

Walter Koschmal

Das poetische System der Dramen I. S. Turgenevs

Studien zu einer pragmatischen Dramenanalyse

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.

Walter Koschmal - 9783954792597
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:04:41AM
via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN · HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 166



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

WALTER KOSCHMAL
DAS POETISCHE SYSTEM DER DRAMEN
I. S. TURGENEVS

Studien zu einer pragmatischen Dramenanalyse



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1983

ISBN 3-87690-256-8
© Verlag Otto Sagner, München 1983
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München



VORBEMERKUNG

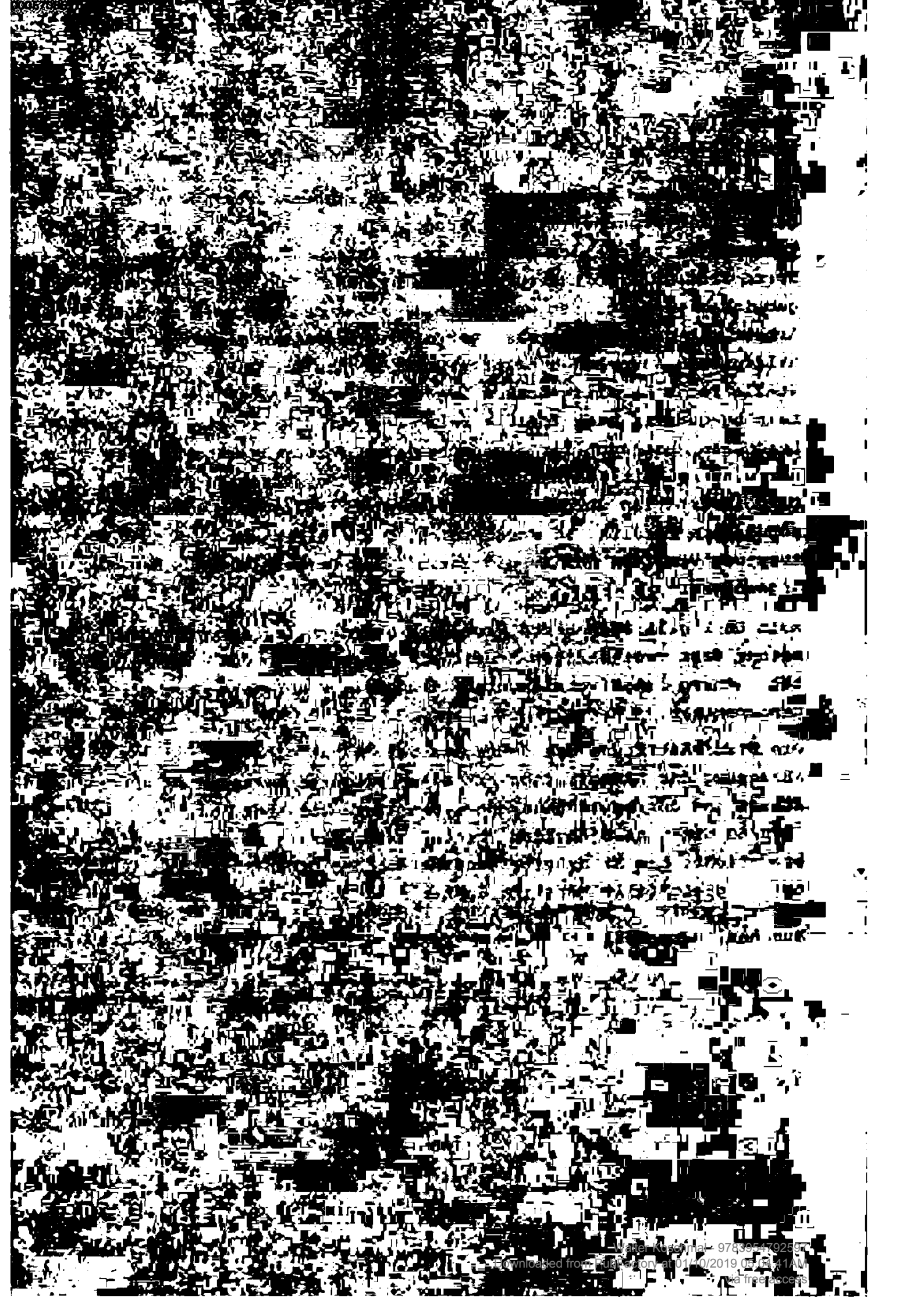
Die vorliegende Studie verdankt ihr Entstehen einem sowohl in bezug auf dramentheoretische Fragen als auch auf die konkrete Textanalyse anregenden Seminar zum russischen Drama, das von Herrn Prof.Dr.J.Holthusen und Frau Dr.habil.J.R.Döring-Smirnov gemeinsam veranstaltet wurde. Beide haben den Fortgang meiner Arbeit mit großem Interesse verfolgt und zeigten sich immer zu hilfreichen Gesprächen bereit. Dafür möchte ich ihnen an dieser Stelle recht herzlich danken. Herrn Prof.Dr.J.Holthusen gilt mein besonderer Dank für die Betreuung der Dissertation, insbesondere aber auch für die nachhaltige Förderung während meiner wissenschaftlichen Ausbildung und meines gesamten Studiums. Die Dissertation wurde im Wintersemester 1982/83 von der Philosophischen Fakultät im Fachbereich 12 für Altertums- und Kulturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen.

Mein Dank gilt auch Herrn Prof.Dr.W.Schamschula, der während meiner fast zweijährigen Arbeit als Assistent an der Universität Bamberg immer verständnisvoll Rücksicht auf meine Promotion genommen hat.

Die Studienstiftung des deutschen Volkes hat mich während der Abfassung der Dissertation mit einem Promotionsstipendium unterstützt und der Deutsche Akademische Austauschdienst hat mir 1979/80 einen halbjährigen Forschungsaufenthalt in Leningrad ermöglicht. Den Mitarbeitern dieser beiden Organisationen möchte ich gleichfalls herzlich danken.

München, März 1983

Walter Koschmal



INHALTSÜBERSICHT

	S.
1. Einleitung.....	1
2. Ablösung der Handlung als Konstruktionsdominante.	4
2.1. Dominanz der paradigmatischen Achse.....	4
2.2. Abbau nicht-kommunikativer Handlung.....	20
2.3. Epigonale Handlung.....	24
2.4. Handlungsarmut als Komponente des poetischen Systems.....	30
2.4.1. Trivialität und Monotonie der thematischen Bedeutungen.....	30
2.4.2. Enge Begrenztheit thematischer Bedeutungen.....	36
2.4.3. Ästhetische Funktionalisierung der begrenzten Objektwelt.....	40
3. Pragmatische Bedeutungen.....	43
3.1. Die literarische Sprechhandlung.....	45
3.2. Die Absicht des Sprechers.....	47
4. Wechsel semantischer Figurenkontexte in den frühen Stücken.....	53
4.1. Dominanz auktorialer Rede.....	53
4.1.1. Formale Dialogisierung.....	57
4.1.2. Dialogische Polarität und Macht.....	62
4.2. Parodie des Wechsels semantischer Kontexte.....	66
4.2.1. Deformation des Romantischen.....	66
4.2.2. Vorstufen zweideutiger Rede.....	75
5. Wechsel semantischer und pragmatischer Figurenkontexte.....	82
5.1. Das Postulat der Aufrichtigkeit.....	82
5.2. Typen literarischer Sprechhandlungen.....	85
5.3. Antinomie der Redesysteme.....	93

5.3.1.	Idealisierung eindeutiger Rede.....	106
5.3.1.1.	Desemantisierung eindeutiger Sprechhandlungen....	117
5.3.1.2.	Ästhetische Funktionalisierung deformativer Rede.	125
5.3.2.	Zweideutige Rede und hierarchische Dialogstruktu- ren.....	137
5.3.2.1.	Dialogische Entwertung des Redehalts und die Anfänge des absurden Dialogs.....	143
5.3.2.2.	Semantische Unbestimmtheit.....	161
5.3.2.3.	Manipulation der Kommunikationssituation.....	171
5.3.2.4.	Die soziale Variante dialogischer Machtausübung..	186
5.3.2.5.	Anredeformen und Partnerinterpretation.....	201
5.3.3.	Das System zweideutiger Rede und der Verfall der Macht.....	217
5.3.3.1.	Die Standardisierung pragmatischer Bedeutungen...	217
5.3.3.2.	"Eigenes" vs. "Fremdes" und die Dichotomie der Sprechhandlungen.....	229
5.3.3.3.	Die inhaltliche Aushöhlung der Macht und ihre pragmatische Grundlage.....	244
5.3.3.4.	Die karnevalistische Umkehrung der Hierarchie als Paradigma literarischer Evolution.....	254
<i>Exkurs:</i>	Turgenev und Dostoevskij.....	265
5.3.3.5.	Tragikomische Dialogstruktur.....	271
5.3.4.	Monologische vs. dialogische Sprechhandlung.....	281
5.3.5.	Die dialogische Integration von Liedern, Gedich- ten und Märchen.....	294
6.	Evolution des Autorenkontextes.....	307
6.1.	Das Subsystem der Eigennamen.....	323
6.2.	Das Subsystem des Nebentextes.....	334
7.	Wechsel pragmatischer Figurenkontexte.....	347
7.1.	Absurde Semantik und die Entlarvung zweideutiger Rede.....	347
7.2.	Potenzierung zweideutiger Rede und der Übergang zum Situationsdrama.....	355
8.	Das poetische System der Dramen im Kontext der literarischen Evolution.....	370

<i>Anmerkungen</i>	379
<i>Abkürzungsverzeichnis</i>	400
<i>Literaturverzeichnis</i>	401
<i>Werkausgaben</i>	401
<i>Zur Literaturtheorie und Literaturgeschichte</i>	402
<i>Literatur zu den Dramen Turgenevs</i>	417
<i>Register</i>	429
<i>A. Verzeichnis der Dramen und der dramatischen Figuren</i>	429
<i>B. Auswahlverzeichnis benutzter literaturtheoretischer Begriffe</i>	437
<i>C. Personenverzeichnis</i>	441

1. EINLEITUNG

TURGENEV als Autor von Prosaskizzen, Erzählungen und Romanen erscheint als unumstrittene Größe der russischen Literatur. TURGENEV als Verfasser von Gedichten, Poemen und Theaterstücken blieb dagegen bis heute, besonders außerhalb des russischen und slavischen Kulturkreises ein weitgehend `unbeschriebenes Blatt`. Da die letzteren Texte fast ausschließlich der ersten Phase seines dichterischen Schaffens angehören und dessen Charakter entscheidend prägen, ignorieren wir durch ihre ungenügende Berücksichtigung einen gewichtigen Abschnitt in TURGENEVs literarischer Entwicklung. In den Jahren von 1834 bis 1852 schuf der Autor neben einigen kurzen Fragmenten zwölf dramatische Texte, die bis in die 60-er Jahre zum Teil grundlegend umgearbeitet wurden und heute ein Korpus von weit über tausend Seiten bilden.

Diese Stücke erlauben aber nicht nur, die Grundlage einer individuellen literarischen Entwicklung nachzuzeichnen, sondern markieren zudem einen literarhistorischen Wandel: TURGENEVs Abwendung von der Romantik und seine Annäherung an den Realismus können als Paradigma des Übergangs von romantischen zu realistischen Verfahren betrachtet werden, der sich aber in der genannten Periode keineswegs nur in Rußland vollzieht.

Beide Entwicklungslinien, die individuelle wie die literarhistorische, wurden bisher schon deshalb nicht deutlicher nachgezeichnet, weil die Stücke TURGENEVs isoliert in ihrer chronologischen Abfolge behandelt wurden und der Zusammenhang der kontinuierlichen Evolution dadurch verlorenging. Auf der Basis einzelner Texte und ihrer Gattungen, nicht aber des Wechsels dominanter literarischer Verfahren, ermittelte man unzutreffende Entwicklungsstufen, die eher additiv gereiht als dynamisch verknüpft erschienen.

Davon ausgehend entwickelte GROSSMAN (1924) die in seiner Nachfolge allzu oft wiederholten Thesen über den experimentellen Charakter von TURGENEVs Dramenschaffen, das primär an nicht-russischen Vorbildern orientiert sei, und über die Diskontinui-

tät in der Abfolge der Stücke. Beide Aussagen beziehen sich in erster Linie auf das dramatische Material und die Gattungen. Daneben schufen BRODSKIJ (1916), KLEMAN (1920; 1940) und OKSMAN (1920; 1921) durch Herausgabe und Analyse verschiedener Fassungen der Dramen einen zweiten Schwerpunkt der Forschungsliteratur. Von den wissenschaftlichen Urteilen zu trennen sind als dritter Bereich die "kritischen Stimmen" (VODIČKA 1975:87) in Form von Aufführungsbesprechungen oder Erinnerungen von Schauspielern und Regisseuren, die Stücke TURGENEVs inszeniert haben. Da dieser Untersuchung die authentischen Texte in ihren verschiedenen Fassungen zugrundeliegen, Aufführungen aber einen Wechsel in den Zeichen der Textrealisierung zur Voraussetzung haben (LAURETIS 1979:177f.), sind diese publizistischen Beiträge nur von zweitrangiger Bedeutung. Die Analyse der Dramen unter sozialem und historischem Aspekt bildet den vierten und letzten, quantitativ stärksten Zweig der Forschung. Die meisten Vertreter dieser Gruppe, wie ADAMOVIČ/UVAROVA (1934), AKSENOVA (1959a; 1959b), BERDNIKOV (1949; 1953; 1961b; 1962), KUČEROVSKIJ (1951a), VODNEVA (1952a; 1956) und ŽURAVLEVA (1952a), stellen textexterne Fakten auf Kosten textinterner zu sehr in den Vordergrund und schränken so die Zahl möglicher Textkonkretisationen in unzulässiger Weise ein. Einer angemessenen Rezeption der Werke TURGENEVs und der Dramen im besonderen wird damit derselbe Bärendienst erwiesen wie durch die ungerechtfertigte, oft pathetische Verteidigung und Überhöhung der literarischen Meriten TURGENEVs, etwa bei NAZAROVA (1979:6-9) oder ROZENFEL'D (1945). Das entgegengesetzte Extrem einer etwas "stiefmütterlichen" Behandlung (BRANG 1977:183) der Texte TURGENEVs muß vor allem der westlichen Forschung angelastet werden. Aufgrund dieser besonderen, nicht sehr glücklichen Rezeptionssituation darf die Beschreibung des poetischen Systems der Dramen die Frage nach ihrer literarhistorischen Relevanz und Literarizität keinesfalls ausklammern.

Dem Begriff des Systems kommt dabei grundlegende Bedeutung zu: Eine bestimmte Menge von literarischen Objekten bildet zusammen mit den Relationen zwischen den Objekten und ihren Eigenschaften ein System. Jedes System ist notwendigerweise als Evolution gegeben und die Evolution besitzt demgemäß Systemcharak-

ter (TYNJANOV 1977c:283). Innerhalb des Systems besteht eine Hierarchie koexistierender Erscheinungen, was die "exponierte Stellung einer Gruppe von Elementen", die Ausbildung der "Dominante" (TYNJANOV 1969:451) und die Deformation der übrigen Elemente voraussetzt. Das poetische System der Dramen TURGENEVS ist durch die zunehmende Deformation der Handlung gekennzeichnet. Dafür treten die sprachliche Strukturierung und der Dialog als neue Konstruktionsdominanten in den Vordergrund.

2. ABLÖSUNG DER HANDLUNG ALS KONSTRUKTIONSDOMINANTE

2.1. DOMINANZ DER PARADIGMATISCHEN ACHSE

Im weiteren Rahmen der Deformation der Handlungselemente dürfte auch der Abbau zusammenhängender Entwicklungen der Handlung und allgemein die Schwächung der syntagmatisch konstituierten Bedeutungen zu sehen sein. Diese zeichnet sich bereits in TURGENEVs frühem, noch der Romantik angehörendem "dramatischen Poem" "Steno" (geschrieben 1834; veröffentlicht 1913) ab, in dem hinsichtlich der auftretenden Figuren und der dargestellten Räume bereits keine entwicklungsmäßige Kontinuität, sondern nur eine Aneinanderreihung von paradigmatischen Einzelkomponenten erkennbar ist. In dem Stück, das ebenso wie das zweite und letzte TURGENEVs in Italien spielt, wechseln in jeder der drei Szenen der jeweils drei Akte die Schauplätze, wobei nur der dargestellte Raum der zweiten Szene des ersten Aktes, das Meer, in einer weiteren Szene den Hintergrund bildet, der weit eher als atmosphärischer, sekundär modellierender, denn als primärer Raum zu verstehen ist.

Vor Kulissen wie jener des rauschenden Meeres oder des mondbeschiedenen Kolosseums wiederholen sich die Monologe des BYRONSCHEN Helden Steno, in denen er immer aufs neue mit dem Sinn seines Lebens hadert. Zu Beginn empfindet er dessen Sinnlosigkeit so tief, daß er ohne Bewußtsein zusammenbricht und von dem Fischer Džakoppo und seiner jüngeren Schwester Džulija in ihr Haus gebracht wird. Während sich Džulija allzu schnell in den blassen Jüngling verliebt, wie später Vera in "Mesjac v derevne" (Ein Monat auf dem Lande) (1850; 1855) in den gleichfalls aus einem Außenraum eindringenden Beljaev, kann Steno - ähnlich Beljaev - diese Liebe nicht erwidern und bringt dem jungen Mädchen nur Mitleid entgegen. Sieht Džakoppo darin eine entehrende Mißachtung Džulijas und fordert er dafür vergeblich Rechenschaft von Steno, kann Džulija nicht von Steno lassen und gerät damit in Gegensatz zu ihrem Bruder. Dieser Widerspruch erweist sich aber als völlig untergeordnet im Vergleich zu jener Opposition, in der beide zu Steno stehen. In Džakoppo sieht Steno nur den einfachen Fischer, für den er Mitleid empfindet, ein erster

Hinweis auf eine sozial begründete Opposition; in seiner Schwester tut ihm die grenzenlos, aber ohne Hoffnung Liebende "leid", so daß die nämliche Einstellung des Helden zu beiden sie als einen einzigen Pol in Erscheinung treten läßt. Als Džulija schließlich gegen Ende des zweiten Aktes mit der Bitte um Liebe vor Steno kniet und im dritten Akt gar an zerbrochenem Herzen stirbt, tötet ihr Bruder in geistiger Umnachtung zunächst den Arzt Rienzi, den er für Steno hält, um dann zu diesem selbst zu eilen, der sich aber bereits das Leben genommen hat.

Die Opposition des Pols Džakoppo/Džulija zu Steno, - nur in dieser Richtung kann wegen Stenos Gleichgültigkeit von einer Opposition gesprochen werden -, wird im Stück mit jenem Konflikt, der mit dem Selbstmord Stenos endet, nur oberflächlich additiv verbunden, so daß "Steno" ähnlich wie "Iskušenie svjatogo Antonija" (Die Versuchung des heiligen Antonij) (1842; 1953) und "Nachlebnik" (Ein Kostgänger) (1848; 1856) auf zwei Konflikten basiert, die zur Verselbständigung neigen. Die jeweiligen Oppositionsverhältnisse entwickeln sich aber nicht kontinuierlich auf einen Höhepunkt hin, sondern werden lediglich immer neu thematisiert und erfahren damit eine eher quantitative als qualitative Intensivierung. Dieser paradigmatischen Abfolge muß der Autor ein relativ unmotiviertes Ende setzen, indem er Džulija plötzlich sterben und Steno Selbstmord begehen läßt. Stenos eigentlicher Konflikt ist monologischer Natur: Es ist sein Kampf um den Sinn des Lebens. In der Figur des achtzigjährigen Mönchs Antonij, der Steno Ratschläge erteilt und in der geisterhaften Erscheinung von Stenos Dämon, der sich ihm als sein Herrscher präsentiert, versucht der Autor eine Dialogisierung dieses inneren Konflikts. Doch während er im Falle des Dämons auf eine phantastische Personifizierung zurückgreifen muß, erschöpft sich der "Dialog" mit Antonij weitgehend im Austausch monologischer Repliken, die nur Stenos bekannte psychisch-kognitive Disposition variieren. Auch dieser weitgehend noch im Monologischen verhaftete Hauptkonflikt zeigt somit eine deutliche paradigmatische Strukturierung. Die Tatsache, daß sich Steno am Ende selbst tötet, nicht aber getötet wird, bestätigt zudem die Dominanz des monologischen Konflikts, in dem der Oppositionspol zu Steno weitgehend unbestimmt bleibt, wengleich er vom Autor

als Pol des fremden Außenraumes negativ dargestellt wird.

Im folgenden Stück, "Iskušenie svjatogo Antonija", das ebenfalls noch der romantischen Phase zuzurechnen ist, verstärkt sich die Opposition zwischen dem Helden, dem dreiundsiebzigjährigen Mönch Antonij, der als Einsiedler lebt und dem Oppositions-pol, dem aus dem Außenraum kommenden Karlo Spada und Annunciata nachdrücklich. Die beiden letzteren Figuren werden im Text dem Bereich des Teuflischen zugeordnet, während sich Antonij als Mönch um ein gottgefälliges Leben bemüht zeigt. Eine Steigerung dieser Opposition, die von Beginn an gegeben ist und sich nicht kontinuierlich entwickelt, scheint nicht mehr möglich. In dem aus drei Szenen bestehenden Stück wird der Einsiedler Antonij überraschend von seinem früheren Freund Karlo Spada aufgesucht, den er bereits für tot hielt. Spada berichtet ihm von seiner Gesundung und verleitet Antonij zu gemeinsamer Erinnerung an ihre glückliche Jugend. Die zweite Szene des Stücks steht hinsichtlich der agierenden Figuren, des dargestellten Innenraumes und auch der Handlung in diametralem Gegensatz zu den beiden anderen zusammenhängenden Szenen, die am Meeresufer und beim Eingang zu Antonijs Höhle spielen. In der zweiten Szene singt die junge und von fast allen anwesenden Männern geliebte Annunciata Lieder, von denen eines von einer verheirateten Frau erzählt, die ihren jungen Verehrer, der ihr unter dem Fenster Liebeslieder darbietet, nicht erhört und nach Hause schickt. Dieses Thema wird nicht nur in Antoniettas Lied in "Dve sestry" (Zwei Schwestern) (1844; 1954), sondern auch in der Handlung von "Neostorožnost" (Unvorsichtigkeit) (1843) erneut aufgegriffen. Die jungen Zuhörer klatschen Annunciata begeistert Beifall und versichern sie wiederholt ihrer grenzenlosen Liebe, während sie selbst nur Hohn für sie übrig hat. Als Annunciata am Ende der Teufel ruft, folgt sie ihrem Liebhaber willenlos.

In der letzten Szene des Stücks tritt Annunciata als die von Spada zum Leben erweckte frühere Geliebte Antonijs, Marcellina, wieder auf. Spada berichtet Antonij, daß er damals Marcellinas Geliebter geworden sei, als Antonij sie verlassen hatte. Als aber auch Spada das Interesse an ihr verloren hatte, habe sie sich ertränkt, da sie immer nur Antonij geliebt habe. Der Einsiedler zeigt sich aufgrund dieser Erzählung ganz von Erinnerung-

gen überwältigt und bittet Spada, Marcellina vor seinen Augen erscheinen zu lassen. Karlo Spada hat das Geheimnis Tote zu erwecken angeblich von einem Mönch erfahren, doch täuscht er in Wahrheit Antonij, da er ihm nicht Marcellina, sondern Annunciata vorführt, die dieser für seine Jugendgeliebte hält. Am Ende fühlt sich Antonij wieder jung und sieht in seinem langjährigen Einsiedlerdasein, den Worten Annunciatas folgend, nur einen "dummen Traum". Der Traum wird dem Helden zur Realität, die Realität zum Traum.

Der Traum Antonijs konstituiert sich aber ausschließlich aus der Erinnerung an die vergangene Liebe zu Marcellina, die in der zweiten Szene des Stücks, das im Italien des 15. Jahrhunderts spielt, durch die 'Stellvertreter' Annunciata und Džulio dargestellt wird. Über diese Korrelation von Gegenwart und Vergangenheit werden die beiden Konflikte der ersten und dritten sowie der zweiten Szene miteinander verknüpft. Annunciata tritt dabei am deutlichsten als integrierende Figur in Erscheinung, da sie sowohl von dem jungen Džulio als auch von Antonij geliebt wird. Da sie aber am Ende der zweiten Szene dem Teufel folgt, wie auch Marcellina einst in Spada ihren neuen Geliebten fand und dieser in der dritten Szene zusammen mit Annunciata auftritt, läßt diese doppelte Äquivalenzbeziehung darauf schließen, daß Spada dem Bereich des Teuflischen angehört. Damit würden aber die Figuren der zweiten Szene jene der ersten und dritten nur variieren. Die zweite Szene wäre eine dramatisierte Vergegenwärtigung der Erinnerung Antonijs, seiner Jugend; sie würde gemeinsam mit den beiden anderen Szenen zwei unterschiedliche Phasen im Leben Antonijs abbilden. Das Stück, das auf phantastische Elemente noch nicht verzichten kann, stellt sich damit als Dramatisierung jener in den frühen Gedichten häufig thematisierten Opposition zwischen der traurigen Gegenwart und der glücklichen Vergangenheit einer älteren Figur dar. Der frühe Damentext TURGENEVs beruht dabei im Grunde nur auf einer Intensivierung des Erlebens der jugendlichen Frühphase und einer Abschwächung der biographischen Spätphase im Bewußtsein des Helden. Die beiden Pole nähern sich zwar aufgrund der Einflußnahme teuflischer Kräfte einander an, bleiben aber in ihrem Wesen unverändert. Durch die erstmals so ausgeprägt negative Markierung

des Gegenpols zu Antonij ergibt sich eine streng dichotomische Strukturierung des Textes, die auch in den übrigen Dramen beibehalten wird. Die hierarchische Abstufung innerhalb des negativen Pols zwischen dem Teufel, bzw. Spada, und Annunciata wird in den folgenden Stücken noch weiter differenziert.

Diese differenziertere Darstellung des negativen Pols beginnt bereits mit dem in Spanien spielenden Stück "Neostorožnost'", das in der Evolution der Dramen TURGENEVS eine Schlüsselstellung einnimmt, weil es ein besonders deutliches Beispiel für die Dominanzverschiebung von romantischen zu realistischen Verfahren abgibt. Als Hauptvertreter des negativen Pols der Schädiger kann der verschlossene Romantiker Don Pablo Sangre gelten, der Freund des älteren Don Bal'tazar d'Esturiz, der seit sieben Jahren mit der siebenundzwanzigjährigen Don'ja Dolores verheiratet ist, die er wie in einem Käfig hält. Dieses traditionelle Komödienthema der ungleichen ehelichen Verbindung, in der die junge Frau ihren alten Gatten mit einem jungen Liebhaber betrügt, in TURGENEVS Stück Don Rafaél' de Luna, nimmt in "Neostorožnost'" jedoch eine unerwartete tragische Wendung. Die für TURGENEVS Dramen charakteristische Verknüpfung von Komik und Tragik zeichnet sich in diesem Text erstmals ab, wenn auch noch auf der Ebene der Handlung. Am Ende wird Dolores von Don Pablo, der sie heimlich liebt, getötet, weil sie nicht bereit ist, seinem Drängen nachzugeben.

Doch geht dieser letzten extremen, nicht-kommunikativen Handlung im poetischen System der Dramen eine von Don Pablo fein gesponnene Intrige voraus, die Dolores immer mehr in die Enge treibt. Der Schädiger Don Pablo bedient sich dabei des eifersüchtigen und ihm willenlos ergebenen Ehemannes und Freundes Don Bal'tazar und der Dienerin Margarita, die ihre Herrin haßt, weil sie Dolores die Schuld für das traurige Schicksal ihrer eigenen Tochter zuschreibt. Mit diesen drei Figuren ist der negative Pol des Stücks abgesteckt, der dem positiven ein weiteres Mal quantitativ überlegen ist, da ja auch Don Rafaél' zu Beginn nur ein Liebesabenteurer auf Kosten von Dolores sucht und damit zunächst die Funktion eines Schädigers übernimmt. Innerhalb des Pols läßt sich eine deutliche Hierarchie feststellen. Don Rafaél' als das schwächste Element gehört dem negativen Pol nur vorübergehend an und entwickelt sich, nachdem er in Dolores'

Schlafzimmer noch mit eigensüchtigen Absichten eingestiegen ist, zum Helfer der jungen Frau, als er sie in Gefahr sieht. Don Bal'tazar als Ehemann wäre durchaus bereit, seiner Gattin ihre "Unvorsichtigkeit" zu verzeihen, doch läßt er sich von Don Pablo zum Werkzeug seiner geheimen Absichten degradieren, damit sich diese um so schneller mit ihrem vermeintlichen Liebhaber verrät. Margarita ergreift im Gegensatz zu Don Bal'tazar selbst die Initiative bei der Schädigung von Dolores und wird zur aktiven Helferin Don Pablos, der die ganze Intrige einfädelt und ihre Durchführung leitet. Damit weist er sich von Beginn an als negativer Gegenspieler der ihre Unvorsichtigkeit bereuenden, naiven Dolores aus und übernimmt die Funktion des 'teuflischen' Spada aus dem unmittelbar vorangehenden Text. Auch die Unterteilung von "Iskušenie svjatogo Antonija" in drei Szenen sehr unterschiedlicher Länge wird beibehalten, wiewohl alle Elemente des Phantastischen wie das Auftreten des Teufels, die sich unterhaltenden kleinen Teufel oder die sprechenden Wolken getilgt werden. Stattdessen nimmt das Stück eine Wendung hin zum sozialen 'byt'-Drama, die der kurze Epilog, der zehn Jahre später spielt, am deutlichsten zum Ausdruck bringt. Der negativ charakterisierte Romantiker Don Pablo ist nun zum reichen Beamten und Grafen aufgestiegen. Seine Funktion in der dichotomischen Struktur des Dramas hat sich damit aber keineswegs verändert.

In dem von TURGENEV im Anschluß an "Neostorožnost'" begonnenen Drama in einem Akt, "Dve sestry", das nur in einem wenig umfangreichen Fragment vorliegt, gibt es aufgrund der Fortführung bereits bekannter Motive deutliche Hinweise darauf, daß die jüngere Schwester Antonietta den negativen Pol der vorangehenden Dramen ausfüllen sollte. Zum einen verärgert sie ihre in Fabian verliebte Schwester Klara dadurch, daß sie ihr - in leicht abgewandelter Form - jenes Lied vorträgt, das auch Annunziata in "Iskušenie svjatogo Antonija" ihren Verehrern in verhöhnender Absicht vorsingt. Zum anderen schlägt der Autor in der Figur Antoniettas eine Brücke zu Don Pablo, als er sie den von Klara geliebten Papagei töten läßt. Antonietta bekundet damit symbolisch die Absicht, der Liebe ihrer Schwester den Todesstoß zu versetzen. Dies geschieht freilich nicht mehr in

der extremen Form des Mordes an einem Menschen wie in "Neostorožnost", sondern in einer bereits abgeschwächten Weise. Aufgrund der vorherrschend paradigmatischen Struktur der Dramentexte TURGENEVS, die sich auch in diesem Fragment deutlich abzeichnet, da alle Sprechhandlungen Antoniettas nur darauf abzielen, Klaras Liebe zu Fabian zu untergraben und damit ihre eigene Opposition zur Schwester aufzubauen, erscheint es als höchst wahrscheinlich, daß in einer potentiellen Fortführung des Textes einerseits die Opposition zwischen den beiden Schwestern, die auf das Schwesternpaar in PUSKINS "Evgenij Onegin" (Eugen Onegin) (1833) zurückgehen dürften, andererseits die Hierarchie zwischen dem dominanten Freund Valerij und dem unterwürfigen Fabian lediglich durch Variationen verstärkt werden sollten. In dem Freundespaar Valerij und Fabian werden erstmals entsprechende ungleiche Figurenpaare in "Gde tonko, tam i rvetsja" (Wo es dünn ist, reißt es auch) (1848), Muchin und Gorskij, und "Cholostjak" (Ein Junggeselle) (1849), fon Fonk und Vilickij, angedeutet. Das ebenfalls ungleiche Schwesternpaar ist in seiner deutlichen hierarchischen Abstufung und derselben Diskrepanz zwischen äußeren Machtbefugnissen und tatsächlicher Macht wie bei Valerij und Fabian ein Spiegelbild dieser zweiten Figurengruppe und variiert sie somit gleichsam.

Dieser die paradigmatische Struktur konstituierende Wiederholungscharakter von Figuren und Situationen kommt wohl in keinem Stück so deutlich zum Ausdruck wie in den "Szenen aus dem Petersburger Leben eines jungen Adligen", "Bezdeněž'e" (Geldmangel) (1845; 1846). Analog zum zeitgenössischen Vaudeville melden darin nacheinander immer neue Figuren ihre Ansprüche an und fordern von Žazikov, dem unter chronischem Geldmangel leidenden Adligen, ihr Geld zurück, doch kann dieser seine Schulden nicht begleichen. Mit jeder neu auftretenden Figur, die meist Žazikovs älterer Diener Matvej vertrösten muß, während sich der Herr hinter dem Wandschirm verbirgt, wiederholt sich dieselbe Situation, die lediglich Žazikovs Geldmangel demonstriert. Deshalb könnte der deutsche Schuster, der als erster an die Türe kommt, ebenso nach dem auf ihn folgenden russischen Kaufmann auftreten, ohne daß deshalb am Text eine einschneiden-

de Veränderung vorgenommen werden müßte. Die einzelnen Paradigmata sind ohne grundlegende Bedeutungsverschiebung fast beliebig austauschbar. Lediglich die letzte Szene in dem erstmals äußerlich nicht gegliederten Gesamttext beansprucht eine feste innertextuelle Position. Zum einen wiederholt sie zwar die vorangehenden Paradigmata, zum anderen aber verkehrt sie diese in ihr Gegenteil und fügt sich damit nahtlos in die paradigmatische Textstruktur ein. Der am Ende bei Žazikov ankommende Provinzgutsbesitzer und Bekannte seiner Mutter, Blinov, fordert von ihm kein Geld, sondern will sich mit ihm in Petersburg vergnügen und stellt ihm zu diesem Zweck Geld zur Verfügung, womit der Geldmangel des jungen Adligen und damit auch das als "Geldmangel" betitelte Stück ein - für Žazikov vorläufiges - Ende finden. - Erstmals in seinen dramatischen Texten bezieht sich der Autor primär auf GOGOL' und nicht mehr - wie in "Dve sestry" - auf PUŠKIN. Für den mittellosen jungen Adligen und seinen klügeren Diener konnte TURGENEV auf GOGOL'S Chlestakov und seinen Diener Osip aus der Komödie "Revizor" (Der Revisor) (1835; 1836) als Vorbilder zurückgreifen, wengleich man in allen Stücken TURGENEV'S den Stellenwert solcher offensichtlichen Bezugnahmen auf literarische Quellen nicht überschätzen sollte.

Als Beleg dafür kann TURGENEV'S folgende einaktige "Komödie" "Gde tonko, tam i rvetsja" gelten, mit der der Autor erneut auf PUŠKIN'S "Evgenij Onegin" Bezug nimmt und dies auch deutlich zu verstehen gibt, wenn er für seinen Helden Evgenij Andreiĉ Gorskij den Vornamen Onegin's wählt. Das Stück spielt im Unterschied zu "Bezdeněž'e" in der russischen Provinz, auf dem Gut Anna Vasil'evna Libanovas, deren Tochter Vera, TURGENEV'S Tat'jana, zwar in den kühlen, zurückhaltenden Gorskij verliebt ist, doch ebensowenig wie PUŠKIN'S Tat'jana ihr Glück in der Ehe mit dem geliebten Mann finden kann. Beide heiraten schließlich einen Mann, für den sie keine Zuneigung empfinden, Vera den naiv-dümmlichen Gutsbesitzer Stanicyn, der sie mit seinem Heiratsantrag bedrängt und mit dessen Hilfe sie im Verlaufe des Stückes versucht, Gorskij nicht nur eifersüchtig zu machen, sondern ihn seinerseits zu einem Heiratsantrag zu verleiten. Gorskij durchschaut aber diese geheime Absicht und entlarvt

sie gegen Ende der Komödie in einem Märchen, das die dialogisch dargebotene Handlung in epischer Erzählung widerspiegelt und damit den zentralen Konflikt variierend aufnimmt. Die Veränderungen gegenüber dem PUSKINSCHEN Text zeichnen sich bereits deutlich ab. Während Tat'jana in Vera eine negativ markierte Umwertung erfährt, wird Gorskij, der mit seinem Mißtrauen und seiner Kühle Onegin freilich verwandt bleibt, eher positiv charakterisiert. Er strebt nach einem Ideal der Aufrichtigkeit, dem Vera nicht gerecht wird, weshalb Gorskij sie ablehnt. Gegenüber seinem vermeintlichen Freund Muchin, einem im Verborgenen agierenden Intriganten, der nicht ohne Absichten auf Vera ist, gibt sich Gorskij sogar vertrauensselig und naiv, was ihn im poetischen System der Dramen TURGENEVs positiv erscheinen läßt.

Neben dem zentralen Konflikt zwischen den potentiellen Heiratskandidaten Muchin, Gorskij und Vera, bei dem der Autor ausser Vera vor allem Muchin negativ charakterisiert, wird in "Gde tonko, tam i rvetsja" erstmals ein für die folgenden Stücke zentraler, auf sozialen Unterschieden basierender Konflikt modelliert. Dessen negativen Pol repräsentiert Veras Mutter, die Gutsbesitzerin Libanova; den positiv markierten Pol vertreten vor allem der Kapitän Čuchanov, aber auch die Verwandte der Libanova, Varvara Ivanovna Morozova. In Čuchanov und der Morozova kommen erstmals sozial völlig abhängige Figuren, sogenannte "Kostgänger" (nachlebniki) zur Darstellung, die dem chronologisch folgenden Stück TURGENEVs den Titel geben.

Die Opposition der reichen Gutsbesitzer und der mittel- und machtlosen Kostgänger bildet die Grundlage für den nunmehr zentralen Konflikt in der zweiaktigen Komödie "Nachlebnik" (Ein Kostgänger) (1848; 1856), die gleichfalls auf dem Land spielt, auf dem Gut der Eleckijs.¹ Der verarmte Adelige Kuzovkin verbrachte bereits früher viele Jahre als Kostgänger auf dem Gut der Korins, der Eltern Ol'ga Petrovna Eleckajas. Als Gegenleistung für diese Vergünstigung mußte er für den alten Korin den 'Hofnarren' spielen. Nachdem das Gut lange Zeit wegen Ol'gas Abwesenheit herrenlos geblieben war, konnte Kuzovkin unbeschwert und frei von jeder Erniedrigung leben. Vom Ehemann Ol'gas aber, dem Petersburger Beamten Pavel Nikolaič Eleckij, der kurz nach seinem herrischen Haushofmeister (dvoreckij)

Trembinskij zusammen mit seiner Frau auf dem Gut eintrifft und deren wenig später ankommendem entfernten Bekannten und Gutsnachbarn Tropačev wird Kuzovkin unerwartet wieder in seine alte Rolle als Narr gedrängt. Er ist jedoch nicht mehr bereit, sich von den beiden Gutsbesitzern "in den Schmutz treten" zu lassen. Als ihm Karpačov, Tropačevs Kostgänger und willfähriges Werkzeug, mit dem stillschweigenden Einverständnis der beiden Gutsbesitzer eine Narrenkappe aufsetzt, rächt sich der tief gedemütigte Kuzovkin dafür an Eleckij und gibt sein lange gehütetes Geheimnis preis: Ol'ga sei in Wahrheit seine Tochter. Damit endet der erste Akt und der erste Konflikt der "Komödie", dem im zweiten Akt ein eigenständiger Konflikt ohne eigentlich syntagmatische Verbindung hinzugefügt wird. Der Konflikt des ersten Aktes zwischen dem dominanten, negativ markierten Pol Eleckij/Tropačev einerseits und dem positiv gezeichneten Kuzovkin andererseits wird in der Eingangsoption zwischen Eleckijs Bedienstetem Trembinskij, der die Ankunft der Herrschaften vorbereitet und Kuzovkin und seinem Freund Ivanov bereits in einer stellvertretenden Variante vorweggenommen. Damit wiederholt sich der nämliche Konflikt in der Vergangenheit und Gegenwart zwischen verschiedenen Figuren im Grunde dreimal: zwischen Korin und Kuzovkin, zwischen Trembinskij und Kuzovkin und schließlich zwischen Eleckij/Tropačev und Kuzovkin. Diese Paradigmata sollen die unveränderliche Statik der sozialen Beziehungen zwischen den Herren und ihren Untergebenen demonstrieren.

Der Konflikt des zweiten Aktes, der zugleich jenen der Vergangenheit näher ausführt, stellt ein weiteres Paradigma in dieser Kette dar. Nun tritt Ol'ga, die Kuzovkins unglaubliche Behauptung zufällig hörte, erheblich stärker in den Vordergrund des Geschehens. Nach langem Drängen löst ihr Kuzovkin das Rätsel ihrer Herkunft. In langatmigen epischen Repliken, die jenen Erzählungen Kuzovkins über seinen Prozeß um das ihm zustehende Gut Vetrovo des ersten Aktes entsprechen, berichtet der Held von seinem Mitleid für die von ihrem Mann erniedrigte Korina und seine daraus erwachsene Vaterschaft. Eleckij, der Kuzovkins Ausführungen für erlogen hält, verstärkt nun seine Bemühungen, ihn vom Gut zu entfernen, was ihm schließlich nur

mit Ol'gas Hilfe gelingt, die Kuzovkin glauben macht, daß sie ihn als ihren Vater anerkennt. Erst jetzt reist Kuzovkin ab und flieht damit in ein als sehr zweifelhaft dargestelltes Glück. In der eindeutig dichotomischen Struktur des Stücks, in dem der Autor keinen Zweifel an der Besetzung von negativen und positiven Helden läßt, schwankt Ol'ga ähnlich wie vor ihr Don Bal'tazar oder Gorskij zwischen beiden, um aber schließlich mit ihrem Mann den negativen Pol zu unterstützen.

Die erneut in Petersburg spielende dreiaktige Komödie "Cholostjak" zeigt eine nicht weniger deutlich ausgeprägte Dichotomie der in ihren Wertsetzungen negativ markierten, gebildeten und besitzenden Schicht, hier vertreten durch den Adligen Rodion Karlovič fon Fonk, und jenen positiv charakterisierten Repräsentanten der niederen sozialen Klassen wie dem Kollegienassessor Michajlo Ivanovič Moškin und der lange Jahre bei ihm lebenden und existentiell von ihm abhängigen Waisen Mar'ja Vasil'evna Belova. Gerade mit der letzteren Figur wird das Motiv des Kostgängertums fortgeführt.

Mar'ja soll in TURGENEVs Stück den von ihr geliebten jungen Kollegiensekretär Petr Il'ič Vilickij heiraten, der Moškin zusammen mit dem Adligen fon Fonk einen Besuch abstattet, um das Urteil des vermeintlichen Freundes über seine Braut zu hören. Fonk lehnt aber nicht nur den Provinzgutsbesitzer Spun'dik, einen Freund Moškins, Mar'jas Tante und den - in Fonks Augen - allzu vertraulichen Moškin ab, sondern auch Mar'ja, der es ebenso wie allen anderen Figuren nicht möglich ist, in eine normale Kommunikation mit ihm zu treten. Im zweiten Akt, der einige Tage nach dem ersten spielt, beeinflußt Fonk Vilickij in dessen Wohnung dahingehend, daß er die Verbindung zu Mar'ja abbricht, weil sie seiner Karriere schaden würde. Vilickij sucht Moškin aber ohnedies seit geraumer Zeit nicht mehr auf und läßt sich verleugnen, wenn ihn dieser zu sprechen wünscht. Im zweiten Akt gelingt es aber sowohl Maša als auch Moškin, zu Vilickij vorzudringen, der sich nach langen Vorhaltungen dazu bewegen läßt, letzterem einen baldigen Besuch zuzusagen. Doch statt Vilickij trifft im dritten Akt nur sein Brief ein, in dem er sich endgültig von Maša lossagt. Der darüber entsetzte und in Verzweiflung geratene Moškin will Vilickij zunächst

zum Duell fordern, heiratet aber am Ende selbst seine schon lange geliebte Erziehungsbefohlene und befreit sie dadurch vom Status der Kostgängerin. Wie in "Nachleben" hat sich damit die zugrundeliegende Dichotomie, die sich bereits von Beginn an abzeichnete, nur verfestigt. Eine Wende in der Beziehung zwischen den Figuren des negativen und positiven Pols signalisieren aber bereits die quantitativen Verschiebungen. Ist die Anzahl der negativ markierten Figuren in "Nachleben" noch etwa doppelt so groß wie jene der positiv charakterisierten, so kehrt sich dieses Verhältnis in "Cholostjak" um. Der negative Pol erfährt damit in der dichotomischen Struktur der Dramen eine fortschreitende Abschwächung.

Im folgenden Einakter "Zavtrak u predvoditelja" (Frühstück beim Adelsmarschall) (1849; 1856) wird die soziale Ausrichtung der Dichotomie fast völlig aufgehoben. In dem in elf Auftritte unterteilten Stück wird jener Nebenkonflikt früherer Dramen zwischen vermeintlichen Freunden wie Pablo und Bal'tazar oder Muchin und Gorskij wieder aufgenommen und als zentraler Konflikt modelliert. Die auftretenden Figuren gehören fast ausschließlich dem Adel an.

In dem bereits drei Jahre währenden Erbstreit zwischen der Witwe Kaurova, die in vielem der Korobočka aus GOGOL'S Roman "Pochoždenija Čičikova ili Mertvye duši" (Die Abenteuer Čičikovs oder Die Toten Seelen) (1835-1842; 1842) gleicht, und ihrem Bruder Bepandin, unternimmt der Adelsmarschall Balagalaev einen weiteren Versuch in einer bereits langen Kette, um den Streit zu schlichten. Das Unternehmen wird von Beginn an als bereits mehrfach wiederholtes und damit als neues Paradigma in einer ganzen Reihe dargestellt. Helfen sollen ihm bei seinem Unterfangen der aus Tambov übersiedelte Gutsbesitzer Alupkin, der Richter Suslov und der frühere Adelsmarschall Pechter'ev. Da aber alle diese Figuren eigensüchtige Interessen verfolgen und an der Schlichtung nur in zweiter Linie interessiert sind, andererseits die Kaurova aus Angst übervorteilt zu werden trotz wiederholt bekundeter Bereitschaft zur Einigung alle Vermittlungsvorschläge ablehnt, schlägt die Beilegung des Streits auch diesmal fehl. Nicht nur die beiden verfeindeten Parteien gehen keinen Schritt aufeinander zu, sondern die Ver-

mittler selbst geraten in ausweglose Streitigkeiten, so daß der ursprüngliche Konflikt durch zusätzliche Oppositionen potenziert wird und sich verschärft. Alle wiederholt unternommenen Vermittlungsversuche werden wegen der regelmäßigen Ablehnungen durch die Kaurova vereitelt. Darüber geraten immer mehr Figuren in Streit, bis alle im Unfrieden auseinandergehen. Die paradigmatische Struktur des Textes bezieht sich also nicht nur auf den außertextuellen Zusammenhang, der diese Vermittlungsaktion als eine erfolglose unter vielen ausweist, sondern insbesondere auf die Abfolge verschiedener Vermittlungsvorschläge im Textverlauf selbst.

Ebenso wie es in "Zavtrak u predvoditelja" dem Autor überlassen bleiben muß, dem von seiner Anlage her endlosen Stück ein Ende zu setzen, so auch in der einzigen fünftaktigen Komödie TURGENEV'S, "Mesjac v derevne". Natal'ja, die Heldin des Dramas, sucht von Beginn an in der Liebe zu dem jungen Hauslehrer ihres Sohnes, Beljaev, Zuflucht vor den langweiligen Beziehungen zu ihrem Gatten Islaev und dem sie liebenden Freund des Hauses, Rakitin. Am Ende muß der Autor diese die monotone Statik auf dem Gut gefährdenden Gefühle dadurch unterbinden, daß er sowohl Beljaev als auch Rakitin abreisen läßt.² "Mesjac v derevne", das allgemein als TURGENEV'S dramatisches Hauptwerk gilt, spiegelt keineswegs alle wesentlichen Aspekte seiner Dramatik wider. Trotzdem nimmt es viele Motive früherer Stücke wieder auf, so den Konflikt zwischen zwei Frauen aus "Dve sestry" in Natal'jas Beziehung zu ihrer Erziehungsbefohlenen Vera, das Motiv der Liebe, der die Erfüllung versagt bleibt, ein Motiv, das erstmals in "Gde tonko, tam i rvetsja" in den Vordergrund tritt. In TURGENEV'S längstem Dramentext kehrt es in Natal'jas Verhältnis zu Rakitin und Beljaev wieder. Thematisch damit verknüpft ist das Motiv der unglücklichen Ehe, in der Dolores (Ne.) bereits lebt, die Vera (G.) mit Stanicyn schließen wird und zu der sich auch die junge Vera mit dem ältlichen Bol'sincov gezwungen sieht, um sich von Natal'ja und ihrem Einflußbereich zu lösen. Bol'sincov wird in seinen Bemühungen um Vera vor allem von dem Arzt Špigel'skij unterstützt, der ähnlich wie Muchin und Tropačev mit Erfolg geheime Absichten gegen Vertreter des eigenen Pols verfolgt und Natal'ja auf diese Weise

seine Überlegenheit spüren lassen kann.

Natal'ja ihrerseits bedient sich ihrer sozialen Vorrangstellung gegenüber der Erziehungsbefohlenen Vera und einzigen Konkurrentin in der Liebe zu Beljaev auch im Dialog, wenn sie die ihr vertrauende Vera im dritten Akt zum Geständnis ihrer Liebe zu Beljaev verleitet. Natal'ja begeht daraufhin einen Vertrauensbruch und gibt den Inhalt von Veras Geständnis sogleich an den jungen Hauslehrer weiter, der zu ihrer Freude keine vergleichbaren Gefühle für Vera hegt. Trotzdem gibt sie Beljaev zunächst zu verstehen, daß sie seine Abreise wegen Veras Zuneigung für unumgänglich halte, nimmt diese Aufforderung aber sogleich zurück, da sie selbst auf Gegenliebe bei dem aufrichtig sprechenden jungen Mann hofft. Vera, die zunächst als natives Mädchen gezeichnet wird, dann aber Natal'jas geheime Hoffnungen und Ränke durchschaut, wirft ihr im letzten Akt ihre niedrige Handlungsweise vor und leitet selbst ihre eigene Hochzeit mit Bol'sincov ein. Beljaev und Rakitin verlassen das Gut der Islaevs ebenso wie die Gesellschafterin Lizaveta Bogdanovna, die den Arzt und wohl einzigen 'Sieger' des Stücks, Špigel'skij, heiraten wird. Er läßt sich die Vermittlung von Bol'sincovs Heirat mit einer Trojka bezahlen.- "Mesjac v derevne" führt weder die sozial begründete strenge Dichotomie vorangehender Stücke wie "Nachlebnik" oder "Cholostjak" weiter noch zeigt es eine ähnlich deutliche paradigmatische Strukturierung wie zum Beispiel "Zavtrak u predvoditelja". Zwischen beiden Abweichungen, die "Mesjac v derevne" keineswegs als typisches Drama TURGENEVs ausweisen, dürfte ein kausaler Zusammenhang bestehen.

Erst in der einaktigen Komödie "Provincialka" (Die Provinzlerin) (1850; 1851), die in fünfundzwanzig Auftritte gegliedert ist, wird die dichotomische und paradigmatische Struktur der früheren Stücke fortgesetzt. Wie bei allen Dramen TURGENEVs, die auf "Cholostjak" folgen und in Rußland spielen, ist auch die Handlung von "Provincialka" in der russischen Provinz angesiedelt. Die dort lebende Gattin des Beamten Stupend'ev, Dar'ja Ivanovna, die - ähnlich Vera in "Mesjac v derevne" - als Erziehungsbefohlene bei der Mutter des Grafen Ljubin aufgewachsen ist, kehrt im Verlauf der Handlung die in ihrer Jugend, aber auch die in den bisherigen Stücken vorherrschenden,

sozial bedingten Abhängigkeitsbeziehungen um und transformiert damit das Motiv des "Kostgängers" in entscheidender Weise.

In der dargestellten Gegenwart der Komödie ist sie es, die den gealterten Grafen Ljubin, der aus Geldmangel auf sein heimatliches Gut zurückkehrt, zu einer Marionette degradiert. Durch Schmeicheleien entlockt sie dem Grafen ohne Schwierigkeiten das Versprechen, ihrem Gatten eine einträgliche Stelle in Petersburg zu verschaffen. Dieser Zusage fühlt sich Ljubin auch am Ende des Stücks noch verpflichtet, als er erkannt hat, daß Dar'ja in Wahrheit keinerlei Gefühle für ihn hegt, ihn vielmehr dafür verlacht, daß er sich so leicht hinters Licht führen ließ. In Miša, einem entfernten Verwandten Dar'jas, der sie in ihrem Unterfangen vor allem dadurch unterstützt, daß er den eifersüchtigen Gatten von ihren intimen Dialogen mit dem Grafen fernhält, wird das Motiv des sozial Abhängigen ein weiteres Mal abgewandelt, da er Dar'ja nicht nur durchschaut, sondern auch Einfluß auf sie gewinnt. Die dichotomische Struktur der Texte setzt sich somit unter umgekehrten Vorzeichen fort. Ähnlich wie "Zavtrak u predvoditelja" durch immer neue Einigungsversuche paradigmatisch strukturiert ist, können auch Dar'jas Schmeicheleien und Komplimente für den Grafen als einzelne Paradigmata gegeneinander ausgetauscht werden. Sie beziehen sich lediglich auf jeweils andere Bereiche, auf das Aussehen des Grafen, auf Dar'jas Gefühle für ihn oder auf seine Fähigkeiten als Komponist und wiegen ihn schließlich dermaßen in Sicherheit, daß ihn Dar'ja ungestraft verlachen kann. Das Thema des in der Liebe geprellten Alten wird damit gegenüber "Neostorožnost'" umgekehrt.

Eine ganz neue Variante der dichotomischen Grundstruktur modelliert die, vor allem für den mündlichen Vortrag gedachte "Szene" "Razgovor na bol'soj doroge" (Gespräch auf der Landstraße) (1850; 1851), die in keine Auftritte untergliedert ist. Der kränkelige und deprimierte Gutsbesitzer Michrjutkin kehrt darin in einer Trojka zusammen mit seinem Kutscher Efrem und dem Diener Seliverst von einem Trinkgelage in der Provinzstadt auf das heimische Gut zurück, wo Michrjutkin nicht nur seine erzürnte Frau, sondern wegen seines abgewirtschafteten Gutes auch ein möglicher Bankrott erwartet. Die Angst vor seiner eigenen Frau

kompensiert der Gutsbesitzer vor allem durch grobe Beschimpfung seines Kutschers, für die er in dem Verhalten der Pferde, das er dem Kutscher vorwirft, einen Vorwand findet. Im zweiten Teil des Stücks werden jedoch die Frauen zum beherrschenden Thema der Dialoge zwischen Herr und Kutscher, so daß die "Szene" eine deutliche thematische Zweiteilung verrät. Nicht nur Michrjutkins Frau, sondern vor allem jene Efrens werden in den Dialogen der beiden Männer als negativ charakterisierte Schädiger dargestellt. Da in der dramatischen Szene selbst aber keine weiblichen Figuren auftreten, gewinnt die dichotomische Grundstruktur eine völlig neue Gestalt: Während der positive Pol der Männer, der 'Opfer', im Stück durch Sprechinstanzen gleich mehrfach besetzt ist, wird der negative Pol der weiblichen Figuren nur aus der Perspektive seiner Gegenposition gezeichnet und bleibt ohne figuralen Vertreter im Text.- Bilden im ersten Teil die Pferde und ihre verschiedenen negativen Eigenschaften die Basis der ausgeprägt paradigmatischen Textstruktur, so wird diese Funktion im zweiten Teil von denen die Frauen betreffenden "exempla" übernommen, die ihre Gefährlichkeit für die männlichen Figuren belegen sollen. Durch die sich wiederholenden Schimpfkanonaden Michrjutkins und seine wiederkehrenden Hustenanfälle wird die Statik des Textes, in dem keinerlei bemerkenswerte Veränderungen stattfinden, noch zusätzlich unterstrichen.

Gerade die zunehmende Statik in den Stücken TURGENEVS läßt sich am letzten Dramentext, der Szene "Večer v Sorrente" (Ein Abend in Sorrent) (1851-1852; 1891), am besten demonstrieren, da sie den Grundkonflikt zwischen Vera und Natal'ja (M.) wieder aufnimmt. In dem letzten, erneut in Italien spielenden Drama sind es nun die Witwe Nadežda Pavlovna Eleckaja und ihre Nichte Marija Petrovna, die sich im Kampf um die Gunst Aleksej Nikolaevič Bel'skijs als Konkurrentinnen gegenüberstehen. Im Gegensatz zu dem stärker syntagmatisch strukturierten fünftaktigen Drama ändert sich aber in dieser letzten Szene an der von Beginn an vorgegebenen Situation nichts: Bel'skij zieht die Nichte der eifersüchtigen Tante vor und bittet letztere schließlich um die Hand ihrer Verwandten. Entsprechend der Umkehrung des Kostgängermotivs mit dem Stück "Provincialka" kann in "Večer v Sorrente" nicht mehr der Pol Natal'jas, also Na-

dežda Pavlovna, die schon in "Mesjac v derevne" sehr zweifelhaft gewordene Macht erhalten, sondern gelingt ihrer Gegenspielerin, der sozial von ihr abhängigen Marija Petrovna die Realisierung ihrer geheimen Absichten.

Wenn bisher die Dominanz der paradigmatischen Konstruktionsachse in den meisten Stücken skizziert wurde, so geschah dies zunächst ohne Berücksichtigung des Dialogverlaufs, also der einzelnen Sprechhandlungssequenzen. Da aber die Dialogabschnitte in TURGENEVs Stücken sehr häufig nicht mehr in einem logisch-kausalen Zusammenhang stehen und einzelne Sequenzen damit sehr leicht gegen frühere oder spätere ausgetauscht werden können, wird uns gerade der Aufbau des Dialogs ein entscheidendes Argument für die dominant paradigmatische Struktur der Dramen TURGENEVs liefern.

2.2. ABBAU NICHT-KOMMUNIKATIVER HANDLUNG

Da die Bedeutung der Handlung in den Stücken TURGENEVs erheblich reduziert wird, erscheint es als äußerst fragwürdig, wenn sich die Forschung vor allem der Analyse dieser Komponente zuwendet. Alle Hinweise auf die Handlungsarmut der "Szenen und Komödien" gehen immer vom normativen Standpunkt des handlungsbestimmten Dramas aus. Die zahllosen, vordergründig zweifellos zutreffenden Beispiele für den Handlungsabbau in den Stücken TURGENEVs führen aber zu keiner differenzierten Sicht dieser Entwicklung, da über das Begriffsverständnis von "Handlung" nur eine umgangssprachliche Übereinkunft besteht.

"Handlung" wird meist als "absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere" dem "Geschehen" gegenübergestellt (HÜBLER 1973:20), bei dem sich die literarische Figur entweder als zur absichtsvollen Handlung unfähig zeigt oder "die Situation sich jeder Veränderung entzieht" (PFISTER 1977:270).³ Doch schon über den Inhalt dieser beiden Begriffe gibt es kein Einverständnis. Einerseits wird "Handlung" eher im Sinne von "Geschehen" interpretiert, wenn man darunter Gedanken und Gefühle (BACHTIN 1979a:121) oder "innere Handlung" (PFISTER 1977:279f.) versteht oder gar mit

"Handlung" "das Statische eines Werkes" (JANSEN 1972:418) meint. Andererseits wird "Geschehen" nicht mehr als Gegensatz zu "Handlung" gesehen, sondern als übergeordneter Begriff, der "Handlung" einschließt (ASMUTH 1980:7) und sei es in dem für die literarische Analyse untauglichen Verständnis von "Geschehen" als einem "Weltzustand" (HAMBURGER 1976:11).⁴ In den dargelegten Einschränkungen erweisen sich damit beide Begriffe als wenig geeignet für die literarische Analyse.

Unterscheiden wir für den dramatischen Text ein äußeres Kommunikationssystem zwischen Text und Rezipient und ein inneres zwischen den Figuren des Textes, dann führt jede Handlung im inneren Kommunikationssystem zu einer Veränderung. Die Qualität dieser Veränderung ist aber davon abhängig, ob dieser Tätigkeitsakt kommunikativen oder nicht-kommunikativen Charakter besitzt. Im dramatischen Text überwiegen kommunikative Handlungen, die in der Regel als monologische oder dialogische Sprechhandlungen, aber auch als nicht-sprachliche Äußerungen wie Gesten oder Blicke realisiert werden. Im Unterschied zur nicht-kommunikativen Handlung gewinnt in der kommunikativen der Sprecher - und fakultativ der Hörer - eine grundlegende Bedeutung. Während die kommunikative Handlung einen festen Platz in einem bestimmten Interaktionsablauf einnimmt, können nicht-kommunikative Handlungen vom Autor relativ frei eingesetzt werden.⁵ Erstere sind nach INGARDEN den "sprachlautlichen Gebilden und Erscheinungen", letztere den "Bedeutungseinheiten", bzw. den bei MUKAŘOVSKÝ vergleichbaren "thematischen Bedeutungen" zuzuordnen (SCHMID 1976:177), wobei die sprachliche Schicht für den dramatischen Text strukturbildend ist. Die Unterscheidung von "handlungsbestimmtem" und "handlungslosem" Drama (SCHMID 1976:186; PFISTER 1977:270) gründet in erster Linie auf der Dominanz, bzw. dem Fehlen nicht-kommunikativer Handlungen. Da aber auch kommunikative Handlungen eindeutig Handlungscharakter besitzen, erweist sich der Begriff des "handlungslosen Dramas" als unangemessen.

Dominanz oder Deformation kommunikativer Handlung sind von der jeweiligen literarhistorischen Situation, also von der Evolutionsstufe dramatischer Texte abhängig. G.E. LESSING, dessen "Hamburgische Dramaturgie" (1767-1769) TURGENEV bestens kannte,

und J.M.R. LENZ erklärten schon Mitte des achtzehnten Jahrhunderts gegen die von ARISTOTELES und GOTTSCHED verfochtene Auffassung das handlungsbestimmte Drama als die bis dahin gültige Norm für überholt.⁶ In Rußland häuften sich erst Anfang und Mitte des neunzehnten Jahrhunderts Stimmen, die den Mangel an traditionell verstandener Handlung beklagten. Für VJAZEMSKIJ sind die Fabelstoffe in FONVIZINS Komödien "schwach und arm" (ANIKST 1972:97) und gleichen einem "sprechenden Bild" (govorjaščaja kartina); PUŠKIN stört an GRIBOEDOVS "Gore ot uma" (Verstand schafft Leiden) (1833) vor allem, daß die drei Hauptfiguren durch keine Handlung verbunden sind (ANIKST 1972:55).

In den narrativen Gattungen ist in dieser Zeit derselbe Dominantenwechsel zu beobachten.⁷ Nach BACHTIN (1979a:135f.) steht dies in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Wechsel zwischen den "beiden grundlegenden Typen des biographischen Wertbewußtseins und der Formgebung des Lebens in Abhängigkeit von der Amplitude der biographischen Welt" (dva osnovnych tipa biografičeskogo cennostnogo soznanija i oformlenija žizni v zavisimosti ot amplitudy biografičeskogo mira), nämlich zwischen dem "abenteuerlich-heroischen" (avantjurno-geroičeskij) und dem "sozial-alltäglichen" (social'no-bytovoj) Typ im Realismus, der keine Ereignisse, sondern Alltagsleben darstellt (1979a:140). Diese inhaltliche Veränderung erfaßt dramatische Texte nicht weniger als narrative und nähert sie einander an. Zudem tendieren erzählende Texte des Realismus zur Imitation theatralischer Ausdrucksmittel und ersetzen das erzählende durch das dialogische Wort (DERING/SMIRNOV 1980:28). Wenn die Autorrede dabei häufig auf den Umfang szenischer Anmerkungen zurückgeht (DERING/SMIRNOV 1980:19), offenbart sich eine deutliche Affinität zum dramatischen Text. Es nimmt deshalb nicht wunder, wenn zeitgenössische Rezensenten und spätere Interpreten - meist mit negativ wertendem Unterton - in den Dramen eine deutliche Annäherung an erzählende Prosa konstatieren (GROSSMAN 1924:12). "Cholostjak" und "Zavtrak u predvoditelja" werden eher als "Novelle in Gesprächsform" denn als Drama gesehen (OKSMAN 1962:392; 397), "Nachlebnik" wird als "Erzählung (...) in dramatischer Form" (SCHMIDT 1877:89) und "Mesjac v derevne" als "dialogisierte Novelle" (OKSMAN 1962:421) bezeichnet.⁸ Die wechselseitige

Angleichung von narrativen und dramatischen Texten nahm letzteren im ersten und besonders im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts bei gleichzeitiger Abschwächung äußerer Handlungsabläufe vieles an traditionell verstandener Bühnenwirksamkeit.

Mit Recht beschreibt deshalb P.A. VJAZEMSKIJ die Komödie dieser Periode in folgender Weise: "Aus einer Handlung in Gesprächen hat sich unsere Komödie in ein Gespräch in Handlung oder Bewegung verwandelt." (ANIKST 1972:96). Selbst BELINSKIJ, dessen allzu oft betonte Bedeutung für TURGENEVs Hinwendung zum Realismus beim Drama nicht zutrifft, sieht bis in die vierziger Jahre die Spezifik des Dramas in der Dominanz der Handlung (FRIEDLÄNDER 1976a:114), die schnell und lebhaft ablaufen müsse (BELINSKIJ XI:262f.). Es kann deshalb nicht überraschen, daß besonders zeitgenössische Kritiker auf der Grundlage dieser Norm Statik und Handlungslosigkeit der Stücke TURGENEVs fast einmütig beklagten (GROSSMAN 1924:9) und nicht nur sie (OKSMAN 1961:572ff.), sondern auch TURGENEV selbst seine Dramen als für die Bühne ungeeignet ablehnten (OKSMAN 1962:418f.). GROSSMAN (1924:13) weist aber mit jener Behauptung bereits in die richtige Richtung, TURGENEV schreibe nicht immer bühnenwirksam, aber immer dem Theater angemessen. Das heißt, daß nicht-sprachliche und nicht-kommunikative Handlungen in den Hintergrund treten und sich das Drama in erster Linie aus kommunikativen Sprechhandlungen konstituiert.

Wie sehr TURGENEV damit den in seiner Zeit herrschenden Vorstellungen vom Drama entgegentrat, verdeutlicht ein Blick auf die damaligen Spielpläne der russischen Theater: Historische Dramen, MOLIÈRES handlungsreiche frühe Stücke in der Übertragung auf russische Sitten (KOTLJAREVSKIJ 1907:264f.), Melodramen spanischer und französischer Herkunft und vor allem effekt-haschende Vaudevilles prägten die Theaterszene. Die gewaltige Popularität dieser Stücke beruhte weitgehend auf schreienden Effekten und theatralischen Bluffs in großer Zahl, die TURGENEV kategorisch ablehnte.⁹ Auch die meisten Dramenautoren, die immer wieder als die unmittelbaren Vorläufer TURGENEVs genannt werden, konnten sich selten von extremen Formen theatralischen Handelns befreien. In LERMONTOVS "Ispancy" (Spanier) (1830; 1857) kommt es zum Duell zwischen zwei Spaniern (III:185),

führt im zweiten Akt Moisej Fernando blutüberströmt auf die Bühne und tötet im vierten Akt Fernando seine geliebte Emilija - ähnlich wie in MÉRIMÉES "L'amour africain" (1825) Nouman seine geliebte Mojana tötet (XVIII:173) -, nachdem er zuvor bereits seinem Freund Zein den Todesstoß versetzt hat. In PUŠKINS "Mozart i Sal'eri" (Mozart und Salieri) (1830; 1832) läßt der Autor ersteren durch letzteren vergiften, während in NEKRASOVS "Peterburgskij rostovščik" (Der Petersburger Wucherer) (1844) die ganze Komik des Stücks vom Thema "Geld" abhängt. Aufgrund des bei TURGENEV erheblich reduzierten Stellenwerts nichtsprachlicher Handlung und des eben aufgezeigten Widerspruchs zu angeblichen Vorbildern erscheint es zweifelhaft, ob jene zuerst von GROSSMAN vertretene These zutrifft, daß TURGENEVS Dramen Experimente mit verschiedenen Gattungen darstellen, die primär auf nicht-russische Texte zurückgreifen.

2.3. EPIGONALE HANDLUNG

Die Erkenntnis der Übernahme von Handlungsschemata, abgedroschenen Fabelstoffen und typischen Komödienfiguren durch TURGENEV darf aber nicht - wie bei GROSSMAN (1924:18) - den Endpunkt, sondern muß den Ausgangspunkt einer Analyse der Dramen bilden. Gerade in Zeiten eines literarischen Umbruchs, von dem wir auch in dieser Phase sprechen können, dienen überkommene poetische Formen häufig dazu, neue Einstellungen auszudrücken (GŁOWIŃSKI 1975:110). Konventionen, wie etwa traditionelle Sujetkonstruktionen, werden dann von innen aufgelöst, ermöglichen so die Aufnahme neuer Verfahren und Themen und werden damit zu einem wichtigen Faktor der Evolution. Darin liegt die hauptsächliche Bedeutung der Handlung für die Stücke TURGENEVS. Wegen ihres untergeordneten Stellenwerts im Textaufbau, der sie aber als zentrale Komponente des evolutionären Prozesses ausweist, unterliegt sie in TURGENEVS Dramen in besonderem Maße dem "Einfluß" (vlijanie) russischer und nicht-russischer Handlungsmuster. Das bedeutet, daß auf dieser Ebene thematisch bereits ausgefüllte Verfahren oder lexikalische und thematische Einzelelemente fremder Texte übertragen werden (TYNJANOV 1977d: 387).¹⁰ Da sich die Forschung primär der Analyse von Handlung

in den Dramen TURGENEVs zuwendet, lenkt sie ihr Augenmerk zu sehr auf die von TURGENEV nur übernommenen, in seinen Stücken zweitrangigen Handlungsschablonen und ignoriert häufig die Entwicklung neuer Kompositionsverfahren und ihre "Entlehnung" (zaimstvovanie) aus anderen Texten. Gerade in diesem Bereich aber liegt die Eigenständigkeit des Dramatikers TURGENEV, der deshalb auch jede Nachahmung ablehnte, bezüglich der Fabelstoffe aber zugestehen konnte, daß er aus dem Vorrat großer Schriftsteller schöpfe und diesen als "Krücke" (kostyl') benutze (Pis'ma I:401f.).

Doch auch die "Krücke" zeigt deutliche Bruchstellen, die durch das Ende des romantischen Dramas in den dreißiger und vierziger Jahren in ganz Europa verursacht wurden. In dieser Übergangszeit des Dramas - und gerade das Bewußtsein des Übergangs ist bei TURGENEV in dieser Phase sehr stark ausgeprägt (P.III:43; I:280ff.) - zogen sich einerseits Autoren wie SŁOWACKI in Polen oder HEBBEL in Deutschland auf das historische Drama zurück, bildete sich andererseits das Ideal eines psychologischen Dramas heraus (LO GATTO 1952:483), dem in Rußland vor allem TURGENEV, aber auch GRIBOEDOV, LERMONTOV, BELINSKIJ und NEKRASOV in einer Reihe ihrer dramatischen Werke verpflichtet sind. So nimmt es nicht wunder, daß diese Autoren immer wieder als Vorbilder für Stücke TURGENEVs bemüht werden. Der materialistisch veranlagte Arzt Špigel'skij (M.), der als einziger die geheimen Absichten der Heldin Natal'ja Petrovna mit dem jungen Hauslehrer Beljaev und der Erziehungsbefohlenen Vera durchschaut, findet bereits in LERMONTOVS Figur Šprich aus "Maskarad" (Maskerade) (1835; 1842) und GRIBOEDOVs A.A. Zagoreckij ("Gore ot uma") seine Vorläufer (ROZENFEL'D 1945:328). LERMONTOV habe - so BJALYJ (1962:60) - nicht nur "Mesjac v derevne" und "Gde tonko, tam i rvetsja" nachhaltig beeinflusst, sondern mit seinen Stücken überhaupt erst die Grundlage für die Erneuerung des Dramas bei TURGENEV geschaffen (PRUCKOV 1947:133). Vergleichbare innovatorische Veränderungen könnten auch bei NEKRASOV (PRUCKOV 1947:133) und BELINSKIJ (POLJAKOV 1947:39) beobachtet werden. Wie stark diese beiden Autoren - ebenso wie TURGENEV - dabei in der Tradition des russischen Rührstücks des 18. Jahrhunderts stehen, wird in bezug auf die

Fabel durch den Vergleich von LUKINS "Nagraždennoe postojanstvo" (Belohnte Beständigkeit) (1765) und "Cholostjak" deutlich, zeigt sich aber auch in der damals in den 'weinerlichen' Dramen einsetzenden Dreiaktigkeit, zum Beispiel in CHERASKOV'S "Drug neščastnych" (Ein Freund der Unglücklichen) (1774) (SCHLIETER 1968:167). Nach GROSSMANS (1924:108ff.) oft bestätigter (BERDNIKOV 1949:28), selten aber bezweifeltes These greifen TURGENEV'S Dramen jedoch weit weniger auf russische Quellen zurück als auf europäische. Bei "Steno" wird - trotz sicher zu machender Abstriche (SMYRNIW 1980:22ff.) - mit Recht der starke Einfluß BYRONS betont; "Iskušenie svjatogo Antonija" sei von der italienischen Literatur geprägt (ERDELY 1975:57f.), "Neostorožnost'" dagegen vom spanischen Theater nicht zu trennen (GROSSMAN 1924:136; KUČEROVSKIJ 1951:45) und in "Cholostjak" werde das "Clavigo"-Thema angeschlagen (ZABEL 1885:161).

Vor allem ein Stück, das dessen Autor als "intimes Drama" verstanden wissen wollte, habe TURGENEV'S umfangreichste Komödie "Mesjac v derevne" nachhaltig beeinflusst, BALZAC'S "La marâtre" (GROSSMAN 1924:70). In beiden Texten sucht eine verheiratete, etwa dreißigjährige Frau die Liebe eines jungen Mannes zu gewinnen, von dem sie weiß (BALZAC), bzw. vermutet, daß er ihre Erziehungsbefohlene liebt. Nicht nur Figuren werden hier vergleichbar (GROSSMAN 1924:70), etwa die weiblichen Rivalinnen, von denen die eine jeweils die "Unschuld" (Vera und Pauline), die andere die "Verstellung" (Natal'ja und Gertrude) verkörpern soll und Bol'sincov und Godard, begüterte Nebenfiguren, die beide unfähig sind, sich zu verstellen. Die frappante Ähnlichkeit der Fabel geht sogar bis in Details: Mit denselben Mitteln wie Gertrude von Ferdinand versucht Natal'ja von Beljaev zu erfahren, ob er ihre Erziehungsbefohlene liebt, indem sie vorgibt, diese habe ihre Liebe bereits gestanden. Trotz einer Reihe solcher Parallelen auf der Ebene der thematischen Bedeutungen dürfen diese hier ebensowenig wie in den obengenannten Stücken den Blick für die grundlegenden Neuerungen bei TURGENEV verstellen. So fehlen in den Dramen des letzteren die bei BALZAC so häufigen extremen Formen nicht-kommunikativen Handelns, die mit Opium (BALZAC II:104), Gift (II:133), Verbrechen (II:48), "tödlichem Kampf" (II:67) oder Selbstmord ver-

knüpft sind (vgl. L. LOTMAN 1979:551). Auch die - häufig komische - Opposition zwischen extremen thematischen Bedeutungen, die gewöhnlich keinen Zweifel über die wertende Position des Autors zuläßt, ist TURGENEV fremd: In LERMONTOVS "Ispancy" kann der Autor Pater Sorrini kaum deutlicher entlarven als durch den eklatanten Widerspruch zwischen seiner wiederholten allgemeinen Forderung nach Verzeihung und dem fortgesetzten Verstoß gegen dieses Postulat durch grausames Bestrafen (III: 173). Durch diesen hohen Grad an Explizitheit der Aussage bei BALZAC und LERMONTOV, aber auch bei anderen vermeintlichen Vorlagen für TURGENEVS Dramen wird der Leser immer *expressis verbis* - meist in monologischen Sprechhandlungen - über alle Gedanken und Absichten der Figuren aufgeklärt. Diese programmatische Negation künstlerischer Verfremdung vermindert aber zugleich den ästhetischen Wert der Texte. BALZACS "La marâtre" und die anderen genannten Dramen werden in ihrer angeblichen Funktion als 'Quellen' angesichts der bei TURGENEV fehlenden extremen Handlungskomponenten und des schrittweisen Abbaus der Eindeutigkeit von Figurenrede auf den zweitrangigen, deformierten Bereich thematischer Bedeutungen beschränkt.

Dasselbe gilt für die Stücke Prosper MÉRIMÉES, das neben de MUSSET und GOGOL' meistgenannte Vorbild TURGENEVS. MÉRIMÉE überspannt aber den Bogen extremer thematischer Elemente wie zum Beispiel Leidenschaften absichtlich und erreicht damit in der Dramensammlung "Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole" (1825) eine Stilisierung des spanischen Theaters. In einer Komödie dieser Sammlung, "Le ciel et l'enfer" (XVIII:296), beichtet die bigotte Dona Urraca dem opportunistischen Inquisitor Bartolomé, sie habe am Aschermittwoch eine Fliege verschluckt. Der Beichtvater rechnet ihr dies nicht als Sünde an mit der Begründung, es habe sich nur um eine kleine Fliege, also um eine Fastenspeise gehandelt. In der Vorrede zu "Inès Mendo" versichert der Autor, er bemühe sich, die "alten spanischen Lustspieldichter" nachzuahmen und ihre Fehler, wie etwa zu schnellen Handlungsablauf, nicht zu meiden (MÉRIMÉE XVIII: 177). Vielmehr hebt er ihre Mängel häufig aus Gründen der Ironie hervor, so daß GROSSMAN (1924:139) in seiner Annahme wohl irrt, TURGENEV übernehme gerade die schnelle Intrigenentwick-

lung von MÉRIMÉE, es sei denn, dies geschieht aus Gründen der Parodie wie in "Neostorožnost". Doch verstärkt MÉRIMÉE die Ironiesignale in einer für TURGENEV nicht akzeptablen Weise, indem er die Figuren sich am Ende der Stücke meist direkt mit Äußerungen an den Rezipienten wenden läßt wie "Ainsi finit cette comédie" ("Le ciel et l'enfer") (XVIII:316), welche die Fiktion durchbrechen. Ein grundsätzlicher Unterschied zu TURGENEV liegt darin, daß die - oft ironisierte - Schicht der thematischen Bedeutungen noch die unangefochtene Konstruktionsdominante der Stücke darstellt. Im zweiten Teil des Doppel dramas "Inês Mendo", das in der Fabel "Cholostjak" verwandt ist, nimmt in beiden Texten der aus dem Außenraum eindringende Schädiger (Fonk, bzw. die Herzogin) mit dem Opfer (Mar'ja, bzw. Inês), das ihm sozial unterlegen ist, dialogischen Kontakt auf und wird dafür vom Bräutigam, bzw. Gatten des Opfers (Vilickij, bzw. Don Esteban) völlig zu Unrecht gelobt. Während die Besonderheit dieser jeweils asymmetrischen Kommunikationssituation zwischen Schädiger und Opfer bei MÉRIMÉE explizit angesprochen, also auf der thematischen Ebene abgehandelt wird (XVIII:240f.), muß sie im ersten Akt des "Cholostjak" aus der Struktur des stockenden Dialogs zwischen Mar'ja und Fonk vom Rezipienten erschlossen werden.

Bei Alfred de MUSSET wird in einem nächsten Evolutions schritt auf die Dramen TURGENEVs hin zwar weniger die Ausdrücklichkeit der Figurenrede abgebaut, dafür aber reduziert er insbesondere die nicht-kommunikativen Handlungen in einem Maße, daß sie von einer tatsächlichen szenischen Realisierung zu nicht mehr ausgeführten Inhalten szenischer Rede transformiert werden. Ein kurzer Vergleich des zweiten Teils von MÉRIMÉES "Inês Mendo" und de MUSSETs "La nuit vénitienne" (1830) verdeutlicht dies: Razetta plant bei de MUSSET mit seiner geliebten Laurette jene - nicht stattfindende - Flucht, die Esteban und die Herzogin bei MÉRIMÉE nach Portugal führt. Razetta kündigt nur an, er werde Laurette befreien (de MUSSET 1963:254), Esteban hingegen führt die Befreiung der Herzogin aus. Laurette plant nur den Mord am Prinzen von Eisenach, realisiert ihn aber ebensowenig wie Razetta seinen angedrohten Selbstmord, falls Laurette den Prinzen nicht tötet: Stattdessen begibt er sich

zum Abendessen. Die Thematisierung nicht-sprachlicher Handlung in einer meist sehr kultivierten Figurenrede hat in Rußland - etwa bei GRIGOR'EV und DOSTOEVSKIJ (OKSMAN 1961:576) - zur Ablehnung der "Feinheit" (tonkost') des Dialogs bei de MUSSET und schließlich bei TURGENEV geführt.¹¹

Auch von GOGOL' grenzt sich TURGENEV in dieser Hinsicht ganz deutlich ab, wenn der Autor in "Gde tonko, tam i rvetsja" seinen Helden Gorskij sagen läßt, er springe nicht aus dem Fenster, um einer unerwünschten Ehe zu entgehen, wie Podkolesin in "Ženit'ba" (Die Heirat) (1841), sondern gehe ganz ruhig¹² durch die Türe in den Garten (II:102,2ff.). Auch im Verhältnis TURGENEV'S zu GOGOL' wurde die Adaption von Fabelementen betont. Besonders in "Bezdenež'e" sei TURGENEV ganz "Schüler Gogol's" (KLEMAN 1940:165; vgl. BJALYJ 1962:15; PETROV 1961:129); in "Cholostjak" erinnerten der Diener und sein Eingangsmonolog ebenso an GOGOL' (KLEMAN 1940:170) wie der Gutsbesitzer Špun'dik und die Helden Moškin und Maša beim Besuch Fonks (VARNEKE 1914:596); "Zavtrak u predvoditelja" wird als "mißlungene Nachahmung" von GOGOL'S "Revizor" (1836), "Ženit'ba" und "Igroki" (Die Spieler) (1842) abgetan (OKSMAN 1962:393). Trotz einer gewissen Berechtigung mancher dieser Feststellungen hat TURGENEV aber wohl kaum die Nachahmung von Motiven GOGOL'SCHER Texte im Sinn gehabt, als er in seinem Aufsatz über das Drama "Smert' Ljapunova" (Der Tod Ljapunovs) von S.A. GEDEONOV programmatisch äußerte, GOGOL' habe dem russischen Drama den Weg gezeigt, auf dem es weitergehen müsse. Vielmehr schafft GOGOL' in "Ženit'ba" und "Revizor" auf der thematischen Ebene einen explizit eingeführten, durchgehenden Kontrast zwischen der tatsächlichen Handlungsentwicklung und den wirklichen, jedoch verborgenen Absichten der Figuren. GOGOL' hat TURGENEV den Weg in erster Linie in der "Entlehnung" dieses Verfahrens gezeigt, erst in zweiter Linie durch Vorgabe von Motiven. TURGENEV überträgt dieses Verfahren auf einzelne Sprechhandlungen und macht die Sprechenebene damit zur Konstruktionsdominante seiner Stücke. Nicht-kommunikative Handlungen sinken auf die Stufe prosaischer Alltäglichkeit herab. Mit vollem Recht nennt ČECHOV (XX, 1951:77) Gorskij in einem Brief einen Pečorin, der "schwach" und "ein wenig trivial" (pošlovatyj) geworden sei.

Die großen Zeiten Hamlets, Othellos und Lears sind vorbei: An ihre Stelle sind bei TURGENEV gewöhnliche Figuren wie der "Hamlet aus dem Kreis Ščigrov" (Gamlet Ščigrovskogo uezda) (1849), der "Steppen-Othello" Islaev (M.)¹³ (III:142,38f.) und der "Steppenkönig Lir" (Stepnoj korol' Lir) (1870) getreten.

2.4. HANDLUNGSARMUT ALS KOMPONENTE DES POETISCHEN SYSTEMS

2.4.1. TRIVIALITÄT UND MONOTONIE DER THEMATISCHEN BEDEUTUNGEN

In TURGENEV'S Erzählung "Dovol'no" (Genug) (1865) vertritt der fiktive Verfasser der Aufzeichnungen zwar die Meinung, daß sich die Tricks der Mächtigen, die Sklaverei und die Selbstverständlichkeit der Lügen gegenüber SHAKESPEARES Zeiten nicht geändert hätten, doch würde dieser heute an den Platz des düsteren tragischen Richard einen modernen Tyrannen setzen, der nachts ruhig schlafe und sich über das Mittagessen beklage (TURGENEV IX:119). Wenn der TURGENEVSCHE Hamlet Stanicyn (G.) deshalb ersteren mit dem Ausspruch "Vot v čem vopros." (Das ist hier die Frage.) (II:107,28) zitiert, dann geht dem nicht die existentielle Frage nach Sein oder Nicht-Sein voraus, sondern jene triviale Überlegung, wie man sich am angenehmsten beschäftigen könne.

Die Trivialität (pošlost') des Lebens, deren Darstellung bei TURGENEV bereits in den Gedichten und Poemen beginnt, sollte nach N.I. NADEŽDIN (ANIKST 1972:86) schon Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in all ihren Einzelheiten den Inhalt von Komödien bilden. Erst in den vierziger Jahren verfaßte TURGENEV nicht nur sein "Lied der triumphierenden Trivialität" (pesn' toržestvujuščej pošlosti) (ISTOMIN 1913:336), "Andrej Kolosov", sondern erfüllte in der Nachfolge GOGOL'S in seinen Dramen auch jene alte Forderung NADEŽDINS. In "Zavtrak u predvoditelja" läßt der Autor die Figuren nur "Lappalien oder Allgemeinplätze" (OKSMAN 1962:392) äußern. So teilt der unterwürfige und weniger bemittelte Gutsbesitzer Mirvolin dem vermeintlichen Schlichter des Streits zwischen Bepandin und dessen Schwester Kaurova, dem Adelsmarschall Balagalaev mit, daß der Diener seines Vorgängers, Pechter'ev, einen neuen Hut besitze (III:11,7f.).

Aufgrund der extremen Trivialität solcher Kleinigkeiten, die immer stärker die inhaltliche Seite der Figurenrede prägen, wird deutlich, daß alltägliche Gesprächsthemen nicht mehr Selbstzweck sind, sondern eine in der Schichtenhierarchie des literarischen Artefakts untergeordnete Funktion übernehmen. Sie verweisen durch ihren belanglosen Inhalt auf Wesentliches, auf einzelne Motive oder die psychische Disposition der Sprecher. Der Gutsbesitzer Michrjutkin, der sich mit seinem Diener Seliverst und dem Kutscher Efrem auf dem Weg nach Hause befindet (R.), wo ihn zu seiner tiefen Beunruhigung, ja Angst - vor einer möglichen Entmündigung - seine Frau erwartet, erhofft von seiner sinnlosen Frage, warum das Mittelpferd mit den Ohren wackle (III:207,10f.),¹⁴ nicht so sehr eine Antwort als vielmehr Unterhaltung, da es ihm nicht gelingt einzuschlafen.

Die auf diese Weise ästhetisch funktionalisierte Trivialität bildet aber nicht nur hinsichtlich der Inhalte der Sprechhandlungen eine Konstante des poetischen Systems, sondern auch bezüglich der in den Dramen dargestellten Welt. Die Ereignislosigkeit und Handlungsarmut, die sie kennzeichnen, täuschen nicht weniger über die Wirklichkeit hinweg als triviale Reden. Unklare Ankündigungen eines eventuellen Verbrechens im Hause seines Freundes Don Bal'tazar und dessen junger Frau Don'ja Dolores weist Don Pablo, der heimlich in Dolores verliebt ist (Ne.), mit dem Argument zurück, im Hause lebten nur "gesetzte" (stepennyje) und "ruhige" (tichie) Menschen (II:20,36f.). Doch wie in "Mesjac v derevne" erweist sich die suggerierte Ruhe des Alltags als "künstlich" (DURYLIN 1947:95). Verdeckt sie im frühen Stück "Neostorožnost'" die leidenschaftliche Liebe Pablos, die ihn zur theatralischen Ermordung von Dolores hinreißt, so übertritt Natal'ja nicht mehr das Gesetz, sondern nur ein gesellschaftliches Tabu, wenn sie sich als verheiratete Frau in den jungen Lehrer ihres Sohnes verliebt, der deshalb abreist. An die Stelle eines bereits parodierten, wirkungsvollen Verbrechens treten - besonders in "Gde tonko, tam i rvetsja" und "Mesjac v derevne" - gewöhnliche, ritualisierte Handlungen des täglichen Lebens, die sich im Realismus in der Regel im engen Familienkreis abspielen (HAMON 1973:432), wie etwa Bootsfahrten,

Spaziergänge im Garten, Mahlzeiten, Sticken, Lesen oder Kartenspielen.

Das Desinteresse der Figuren an romantischer Leidenschaft und bewegter Dramatik bekundet Natal'ja gleichsam programmatisch zu Beginn von "Mesjac v derevne", wenn sie ihren Hausfreund Rakitin mehrmals beim Vorlesen des Abenteuerromans "Der Graf von Monte Christo" von Alexandre DUMAS dem Älteren unterbricht.¹⁵ Nicht zufällig geschieht dies bei der im ersten Teil des Stücks leitmotivisch wiederholten, antiprogrammatischen Äußerung: "Monte-Cristo se redressa haletant..." (Monte-Cristo sprang heftig atmend auf...) (III:43,17f.; 44,2; 45,23). Die Kritik an übermäßiger Aktivität überträgt Natal'ja nach einem nur scheinbaren Themenwechsel unmittelbar darauf auf ihren Gatten Arkadij Islaev, der selbst allzu eifrig beim Bau eines Dammes tätig sei (III:44,8ff.). Als Rakitin dem zustimmt, tadelt Natal'ja schließlich ihn selbst wegen mangelnder Initiativität, die langweilig sei (III:44,12f.). Damit ist nicht nur der Bogen von der Literatur zur aktuellen Sprechsituation geschlagen; der Text läßt zudem keinen Zweifel daran, daß zu viel Handlung ebenso abgelehnt wird wie Passivität. Figuren wie Natal'ja kranken an ihrer eigenen Bewegungslosigkeit (III:51,1f.), verlieren die Lust an ihrer Art zu leben (III:50,36f.) und werden von einer psychisch bedingten Müdigkeit erfaßt, wie Avakov (V.) (III:228,1f.) und der Maler in der Erzählung "Dovol'no". Dort beklagt der Erzähler im dreizehnten Kapitel das Versiegen einschneidender Ereignisse im Leben: Es sei schrecklich, daß nichts Furchtbares passiere und das Leben seicht, langweilig und bettelarm sei (IX:118). Schon Dolores (Ne.) muß sich deshalb in der unbefriedigten Sehnsucht nach einem erfüllten Leben verzehren, das in ihren Augen nur durch "ungewöhnliche Ereignisse" (II:10,7f.) eintreten könnte.- Die Helden in "Gde tonko, tam i rvetsja" und "Mesjac v derevne" bringen den Alltag in derselben Unzufriedenheit und Enttäuschung zu. Ihre Interesse- und Ziellosigkeit läßt sie eher "petits jeux innocents" spielen (II:106,25f.), als sich mit dem Naturwissenschaftler BUFFON beschäftigen. Die Tragik dieser erstarrten Welt liegt nicht mehr im Tod, sondern - wie bei IBSEN (SZONDI 1971:31) - im Leben selbst; es ist die "Tragödie der Alltäglich-

keit" (OKSMAN 1961:604), die sich in "Nachleben" offenbart. Versuche in ein anderes Leben auszubrechen müssen fehlschlagen und verfestigen in allen Stücken nur die Erstarrung der Welt familiärer Werte, deren Konservierung für die Zukunft in einer großen Zahl nicht gerade glücklicher Ehen wie jene Veras mit Stanicyn (G.), Mar'jas mit Moškin (Ch.), Natal'jas mit Islaev und Veras mit Bol'sincov (M.) verbürgt ist.

Manifestiert sich hier die Erstarrung der dargestellten Welt durch Wiederholungen innerhalb des poetischen Systems der Dramen, so wird auch in den Stücken selbst die Wiederholung in dieser Funktion zu einem die Objektwelt strukturierenden Prinzip. Neben dem bereits angeführten Mangel an Initiativität kritisiert Natal'ja an Rakitin sein fortwährendes Einverständnis mit allem, das nicht erst mit dem Dramenbeginn einsetzt (III:44, 12f.):

"Vy vseгда so mnoju soglasny."

(Sie sind immer mit mir einverstanden.)

Der Autor unterstreicht den Wiederholungscharakter und die Un-erträglichkeit solcher Sprechhandlungen zusätzlich, indem er sich das Gespräch Natal'jas und Rakitins mit dem Kartendialog der Schwiegermutter Natal'jas, Anna Semenovna, und dem deutschen Erzieher Šaaf überschneiden läßt. Anna Semenovnas Äußerung (III:44, 21f.)

"Kak? opjat'? Eto nesterpimo!"

(Wie? schon wieder? Das ist unerträglich!)

bezieht sich nicht in erster Linie darauf, daß Šaaf erneut die Farbe "Herz" ansagt, sondern kommentiert die bedrückende Iterativität der Sprechhandlungen. Wiederholung erscheint aber nicht nur als künstlerisches Verfahren auf der Sprechenebene, sondern stellt ein grundlegendes, die Objektwelt organisierendes Prinzip dar, das durch Motivwiederholungen innerhalb unseres poetischen Systems noch potenziert wird. In Analogie zur typischen Einrichtung der Gasthauszimmer im ersten Kapitel von "GOL'S Roman "Mertvye duši" gleichen für Avakov Diener der verschiedensten Länder einander (III:226, 4ff.), scheinen alle Künstler und ihre minderwertigen Werke M-r Popelin und seinen Ansichten des Vesuv ähnlich (III:227, 21ff.). Die Ausbreitung des Typischen verhindert jede Abwechslung durch individuelle

Besonderheiten und bewirkt die umfassende Gleichförmigkeit der poetischen Objektwelt. Selbst die jung verheirateten Freunde Rakitins langweilen sich "schon" (III:45,30), obgleich sie erst am Beginn alltäglicher Wiederholungen stehen. Wenn der Mensch im Realismus seinen Standort tatsächlich "im Prozeß der Ausführung alltäglicher, sich periodisch wiederholender Handlungen" (DERING/SMIRNOV 1980:19) finden muß, dann demonstrieren die Dramen TURGENEVS aber bereits in einer frühen Phase des Realismus das Mißlingen dieses Unterfangens und die daraus resultierende Resignation. In einer Äußerung der ersten Fassung von "Mesjac v derevne" thematisiert Rakitin den vom Alltagsleben ausgehenden Zwang in einer für die frühen Fassungen der Stücke charakteristischen Ausdrücklichkeit (T.sb. I: 182):

"(..) odno obyknovennoe, odno pošloe estestvenno i zdorovo
(..) odno pošloe dostojno uvažen'ja - i gore tomu, kto
osmelivaetsja narušit' svjaščennyj zakon ežednevnosti!"

((..) allein das Gewöhnliche, allein das Triviale ist natürlich und gesund (..) allein das Triviale ist verehrungswürdig und wehe dem, der es wagt, das heilige Gesetz der Alltäglichkeit zu übertreten.)

Dolores (Ne.), Natal'ja und Vera (M.) verstoßen nicht mehr gegen einen juristischen Kodex wie Don Pablo durch seinen Mord, sondern gegen ein ungeschriebenes Gesetz, das sie nicht anerkennen wollen, da es ihr Leben eintönig und langweilig gestaltet.

Langeweile stellt sich aber für Rakitin in dieser Welt als die stärkste Empfindung dar: Sie allein könne man nicht verbergen (III:45,33).¹⁶ Langeweile quäle das Herz als leide es Hunger (serdce (..) slovno golodnoe) (III:46,2), Hunger nach einschneidenden Ereignissen und Veränderungen. Nadežda Pavlovna Eleckaja sucht diesen Hunger zusammen mit ihrer Nichte Marija Petrovna durch Reisen ins Ausland zu stillen (V.). Doch auch immer neue Menschen (III:226,24f.) ständig wechselnder Nationalität (III:233,1f.) werden Nadežda in Übereinstimmung mit den Warnungen Avakovs, der ihr zwar ergeben ist, doch die Rückkehr nach Saratov vorziehen würde, bald langweilen. Der Autor erweckt zunächst den Eindruck als sei Langeweile räumlich bedingt: Žazikov (B.) will trotz chronischen Geldmangels sein allzu ereignisreiches Leben in Petersburg nicht aufgeben, da

es "auf dem Dorf langweilig" sei (II:66,17). Auch die Provinzlerin Dar'ja Ivanovna wird zum Opfer dieser Klischeevorstellung, derzufolge die Räume "Ausland" und "Petersburg" im Gegensatz zu "Rußland" und "Provinz" frei von Langeweile zu sein scheinen. Dar'ja wirkt deshalb auf den einflußreichen Grafen Ljubin dahingehend ein, daß er ihrem Mann Stupend'ev eine Beamtenstelle in Petersburg vermittelt, um dem ereignislosen Provinzleben, das sie langweilt (III:177,15ff.), zu entrinnen. Ljubin bestätigt zwar Dar'jas Klischeevorstellung vom "bunten, geräuschvollen Leben" in der Stadt (III:176,33), doch werde in diesem "Wirbel" das Herz "der Leere müde" (serdce, naskučiv pustotoju) (III:176,36f.). Damit führt der Autor erneut vor Augen, daß Ereignisfülle ebenso Langeweile hervorruft wie Ereignislosigkeit und diese starke Empfindung alle Räume erfaßt. (vgl. DIKIJ 1952:126).

Nicht im Fehlen nicht-kommunikativer Handlungen scheint also die Ursache der Langeweile zu liegen, sondern in den Menschen selbst, in ihrer Psyche. Auf der dauernden Flucht vor Langeweile verlieren sich die Figuren in endlosen Reden wie Gorskij,¹⁷ in Erinnerungen an die Vergangenheit wie Ljubin oder Avakov, in Träumen wie Dolores, in endlosem Streit wie die Adelsgesellschaft in "Zavtrak u predvoditelja". Abwechslung suchen sie aber auch in übelgesinnter Rede, so etwa der Arzt Špigel'skij mit seiner "bösen Zunge" (III:120,40f.) und im strengen Hüten ihrer Geheimnisse. Mit letzterem Handlungersatz, den Natal'ja für unerläßlich hält, da es "langweilig" sei, wenn Rakitin alles von ihr wisse (III:73,39f.), benennt sie eine zentrale Komponente des für TURGENEV'S Dramatik spezifischen impliziten Dialogs. Geheimnisse, also geheime Gedanken und Absichten charakterisieren aber ebensowenig wie die Langeweile alle Figuren der Dramen. Sie stellen vielmehr eine für die weitere Analyse aufschlußreiche Verbindungslinie zwischen Figuren her wie Žazikov (B.), Vera und Gorskij (G.), Tropačev (N.), Natal'ja und Špigel'skij (M.), Dar'ja (P.) und Nadežda Pavlovna (V.).

2.4.2. ENGE BEGRENZTHEIT THEMATISCHER BEDEUTUNGEN

Die gemeinsamen Charakteristika dieser Figuren bilden über einzelne Stücke hinausgehende konstante Komponenten, die grundlegend zur Konsistenz des einheitlichen poetischen Systems beitragen. Die Äquivalenz von Figuren, die als konstruierte Größen allein vom Autor geschaffen sind, und die Wiederholung von Typen kennzeichnet der Autor häufig explizit durch identische Namen: Der als Einsiedler lebende heilige Antonij (I.) soll in der neuen Funktion eines Helden die Nebenfigur des Mönchs Antonio in "Steno" fortführen, während die hoffnungslos in Steno verliebte Džulija in Annunciatas glühendem, aber unerhört bleibendem Verehrer Džulio (I.) ihr männliches Pendant findet. Schon die vielgeschmähten frühen Stücke lassen erkennen, daß die Bedeutung von Figuren oder Figurenfunktionen nicht auf einzelne Texte beschränkt bleibt, sondern erst auf dem Hintergrund ihrer Vorbilder und 'Nachfolger', also im Zusammenhang des ganzen poetischen Systems zu verstehen ist. Der Autor schlägt auf diese Weise intertextuelle Brücken, wie zum Beispiel zwischen "Nachlebnik" und "Večer v Sorrente", einem Stück, das meist nur als "Variante" zu "Mesjac v derevne" angesehen wurde (GROSSMAN 1924:62). Nadežda Pavlovna Eleckaja ist nicht nur durch Vaters- und Familiennamen und ihr Alter mit Pavel Nikolaič Eleckij verbunden, wie auch ihre Nichte und Gegenspielerin Marija Petrovna Eleckaja mit Ol'ga Petrovna Eleckaja (N.), sondern zwischen beiden Paaren entwickelt sich gleichermaßen auf der Basis ihrer asymmetrischen Kommunikationssituationen ein dialogischer Kampf um Marijas Bräutigam Bel'skij, bzw. um Ol'gas Vater Kuzovkin. Mit der Figur Bel'skijs greift der Autor andererseits auf den nicht weniger naiv-aufrichtigen Studenten Beljaev (M.) und Mar'ja Belova (Ch.) zurück, was auf einen ähnlichen Charakter des Studenten Beljaev im Dramenfragment "Večerinka" (Ein geselliger Abend) (1848; 1940) schließen läßt. Beljaev wiederum gleicht in Aussehen und Charakter dem Helden der Erzählung "Andrej Kolosov" (1844), so daß es nicht überrascht, in der ersten Textfassung des Dramas die Initialen "K" oder "Kol" statt "Beljaev" zu finden.

Auch hinsichtlich der dargestellten Räume werden Verbindun-

gen zu Texten außerhalb des poetischen Systems der Dramen hergestellt. In dem Poem "Razgovor" (Ein Gespräch) (1844) lebt der "alte Mann" ebenso in einer Höhle wie Antonij (I.), während sein Prototyp in einer Mönchszelle mit Steno spricht. Die Abgeschlossenheit des Raumes steht in allen Stücken in Korrelation zur Bewegungslosigkeit der Figuren und der Ereignislosigkeit des Lebens. In den frühen Stücken tritt dies besonders deutlich zu Tage. In der Isolation seiner Höhle unterliegt Antonij (I.) den Träumen von vergangener Liebe ebenso wie Dolores jenen künftiger Liebe in der Abgeschlossenheit ihres Hauses, in der sie ihr Mann hält. Der Garten, über den ihr romantischer Verehrer Don Rafaél' zu ihr gelangt, gleicht mit seinen hohen Mauern und den Wachhunden einer Burgbefestigung (II:21,4ff.). Der gepflegte Garten, in "Mesjac v derevne" durch darin aufgestellte Bänke den Wohnräumen angeglichen, gibt zusammen mit den - manchmal abgeschlossenen (II:164,17f.) - Zimmern von Stadtwohnungen und Gutshöfen den immer gleichermaßen beengten Schauplatz für TURGENEV'S Kammertheater ab.¹⁸ Dem Bedrückenden dieser Räume verleiht Natal'ja gegenüber Rakitin wohl am plastischsten Ausdruck. Sie vergleicht ihre gemeinsamen Gespräche mit dem Klöppeln von Spitzen, das in "stickigen Zimmern" vor sich gehe, ohne daß man sich dabei von der Stelle rühre (III:46,15f.).

Außer den bisher angeführten intertextuellen Komponenten konstituieren aber auch intratextuelle Elemente die Begrenztheit der thematischen Bedeutungen. Da die oft komplizierte Wiederholung und Spiegelung von Oppositionen und Konflikten innerhalb eines Textes noch zu behandeln sein wird,¹⁹ sei hier nur auf zwei relativ deutliche Beispiele hingewiesen. In "Bezdeněž'e" und "Zavtrak u predvoditelja", den beiden einzigen Stücken, in denen von Anfang bis Ende neue Figuren eingeführt werden, wird eben dadurch dieselbe Situation fortlaufend variiert. In "Bezdeněž'e" fordern acht nacheinander auftretende Figuren das ihnen von Žazikov geschuldete Geld so lange, bis schließlich mit dem Provinzgutsbesitzer Blinov der rettende Geldgeber erscheint. In "Zavtrak u predvoditelja" wird die intratextuelle Wiederholung dadurch unterstrichen, daß fast alle zur Gesellschaft stoßenden Gutsbesitzer den Neuankömmling Alup-

kin mit einer ihm möglicherweise bekannten, negativ markierten Person in einen unwahrscheinlichen Zusammenhang bringen.

Thematische Bedeutungen brauchen aber nicht unbedingt der Fabel oder dem Sujet anzugehören, sondern können auch auf den Inhalt von Sprechhandlungen übertragen werden. Gorskijs Märchenerzählung von der Baroness und ihren drei Freiern (G.) (II:109,30ff.) gibt die Fabel des ganzen Stücks verkürzt wieder. Špigel'skijs Anekdote von Verenicyns Tochter, die zwei Männer gleichzeitig liebt (III:52,7ff.), spielt auf Natal'jas analoge Stellung zwischen Rakitin und Beljaev an und Kuzovkins Kostgänger- und Narrenfunktion der Vergangenheit wird während seiner Erzählung von dieser traurigen Zeit durch Tropačevs und Eleckijs Verhalten zur dramatischen Gegenwart. Dieselbe Verlagerung thematischer Bedeutungen verknüpft auch inhaltlich verschiedene Stücke eng miteinander: Antonios Erzählung von seiner Jugendliebe (S.) wird in der zweiten Szene von "Iskušenie svjatogo Antonija" zum Gegenstand der aktuellen Handlung. Andererseits könnte die Fabel von "Večer v Sorrente" durchaus als dramatische Gestaltung von Ol'gas Jugend verstanden werden (N.), die - wie Marija Petrovna - als junges Mädchen gleichfalls mit ihrer Tante ihr Gut verließ (II:128,35ff.). Ein besonders häufiges Thema in TURGENEVs "Szenen und Komödien" stellt die auf "Romeo and Juliet" zurückgehende, meist parodistische Balkonszene zwischen zwei Liebenden dar. In "Neostorožnost'" und "Večer v Sorrente" (III:237,6ff.) wird sie in dramatische Handlung umgesetzt, während sie in "Iskušenie svjatogo Antonija" (III:256,4ff.) und "Dve sestry" (III:278,5ff.) nur als Lied in der Figurenrede wiedergegeben wird. Die parodisierende Verkürzung dieses Motivs erreicht in Tropačevs (N.) PUŠKIN-Zitat "'Ja zdes', Inezil'ja, ja zdes' pod oknom'." (II:178,3) einen Höhepunkt (Ich bin hier, Inezil'ja, ich bin hier unter dem Fenster.), da das romantische Zitat mit Eleckijs Zornausbruch wegen Kuzovkins Unnachgiebigkeit zusammenfällt.

Läßt man eine Reihe nebensächlicher Motivwiederholungen beiseite,²⁰ so müssen doch zumindest drei thematische Komponenten angeführt werden, die in besonderem Maße die Einheit des poetischen Systems fördern. Zum einen handelt es sich um den Gegensatz zwischen jungen und alten Figuren, der oft mit dem Liebes-

motiv verbunden ist. Der junge Steno holt sich bei dem alten Mönch Antonio Rat; dem alten Antonij (I.) erscheint die junge Marcellina als lebendige Figur, die junge Dolores ist mit dem alten Don Bal'tazar verheiratet (Ne.). Letzteres Schicksal trifft auch Mar'ja (Ch.), Natal'ja und Vera (M.). Aus dieser besonderen Altersrelation resultieren Abhängigkeitsverhältnisse, die ihrerseits die Grundlage für die Ausübung zwischenmenschlicher Macht darstellen, ein zweifellos zentrales Thema der Stücke TURGENEVs. Als typisch für den gesamten Realismus erweist sich dagegen die nur äußerliche Motivierung von Dramenbeginn und -ende durch Ankunft und Abfahrt von Figuren wie etwa in "Nachlebnik" und "Provincialka".

Die Invarianz der Fabelstoffe im poetischen System der Dramen wird aber am eindringlichsten durch die Dominanz des Liebesthemas unterstrichen, das einer neuen Rezeption dieser Texte in erster Linie im Wege stehen dürfte. Doch auch diese thematische Komponente erfüllt vor allem die Funktion, die bedrückende Eintönigkeit eines ereignislos gewordenen Lebens fühlbar zu machen. Entweder bedarf es hier einer Erweiterung unseres Verständnisses vom frühen Realismus oder TURGENEVs Stücke müssen stärker in den Kontext der Dramen ČECHOVS oder auch STRINDBERGS gestellt werden. Liebe ist in diesen Texten nicht mehr als ein-dimensionaler "Familienwert" zu verstehen, der die - von BACH-TIN (1979a:140) - positiv gewertete "Einförmigkeit" (odnoobrazie) des Lebens organisiert. Vielmehr umfaßt dieses antithetische Thema einerseits die negativ markierte institutionalisierte Liebe in der Ehe, zum Beispiel zwischen Dar'ja und Stupend'ev (P.) oder zwischen Verwandten wie den Geschwistern Kurova und Bespandin (Z.), die in dauerndem Streit liegen, also eine inhaltsleer gewordene, formale Liebe. Andererseits meint dieser Begriff aber die tiefe Leidenschaft wie jene Džulios (I.) oder Veras (M.), die allein die Erstarrung eingebürgerter Institutionalisation durchbrechen könnte, doch immer daran scheitert, daß sie keine eigene Form schaffen kann. Insofern sind beide inhaltlich entgegengesetzten Spielarten der Liebe im poetischen System komplementär und schreiben die totale Ausweglosigkeit fest. Da fast alle grundlegenden Oppositionen und Konflikte auf diese beiden Pole reduziert werden können, bleibt

jede Konfliktlösung aus dem System ausgeschlossen. Die Konflikte zwischen zwei Frauen in "Dve sestry", "Mesjac v derevne", das in einer früheren Fassung "Dve ženšćiny" (Zwei Frauen) hieß und "Večer v Sorrente", zwischen Vater und Tochter in "Nachlebnik", zwischen Geschwistern in "Dve sestry" und "Zavtrak u predvoditelja"²¹ werden durch Trennungen der Figuren in aller Regel nur verschoben.

2.4.3. ÄSTHETISCHE FUNKTIONALISIERUNG DER BEGRENZTEN OBJEKTWELT

Das vorgegebene grundlegende Konfliktmuster, das in den Stücken nur variiert wird, hat aber auch eine vermeintlich negative Systemkonstante zur Folge, die immer wieder bemängelte (CHANUŠKEVIČ 1974:17) triviale Einfachheit von Fabel und Sujet. TURGENEV selbst unterwarf aber in dieser Zeit stereotype Handlungsmuster in Texten anderer Autoren, wie etwa KUKOL'NIK und GEDEONOV heftiger Kritik, so daß bei ihm von einer besonderen Sensibilität diesem Mangel gegenüber ausgegangen werden darf. In seinem dramatischen System haben Handlungsfolien die Funktion, dem Rezipienten die Entwicklung der thematischen Bedeutungen im voraus aufzudecken und damit einerseits die Aufmerksamkeit auf die keineswegs stereotypen Sprechhandlungen zu lenken und andererseits über die thematischen Bedeutungen Lesehilfe zu ihrem Verständnis zu leisten. Die Handlungsschablonen müssen also vom Rezipienten in dieser spezifischen Funktion erkannt werden. Auf dieser Grundlage können sogar Überlegungen zum Inhalt oder zu Figuren der von TURGENEV lediglich geplanten Stücke angestellt werden. So hätte das Drama "Drug doma" (Freund des Hauses) wahrscheinlich eine weitere Variante zu dem Konflikt zwischen institutionalisierter und aufrichtiger Liebe abgegeben, in dem wohl eine Rakitin (M.) ähnliche Figur als Held das auslösende Konfliktmoment dargestellt hätte.

Diese Art der Funktionalisierung stereotyper Handlung läßt aber nicht nur das ästhetische Potential einer ganzen Werk-schicht ungenutzt, sondern diskreditiert sie zusätzlich beim Rezipienten, indem sie seinen Erwartungshorizont in aller Regel erfüllt. Das erklärt die häufige Ablehnung der Stücke beim

zeitgenössischen Leser und Zuschauer, der aufgrund seiner Rezeptionssituation sein Augenmerk in erster Linie auf die Fabel richtete. Dadurch wird auch die immer noch halbherzige Aufnahme der Stücke in neuerer Zeit verständlich. Sie sind dem sich in den vierziger Jahren herausbildenden "očerk" (Skizze) durchaus vergleichbar, der ebenfalls kein kompliziertes Sujet zeigt, aber durch die Behandlung brennender sozialer Fragen Interesse hervorrief. In unbeweglichen Bildern und kurzen Szenen werden im očerk Berufe und Stände dargestellt, wie in TURGENEV'S "Nachlebnik" und wahrscheinlich auch in "Kompan'onka" (Eine Gesellschafterin), Orte und ihre Bewohner gezeigt, wie in "Provincialka" oder Bräuche und alltägliche Handlungen vorgeführt wie in "Zavtrak u predvoditelja" und vermutlich in "Večerinka" (vgl. MANN 1968:117). Einigen seiner Stücke gab der Autor deshalb den Untertitel "scena" (Szene) und faßte sie alle unter der Bezeichnung "dramatičeskije očerki" (dramatische Skizzen) zusammen (III:290). Anders als im očerk der Naturalen Schule stand für ihn aber nicht die soziale Thematik im Vordergrund.

Die Nähe der Dramen zum očerk beruht in erster Linie auf seinen künstlerischen Verfahren, seiner parataktischen, additiv reihenden Struktur. Wirkliche Entwicklungen sind deshalb in diesen dramatischen Texten, die ein völlig statisches Bild der Welt entwerfen, ausgeschlossen. Die Stücke enden daher nicht zufällig meist dort, wo sie ihren Ausgang genommen haben. In "Zavtrak u predvoditelja" finden sich bei Balagalaev einige Gutsbesitzer ein, um einen lange währenden Streit endgültig zu schlichten. Als sie wieder auseinandergehen, ist die Kluft zwischen den streitenden Parteien schier unüberbrückbar. In "Bezdeněž'e" leidet der junge Žazikov wegen seines aufwendigen Lebenswandels unter chronischem Geldmangel. Nachdem ihm der Gutsbesitzer Blinov erneut finanziell unter die Arme greift, kann er sein früheres Prassen fortsetzen (DURDÍK 1885:255). In "Večer v Sorrente" schließlich träumt Avakov nach langen Reisen von der Rückkehr auf das heimische Saratover Gut. Am Ende kann er nur mehr resignierend die rhetorische Frage stellen, ob denn Paris auf dem Weg nach Saratov liege (III:241,5f.): Die Reisen durch Europa werden fortgesetzt. Die Reihe dieser

Beispiele könnte durch andere weitergeführt werden, bei denen am Anfang die Hoffnung auf Änderung eines verfestigten Zustandes besteht, das Ende aber eben diese Erstarrung nachdrücklich bestätigt. Bei diesem affirmativen Parallelismus²² werden Anfang und Ende gegeneinander austauschbar. Nicht mehr der Endpunkt einer Entwicklung, sondern der Prozeß der Verfestigung eines Zustandes gewinnt die entscheidende Bedeutung.

Dieser Zustand ermöglicht die erstaunliche thematische Kontinuität in diesem poetischen System und das enge Netz intertextueller Beziehungen, das Aufschluß über den evolutionären Charakter des Systems gibt. Da aber die Fabel-Sujet-Korrelation automatisiert ist, hat sich die Funktion dieses Textelements zu einer dienenden hin verändert (vgl. TYNJANOV 1969: 441f.). Die thematischen Bedeutungen verweisen damit aber auf die neue Dominante, den Prozeß der Sprechhandlungen, des Dialogs.- In parallelen Situationen fordern Natal'ja Vera (M.) und Nadežda Marija (V.) auf, sich ein anderes Kleid anzuziehen (III:57,22f.; 229,34ff.). Beide Male dienen die direktiven Sprechhandlungen der jeweils älteren Rivalin um die Liebe eines Mannes dazu, sich ihrer Macht über die jüngere Konkurrentin zu versichern. Das Kleid selbst, also der Inhalt der Rede, das Thema sind von sekundärer Bedeutung. Während Vera der Aufforderung sogleich nachkommt, ihre eigentliche Ursache aber nicht erkennt, besteht für Marija kein Zweifel, daß ihre Tante damit ein verdecktes Ziel verfolgt (III:235,23ff.). Gerade die Identität des Themas ermöglicht es dem Dialog, diese in Psyche und Bewußtsein der Figur verborgene Absicht, die der jeweiligen Sprechhandlung zugrundeliegt, deutlich herauszustellen. Bei der nur deformierten Handlung gewinnen Bewußtsein und Sprechenebene an Bedeutung und lösen die Handlung als Dominante ab. Damit wird bereits bei TURGENEV - und nicht erst bei ČECHOV (SCHMID 1976:182) - die "totale Erneuerung der Gattung" Drama eingeleitet.²³

3. PRAGMATISCHE BEDEUTUNGEN

Die erwähnte Erneuerung des Dramas bezieht sich zunächst auf die literarische Sprechhandlung. Dieser bereits wiederholt verwendete Begriff darf im Rahmen einer pragmatischen Dramenanalyse nicht in seiner linguistischen Bedeutung, also als synonym zu dem Begriff "Sprechakt" verstanden werden. In der noch ausstehenden Anwendung der Sprechaktanalyse auf den literarischen Dialog (ASMUTH 1980:75) sind die bisher auf der primären Ebene natürlicher Sprachen gefundenen Prinzipien des Dialogs, wie etwa das von GRICE postulierte Prinzip der Effektivität der Rede nicht anwendbar (DOLEŽEL 1979:525). Literarische Rede erweist sich ganz im Gegensatz dazu als äußerst redundant und ineffektiv. Auch bei anderen von der Linguistik aufgestellten Maximen oder Postulaten für nicht-literarische Konversation zeigt sich deutlich, daß der literarische Dialog alle Regeln einer funktionierenden Alltagskonversation durchbricht, ja daß er eben durch diese systematische Abweichung definiert ist. Im primärsprachlichen Dialog sollen die Sprecher möglichst informative, beweisbare, sich direkt am Thema orientierende und eindeutige Redebeiträge liefern (GRICE 1975: 46f.). Kuzovkin bemüht sich dagegen, Ol'ga auf die Fragen über ihre Herkunft möglichst wenig Informationen zu geben. Kaurova setzt immer neue Gerüchte in die Welt (Z.), um ihren Bruder zu diskreditieren und lenkt damit fortwährend vom zentralen Thema der Einigung im Rechtsstreit ab. Nadežda Pavlovna ist bestrebt (V.), ihre Redebeiträge möglichst zweideutig zu gestalten. Werden die obigen Postulate eines idealtypischen, primärsprachlichen Dialogs akzeptiert, dann lassen sich die literarische Sprechhandlung und der literarische Dialog als "Verletzung von Regeln des Primärsystems" (LACHMANN 1977:175) definieren. Gerade die "Abweichungen" werden als künstlerische Verfahren gewertet (MUKAŘOVSKÝ 1977b:147) und konstituieren als solche die "Sekundärgrammatik" der Rhetorik, die hinsichtlich der Sprache eine pragmatische Rolle übernimmt (LACHMANN 1977:171ff.).

Bisherige Analysen des literarischen Dialogs gehen aber mit wenigen Ausnahmen (CZAPLEJEWICZ 1978; DOLEŽEL 1977) von einer eng verstandenen Satzsemantik aus und untersuchen den in der

konkreten Verwendung eines Satzes gleichbleibenden Inhalt, die in der Linguistik "Proposition" (ARUTJUNOVA 1976:29; 32) oder "propositionaler Gehalt" (WUNDERLICH 1978:26) genannte semantische Invariante. Diese enthält die in einem Satz aufgestellte Behauptung, also das Was eines Satzes, nicht aber das Wie (BLACK 1979:56). Diese sprecherunabhängige, intersubjektive Bedeutung der Proposition hat Wahrheitswert, kann wahr oder falsch sein, gehört also in das Aufgabengebiet der Logik, nicht aber der Literaturwissenschaft. Für letztere erweist sich aber nicht die im Satz²⁴ als einem Teil des Sprachsystems und in der Proposition thematisierte Wirklichkeit (ARUTJUNOVA 1976:43; WUNDERLICH 1978:26) als grundlegend. Auch "Wahrheitstreue" (MUKAROVSKÝ 1977b:146) und Wahrheitsbedingungen erscheinen für die Dichtung, in der die ästhetische Funktion dominiert, irrelevant (OHMANN 1971:5).

An die Stelle des Satzes tritt die Äußerung (vyskazyvanie; utterance) als minimale Dialogeinheit (vgl. KOŽEVNIKOVA 1970:15). Die Äußerung realisiert die Sprechhandlung. Ihre Grenzen sind zu Anfang und Ende durch das Schweigen der sprechenden Figur oder einen Sprecherwechsel markiert (BACHTIN 1979c:251f.; DRESSLER 1972:11). Erst die Analyse der Äußerungen und ihrer Abfolge führt zu einem umfassenderen Bedeutungsbegriff, der die Sprechsituation einbezieht und nicht mehr nur semantisch im engeren Verständnis, sondern semantisch-pragmatisch²⁵ ist (WUNDERLICH 1978:22). Zentrale Komponente dieser Situation ist natürlich der Sprecher selbst. Ursprüngliche Objektwelt und Welt der Bedeutungen können in der Ästhetik allgemein über das beide verbindende Subjekt des Zeichenverhaltens untersucht werden. Die daraus resultierende "Welt der Denotate" wird von der Tätigkeit des Sprechers bestimmt (VARTAZARJAN 1973:39), der mit seiner Äußerung ein bestimmtes Ziel, eine Absicht verfolgt. Während der Satz immer prädikativ auf die Wirklichkeit bezogen bleibt, erscheint für die Äußerung die Orientierung an einem Ziel als grundlegend (ARUTJUNOVA 1976:43). Die Bedeutung der Äußerung, die im Unterschied zum Satz in einem Text nicht beliebig wiederholt werden kann, weil sich ihr Ort und ihre Funktion ändern (BACHTIN 1979b:286), büßt ihre Autonomie ein und wird zum Ingrediens der Absicht des Sprechers (BLACK 1979:74).

Die pragmatische Bedeutung der Sprechhandlung kann im Gegensatz zu einer nur semantischen als subjektiv und sprecherabhängig, als "Sprecher-Bedeutung" (GRICE 1979b) verstanden werden. Die Einstellung der Figur und die Beziehungen zwischen den Figuren werden damit von primärem Interesse und drängen die, etwa in den frühen Stücken TURGENEVS allein dominante lexikalische Bedeutung, die Referenzfunktion des Dialogs in den Hintergrund.²⁶ Diese muß erst durch die pragmatische Bedeutung interpretiert und auf das "Handlungssystem" (WUNDERLICH 1978:58; 105), also auf Interaktionsbedingungen wie soziale Situation und auf die Einstellung der Figur, also ihre Interessen, ihre emotionale Disposition, sowie auf die vorangehenden Figurenkontexte bezogen werden. Erst daraus resultiert die Bedeutung der Sprechhandlung einer Figur.

3.1. DIE LITERARISCHE SPRECHHANDLUNG

Der Begriff der Sprechhandlung, bzw. das Verstehen von Sprechen als Handlung geht auf die Sprachwissenschaft zurück. Dort ist jedoch häufiger von "Sprechakt" (speech act) die Rede (SEARLE 1977; AUSTIN 1979:120-125). Schon Wilhelm von HUMBOLDT versteht die Sprache als Tätigkeit (VOLOŠINOV 1975:99) und BLOOMFIELD spricht bereits von einem "Akt des Sprechens" (WEINRICH 1976:30). Auch für Leo SPITZER (1922:33) bedeutet das Sagen selbst bereits eine Tat. Die Literaturwissenschaft sieht dagegen meist nicht in "jeder Äußerung", in jedem Wort eine "Handlung" (action) wie VELTRUSKÝ (1977:33), sondern faßt den Begriff der Sprechhandlung in der Regel enger. Für INGARDEN (1960:409) kann nur dann von der "Form der Handlung des Sprechenden" die Rede sein, wenn eine andere Figur beeinflusst werden soll. SCHMID (1973:57) unterscheidet Sprechhandlung und Sprechakt auf unübliche Weise, wenn sie behauptet, erstere liege nur vor, wenn Ziel und Ursache des letzteren bekannt seien. Auch PFISTER (1977:169) geht von einer Nicht-Identität von Rede und Handlung, etwa im phatischen Gespräch aus.

Der Begriff "Sprechhandlung" wird aber vor allem gewählt, um den Handlungscharakter des Sprechens zu betonen, die Äquivalenz

von Sprechen und Handeln, auch von nicht-kommunikativem Handeln. Sprechen stellt nur einen speziellen Fall, eine andersgeartete Realisierung zielgerichteten Handelns dar (GRICE 1975:47). Die Sprechhandlung ist als eine Variante von Handlung wie diese durch Ziele und Zwischenziele gekennzeichnet, durch die Struktur der gesamten Tätigkeit, in die sie eingebettet ist und schließlich durch ihre eigene, innere Struktur (vgl. LEONT'EV 1975a:166). Handlung und Sprechhandlung sind also keineswegs widersprüchliche oder gar entgegengesetzte Begriffe, sondern verfügen vielmehr über dieselbe Grundstruktur, die lediglich auf unterschiedliche Weise realisiert wird. Vera teilt Gorskij (G.) ihren Ärger darüber, daß er den ihr fremden Muchin ins Vertrauen über seine Beziehung zu ihr gezogen hat, nicht verbal mit, sondern durch ihr Klavierspiel: Sie schlägt besonders stark in die Tasten (II:95,19f.).²⁷

Während der Akt der Äußerung sowohl beim Klavierspiel als auch bei einer Sprechhandlung real ist, darf die geäußerte Sprechhandlung selbst nur als eine 'Quasi-Sprechhandlung' verstanden werden (OHMANN 1971:14; SEARLE 1975:327), da sie nur tatsächliche Sprechhandlungen imitiert. Zudem ist die literarische Sprechhandlung ja durch die Abweichung vom linguistischen Sprechakt definiert. Doch nicht nur aus diesem Grund erscheint der erstere Begriff als der für die literarische Analyse geeigneter. Er unterstreicht außerdem durch die Benennung selbst den Handlungscharakter des Sprechens und die strukturelle Parallelität mit nicht-sprachlichem Handeln. Während es sich beim Akt in der Regel um eine kurze, singuläre Einheit handelt, umfaßt der Begriff "Handlung" sowohl diese Bedeutung als auch jene einer längeren Aktabfolge, eines Tätigkeitsverlaufs, was der literarischen Handlung adäquater ist. Schließlich schlägt der Begriff "Sprechhandlung" eine Brücke zwischen dem des "Sprechakts" und der eher im philosophischen Kontext gebrauchten "Sprachhandlung" (WUNDERLICH 1978:22), die den Zusammenhang zu Sprachbewußtsein und gesellschaftlichen Prozessen stärker einbezieht, der auch für die literarische Sprechhandlung von zentraler Bedeutung ist.

3.2. DIE ABSICHT DES SPRECHERS

Der Handlungscharakter der Sprechhandlung wird vor allem durch das vom Sprecher verfolgte Ziel verbürgt, das die Auswahl weiterer Sprechhandlungen bestimmt. Der Gedanke der Zielgerichtetheit liegt auch allen modernen Theorien über Verhalten zugrunde (LEONT'EV 1975a:254). Der Autor kann sich bei der Modellierung von Zielen seiner Figuren an zwei grundlegenden Verhaltensmustern orientieren. Entweder verhalten sich die Figuren reflektorisch und werden in ihren Handlungen in erster Linie von der Vergangenheit, also von ihrer kognitiven und psychischen Erfahrung geleitet oder sie reagieren intellektuell und verfolgen auf die Zukunft gerichtete Pläne und Absichten. Die dem poetischen System der Dramen zugrundeliegende Dichotomie von eindeutiger und zweideutiger Rede muß auf dem Hintergrund dieser kontrastiven, idealtypischen Formen des Verhaltens verstanden werden. Eindeutig sprechende Figuren gehen meist auf den reflektorischen, zweideutig sprechende auf den intellektuellen Typ zurück. Nur bei den Sprechhandlungen letzterer können somit die Redeziele bekannt sein oder kann überhaupt die planende Absicht vorliegen, andere zu beeinflussen. Nach dem Verständnis von Sprechhandlung bei INGARDEN, SCHMID oder PFISTER ist nur dieser Typus zulässig. Das Kriterium der planenden Absicht erweist sich jedoch als unzureichend, weil jedes sprachliche Handeln zielgerichtet ist (JAKOBSON 1971:144). Wir können eine Sprechhandlung überhaupt erst verstehen, wenn uns die Absicht bekannt ist, mit der sie vollzogen wird, also das Ziel des Sprechers (vgl. MEGGLE 1979:16; 56). Auch emotionaler, expressiver Rede liegen Absichten zugrunde (GRIDIN 1975:60).

Die Absicht des Sprechers verändert Form und Inhalt der Rede und ist für eine Typologie der Sprechhandlungen zu berücksichtigen (vgl. WUNDERLICH 1978:45).²⁸ Als entscheidend für die deutliche Trennung der beiden obengenannten Typen erweist sich die Relevanz von Absichten. Danach können wir merkmallose und merkmalhafte Absichten unterscheiden. In der primären Sprache sind Intentionen häufig irrelevant (WUNDERLICH 1978:60f.) und werden nur in bedeutungsträchtigen Situationen wichtig (WRIGHT 1979:377). Für die Absicht der literarischen Sprechhandlung

gilt Ähnliches, doch muß bei ihr die Bedeutungs- oder Zeichenhaftigkeit auf den Autor als Urheber-Subjekt zurückgeführt werden. Dieser bedient sich der linguistischen Intention einzelner Sprechhandlungen, die jedoch als sprachtheoretische Erscheinungen für die literarische Analyse meist irrelevant bleiben. Ästhetische Relevanz gewinnen sie in der Regel erst dann, wenn die wahre Absicht einer Figur von der linguistisch verifizierbaren abweicht. Aus dieser Differenz resultieren ästhetisch verwertbare Spannungen und Oppositionen, die keinesfalls in jeder Sprechhandlung nachweisbar sein müssen. Wir können also für die literarische Sprechhandlung von einer Doppelung der Sprecherabsicht ausgehen. Die von uns als spezifisch literarisch verstandene Absicht konstituiert sich erst aus der mehr oder weniger spannungsreichen Beziehung, je nachdem ob es sich um zweideutige oder eindeutige Rede handelt, zwischen der Intention der Aussage und der wirklichen Absicht des Sprechers. Auf der Basis dieser Relation kann auch über die Werte gesprochen werden, die eindeutige und zweideutige Rede verkörpern. Handlungen und Sprechhandlungen werden nicht allein durch Ziele, sondern auch durch Werte konstituiert (vgl. BACHTIN 1979a:122).

Den Begriff der literarischen Absicht können wir also keinesfalls im Sinne der linguistischen Intention verstehen und letzteren Begriff einfach für unsere Zwecke übernehmen. Die Intention ist in der Regel mit einzelnen Äußerungen verbunden (MAAS/WUNDERLICH 1974b:289), während die Absicht meist über eine größere Reichweite verfügt, die aus dem Kontext festgelegt werden muß. Es hat deshalb wenig Sinn, mit ASMUTH (1980: 62f.) davon auszugehen, daß jede literarische Äußerung ein neues Teilziel darstellt. Die Kontextabhängigkeit der Absicht verweist zudem auf ihren empirischen Charakter, durch den sie sich grundlegend von dem in einem theoretischen System verankerten abstrakten Begriff der Intention unterscheidet (DOLEŽEL 1979: 523). Die Intention wird zudem erst im Vollzug des Sprechakts ausgebildet (WUNDERLICH 1978:24), während Absichten schon aufgrund ihrer größeren Reichweite meist vor einer Äußerung festliegen und über diese hinaus Gültigkeit behalten. Intentionen sollen in der primären Sprache eine reibungslose Verständigung garantieren und spielen damit eine kooperative Rolle (WRIGHT:

1979:379). In der literarischen Absicht wird jedoch gegen diese Kooperativität systematisch verstoßen. Das Verheimlichen der wahren Absichten durch zweideutig sprechende Figuren soll ja den Dialog auf dieser Ebene verhindern, so daß die Absicht in der merkmahlhaften zweideutigen Rede eine destruktive Rolle spielt. In der zweideutigen Sprechhandlung stehen sich die kooperative Funktion der Intention und die destruktive Rolle der wirklichen Absicht spannungsvoll gegenüber.

Nur ein Teil der Figuren in den Dramen TURGENEVs gehört aber dieser Sprechergruppe an. Der andere verfolgt keine geheimen Absichten und spricht somit eindeutig. Da aber das gesamte poetische System der Dramen durch den Gegensatz zwischen der ersten und zweiten Gruppe geprägt ist, kann man nicht im ersten Fall von Merkmahlhaftigkeit und im zweiten von Merkmallosigkeit sprechen. In Wahrheit wird auch die eindeutige Rede in ihrem strukturellen Gegensatz zur zweideutigen Rede merkmahlhaft, da der Autor eindeutig sprechende Figuren wie Kuzovkin, Beljaev oder Moškin bewußt auf geheime Absichten verzichten läßt, so daß wir von einem Minus-Verfahren sprechen können. Als Natal'ja Petrovna Beljaev auffordert, sich Vera gegenüber distanzierter zu verhalten (M.), begründet sie das keineswegs mit ihrer eigenen Eifersucht auf ihre Erziehungsbefohlene, sondern schiebt das jugendliche Alter Veras vor. Trotzdem schmeichelt sie Beljaev in zweideutiger Rede (III:114,18f.):

"S drugim ja by pobojalas' tak prjamo ob-jasnit'sja."

(Mich mit einem anderen so direkt auszusprechen, hätte ich gefürchtet.)

Die geheime Absicht, die Natal'ja mit dieser Aussage verknüpft, besteht darin, daß sie Beljaev für sich gewinnen will, nachdem sie ihn ihres ganz besonderen Vertrauens versichert hat. Beljaev soll diese Hintergedanken Natal'jas nicht erkennen und antwortet als Vertreter eindeutiger Rede auch nur auf die explizite Absicht, indem er entgegnet, er wisse Natal'jas Vertrauen zu schätzen (III:114,20f.). Beljaev soll hier gerade in seinem grundlegenden Gegensatz zu Natal'ja gezeigt werden, in seiner Unfähigkeit, Natal'jas Doppelzüngigkeit zu erahnen.

Geheime Absichten, die andere irreführen sollen, lassen sich natürlich auch außerhalb des literarischen Dialogs beobachten,

doch nur als Ausnahme. In der Sprechhandlung aber läßt uns das Vorwissen, daß wir es mit einem literarischen Text zu tun haben, unser Augenmerk in erster Linie auf implizierte Nebenbedeutungen richten, die diese Bezeichnung deshalb nur auf der primären Ebene verdienen, während sie in der Sprechhandlung grundlegende Bedeutung gewinnen. Gemeint sind aber nicht implizierte Bedeutungen, die auf logischen Voraussetzungen des ausgedrückten Inhalts beruhen, also etwa Präsuppositionen, sondern bewußte und willentliche geheime Absichten des Sprechers, die kontextuell erschließbar sind.²⁹ Deshalb muß der oben zitierte Fall aktiver Täuschung durch Natal'ja deutlich von jenem passiver Verheimlichung getrennt werden, wenn etwa Kuzovkin als Kostgänger die in der sozialen Hierarchie weit über ihm stehende Ol'ga nicht dadurch belasten will, daß er ihr das Geheimnis seiner Vaterschaft preisgibt (vgl. ASMUTH 1980:123f.).

Die geheimen Absichten haben im Falle Natal'jas wie auch in anderen zweideutigen Sprechhandlungen den Status des Unausprechbaren, des Verbotenen, des Tabuisierten. Intentionen können dagegen meist ohne irgendwiegeartete Restriktionen auch ausgesprochen werden. Das Verschweigen von Bedeutungen geschieht "gewöhnlich aufgrund einer Rücksichtnahme auf das persönliche oder sittliche Fühlen des Partners" (MUKAŘOVSKÝ 1977b:194), aus Rücksicht auf gesellschaftliche oder politische Zwänge. In elliptischen und nur andeutenden Sprechhandlungen gibt Vera Gorskij zu verstehen (G.), daß sie ihm Stanicyn, den sie schließlich heiraten wird, vorzieht (II:104,9-19). Die gesellschaftliche Konvention verbietet es ihr aber als Frau, dies auch auszusprechen. Zudem würde sie sich und ihr Geheimnis damit ausliefern. Deshalb schreckt sie vor diesem "Bekanntnis" (priznanie) (II:104,33) zurück.³⁰ Der Inhalt dieses und ähnlicher Geheimnisse liegt in der Psyche der Figuren verborgen, die damit in die Sprechhandlung und in den Dialog mittelbar eingebracht wird. Dem Dialog werden damit neue thematische Bereiche eröffnet, die bisher fast ausschließlich auf den Monolog beschränkt waren. Da aber die geheimen Absichten und ihre Inhalte in den Dramen zu zentraler Bedeutung gelangen, tritt damit auch die vom Autor geschaffene Psyche der Figuren in den Vordergrund. Das so in seiner Entwicklung erklärbares psychologische Drama

TURGENEVs lokalisiert Fragen der Psyche nicht nur auf der Referenzebene, sondern vor allem in der Struktur der Sprechhandlung selbst.

Die wirklichen Absichten der Figuren schlagen sich deshalb nicht im eigentlichen Text nieder, sondern im Subtext (podtekst).³¹ Die Idee der zielgerichteten Handlung lenkt das Interesse automatisch auf die wahren Ziele der Mitteilung, auf den Subtext (ARUTJUNOVA 1976:54). Dieser besonders in der sowjetischen Literaturwissenschaft verwendete, eher metaphorisch verstandene Begriff bedarf einer deutlichen Abgrenzung. Dasselbe gilt für äquivalente Begriffe wie HAUSENBLAS' "Nebenbedeutung" (subznačenie) (KOŽEVNIKOVA 1970:25) oder OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKAS "subkutaner Strömung" (1975:132). Tautologische Pseudoerklärungen wie jene, daß sich die eigentliche Mitteilung des Subtextes "zwischen den Repliken" befinde (STELTNER 1978:61), helfen schwerlich weiter. Grundsätzlich muß zwischen einem Subtext innerhalb des Figurendialogs und einem Subtext in der Kommunikation zwischen Autor/Text und Rezipient unterschieden werden. Beide Formen des Subtextes überschneiden sich zwar, sind aber keineswegs deckungsgleich. Während sich der interfigurale Subtext im Haupt- und Nebentext manifestiert, wird der auktoriale Subtext durch das innere und äußere Kommunikationssystem geschaffen und kann somit auch den Werktitel, die Liste der "dramatis personae" oder eventuelle Mottos umfassen (vgl. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA 1975:137). Eine unmittelbare thematische Bedeutung kommt dem auktorialen Subtext dagegen nicht zu. Der Subtext ist per definitionem außerhalb des Textes, der ausdrücklichen Sprechhandlungen angesiedelt und muß aus diesen gewonnen werden (vgl. BAGDASARJAN 1978:22). Damit bleibt er aber auch von der meist eindeutigen Referenz primärsprachlicher Einheiten ausgeschlossen, so daß für den Subtext, für geheime Absichten der Figuren nur eine polysemantische Eingrenzung, aber keine monosemantische Festlegung möglich ist. Keinesfalls gleicht der Subtext - wie PUSTOVOJT (1973:119) annimmt - durch seine angebliche "Klarheit" (jasnost') die Offenheit und Lückenhaftigkeit (nedogovorennost') der Rede aus. Auch eine von BAUMANN gewünschte Kontrolle des Unbestimmten im eigentlich Gemeinten durch "Regelungen" und "Konventionen" (1976:5) ist deshalb völ-

lig unmöglich. Der ausdrückliche Text kann nur auf Absichten und psychische Prozesse hinweisen, sie aber nicht aussprechen. Die Frage nach der Absicht einer Figur spezifiziert lediglich die Frage nach ihren Überzeugungen und den Präferenzen beim Äußern der Sprechhandlung. Diese "intentionalen Zustände" (SEARLE 1979:164) stellen die Aufrichtigkeitsbedingung der jeweiligen Sprechhandlung dar.

4. WECHSEL SEMANTISCHER FIGURENKONTEXTE IN DEN FRÜHEN STÜCKEN

4.1. DOMINANZ AUKTORIALER REDE

Von einer Erneuerung des Dramas kann bei dem ersten Stück, dem "dramatischen Poem" "Steno" noch keineswegs die Rede sein. Es ist trotz wiederholter Romantikkritik noch fest im romantischen System verankert und wurde von TURGENEV wiederholt als "sklavische Nachahmung" von BYRONS "Manfred" verworfen. Doch lassen sich besonders in TURGENEVs dramatischem Werk immer wieder Reminiszenzen an den am Leben verzweifelnden Steno finden, der den Freitod ohne Rücksicht darauf wählt, daß ihn Džulija gegen den Widerstand ihres Bruders leidenschaftlich liebt. "Steno" ist TURGENEVs einziges Versdrama, das aufgrund seiner in Jamben gehaltenen Sprache die Selbständigkeit der Figuren einschränkt und stattdessen auf den Autor als Urheber verweist. Im folgenden Stück, "Iskušenie svjatogo Antonija", das nicht mehr nur in Versen geschrieben ist - wovon L.LOTMAN (1979:534) auszugehen scheint -, sondern sich der gebundenen Sprache primär in lyrischen Passagen bedient, während die Prosa den erzählenden Abschnitten vorbehalten bleibt, tritt der Autor damit als organisierendes Prinzip bereits stärker in den Hintergrund. In den Prosatexten "Neostorožnost'" und "Dve sestry" erfährt diese Entwicklung einen Abschluß. Die Verwendung gebundener Sprache ist in "Neostorožnost'" auf rhythmisierte Prosa reduziert und kann nicht mehr auf ein einheitliches Sprachsystem des Textes zurückgeführt werden, sondern dient vielmehr der Entlarvung der um die Heldin Dolores bemühten pseudoromantischen Figuren Don Pablo und Don Rafaél'. Während letzterer selbst die Unehrlichkeit seiner romantischen Liebeserklärung aufdeckt, verrät Don Pablo neben seiner lyrischen Sprechweise das zu Don Rafaél' parallel konzipierte Geständnis (II:11,2ff. und 42,8ff.):

"Don Rafaél'.

Sen'ora... ja davno vas
ljublju... čto ja govorju:
ljublju!
(..) ja strastno, ja otčajan-
janno v vas vljubljen..."

"Don Pablo.

(..) ja poljubil vas togda
totčas... (..) ja ljublju vas
Dolores...
(..) ja ljublju vas strastno
(..)."

(Senora... ich liebe Sie schon lange... was sage ich: ich liebe! (..) ich bin leidenschaft- lich, ich bin furchtbar in Sie verliebt...)	((..) ich habe Sie damals so- gleich geliebt... (..) ich lie- be Sie Dolores... (..) ich liebe Sie leidenschaft- lich (..).)
--	--

Beide Liebhaber verweisen im weiteren in ihren als Parodien zu verstehenden Ergüssen darauf, daß Dolores ihre Liebe nicht erraten habe (II:11,3f.; 42,15). Beide versichern, daß sie bemüht waren, ihre Leidenschaft zu verbergen (II:11,4; 42,16f.). Besonders Don Pablo bedient sich zusätzlich der Prosarhythmisierung durch lautliche Äquivalenzen, syntaktische Parallelen und Wortwiederholungen (III:10ff.).³²

Während sich Don Pablos Rede damit bereits deutlich von der des Autors abhebt, ist im Versdrama "Steno" die Antinomie zwischen Autor und Figur einseitig zugunsten des Autors aufgehoben. In langen bekennden Monologen drückt der Held immer von neuem seine Enttäuschung über und sein Leiden am Leben und den Menschen aus. Eine alternative wertende Perspektive bietet der Text nicht, so daß der Held den Standpunkt des Autors zu vertreten scheint.³³ Selbst eine Individualisierung der Figuren hinsichtlich ihrer Sprache oder eine Stilisierung der Rede einer fremden Kultur, wie sie Italien (S., I.) und Spanien (Ne.) repräsentieren, findet - im Unterschied zu der späten Novelle "Pesn' toržestvujuščeje ljubvi" (Lied der triumphierenden Liebe) (1881) (PUMPJANSKIJ 1930:9) - nicht statt. Sogar der von Steno herablassend als "Fischer" (rybak) apostrophierte Bruder Džulijas (I:393) monologisiert in gewählten Worten und meist fünf-füßigen Jamben.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts teilt sich - nach TYNJANOV (1977a:94) - die Entwicklung des Dramas in zwei Linien. Der einen gehören die in Versen schreibenden ursprünglichen Dramenautoren an, der anderen jene "dramatischen Dichter", die von der Lyrik zum Drama kamen. Neben PUŠKIN und KJUHEL'BEKER zählen zu den letzteren zweifellos auch LERMONTOV und TURGENEV. Diese Trennung kann einen Ansatz zur Beschreibung der oft behandelten, meist jedoch metaphorisch 'erklärten' Lyrizität der Dramen TURGENEVs abgeben. Wie in der Lyrik allgemein fallen auch in "Steno" Autor und Held in ihrer Wertposition weitgehend zusammen, so daß außerhalb ihrer keine Fabel und keine ästhetisch

bedeutsame Umgebung entstehen kann. Die so entworfene Welt ist statisch und für eine szenische Darbietung ungeeignet. Im lyrischen Lesedrama, das in "Steno" in poetischen Vergleichen und Metaphern schwelgt und dabei zum Beispiel ein Menschenleben mit der Geschichte Roms korreliert, wird der Inhalt der Bedeutungen von ihrem Umfang zurückgedrängt (vgl. SMIRNOV 1979:8), von ihrem Gewicht in Stenos aktueller Lebenssituation. Die im zweiten Kapitel als für das poetische System der Dramen typisch dargestellte Deformation der thematischen Bedeutungen, also der Fabel, der dargestellten Objektwelt und der Sprachinhalte, wird durch die Nähe der frühen Texte "Steno" und "Iskušenie svjatogo Antonija" zur Lyrik noch verstärkt. Diese aus TURGENEV'S Lyrik hervorgegangenen Stücke zeigen bereits eine deutliche Affinität zu den spezifischen Eigenheiten seiner reiferen Dramen. Es würde deshalb eine Mißachtung der Kontinuität innerhalb des Systems bedeuten, wollte man die "romantischen" Dramen von den folgenden abtrennen.

Besonders augenscheinlich wird die lyrische Grundlage von "Steno" in der Vielzahl von Monologen, die fast jede Szene einleiten und in denen der Held einer - meist - freudlosen Weltanschauung Ausdruck verleiht. Das Thema von "Kummer" (gore; skorb') und "Leiden" (stradanie) wird bis zum Überdruß variiert. Steno, Džulija und ihr Bruder Džakoppo beschreiben ihre Gedanken und Gefühle durchgehend mit einer Bewußtheit, die nur jene des Autors sein kann. "Gegenstände der psychischen Welt" (ARUTJUNOVA 1976:94) wie "serdce" (Herz) und "duša" (Seele) haben die sichtbaren Gegenstände der Objektwelt fast zur Gänze verdrängt. Die Monoperspektivität der Figurenrede läßt zudem keinen Zweifel an deren Aufrichtigkeit. Alle psychischen Vorgänge werden meist eindeutig zu benennen versucht. Das Verschweigen von Zielen oder Verbergen von Absichten, also pragmatische Komponenten des Sprechens, bleiben bei dieser streng semantisch ausgerichteten Rede irrelevant. Die Figuren können sich ebenso wie der Rezipient ganz auf die Redehalte verlassen und brauchen nicht mit ihrer Entwertung oder gar Aufhebung durch die dramatische Situation zu rechnen. Die Irrelevanz von Sprecherimplikationen, die in "Steno" einen unrealistischen Wechsel von nur semantischen Kontexten zur Folge hat, wird in

"Iskušenie svjatogo Antonija" bereits aufgehoben. Doch läßt hier erst der Gesamttext den Schluß zu, daß Spada und Annunciata den gealterten Antonij in Versuchung führen wollen, indem sie ihm seine mit Marcellina glücklich verlebte Jugend als Realität vor Augen stellen. In "Neostorožnost'" deckt der Autor bei einzelnen Äußerungen der Figuren ihre dem Inhalt der Rede oft entgegengesetzten Absichten und Gedanken direkt auf, etwa als Dolores Don Rafaél' auffordert, sie im Kloster zu treffen und dieser für Dolores nicht hörbar beiseitespricht (II:15,8f.):

"Pokornyj sluga, - mne ne šestnadcat' let..."

(Ergebener Diener, ich bin nicht mehr sechzehn...)

Diese und ähnliche monologische Repliken entwerten das im Dialog an Dolores gerichtete Liebeswerben. Die Zurücknahme des Inhalts vollzieht sich aber ebenso wie seine Konstituierung in expliziter Rede. Der Rezipient kann sich auf die Aufrichtigkeit der monologischen Aussage Rafaél's verlassen. Auch bei der Entwertung des Redehalts kommt es in diesen frühen dramatischen Texten überwiegend zu einem Wechsel rein semantischer Kontexte.

Dennoch lassen auch in "Steno" die Figuren vieles unausgesprochen, was sich aber nicht mit willentlicher Unaufrichtigkeit erklären läßt, sondern nur mit der psychischen Disposition der Figuren und der Erhabenheit der Inhalte. Eine Fülle von expressiven Interpunktionszeichen wie Auslassungspunkte, Gedankenstriche, Ausrufe- und Fragezeichen soll dies dem Leser verdeutlichen. Alle denkbaren extremen Komponenten eines dramatischen Textes lassen sich in "Steno" - ganz im Gegensatz zu den späteren Stücken - nachweisen. Die Sprecher schwanken zwischen extremen Lautstärken wie "gromko" - "šepotom", "glucho" (laut - flüsternd, dumpf); die Figuren führen meist extrem schnelle Bewegungen aus, "bystro", "pylko", "poryvisto" (schnell, hitzig, ungestüm) und nehmen besonders intensive visuelle Kontakte auf wie "pronzitel'no gljadja" (durchdringend blickend). Eine äußerste Steigerung aber erfährt die Ausdrucksfunktion der Sprache - auf Kosten der Mitteilung -, die in einem "mystischen Schweigen" (BENJAMIN 1980:70) endet. In "Steno" ist im Nebentext neunmal minutenlanges Schweigen und noch weit häufiger bloßes "Schweigen" (molčanie) oder "langes Schwei-

gen" (dolgoe molčanie) als Szenenanweisung vermerkt. Die Vielzahl von Auslassungspunkten nimmt an besonders bedeutungsträchtigen Stellen den Umfang ganzer Zeilen an. Ein solcher sprachloser Vers folgt zum Beispiel Stenos verzweifelter Äußerung (I:380):

"Stoju, terzaemyj samim soboj..."

(Ich stehe da, gepeinigt von mir selbst...)

Durch das übermäßige Schweigen Stenos und noch Don Pablos (Ne.) wird zwar in erster Linie der romantische Topos einer den Gefühlen inadäquaten Sprache realisiert, doch manifestiert sich in diesem Streben nach direkter nicht-sprachlicher Kommunikation eine deutliche Tendenz zur Auflösung eines vom Inhalt des sprachlichen Ausdrucks bestimmten Dialogs. Das System der Romantik bereitet hier schon die Zerstörung des Dialogs aufgrund der Entwertung von Redeeinheiten durch verborgene Absichten vor, also die für TURGENEVs Dramen spezifische zweideutige Rede.

4.1.1. FORMALE DIALOGISIERUNG

Schweigen, das für SPITZER (1922:143) schon "durch den Kontrast" zum Sprechen die "höchste Steigerung der Rede" darstellt, kann analog zur Rede als Zeichen monologisch oder dialogisch gebraucht werden. Während sich in Stenos Schweigen höchste Erregung äußert und sich die Figur darin kontaktunfähig zeigt, will Don Pablo sein aus tiefer Empfindung hervorgegangenes Schweigen als eine an Dolores gerichtete dialogische Äußerung, als Geständnis seiner Liebe verstanden wissen (II:42,20ff.), das Dolores jedoch nicht als solches erkennt. Da hier die Ausdrucksfunktion die Mitteilungsfunktion der Rede zu sehr beherrscht, bleibt das dialogisch intendierte Schweigen wie auch in "Steno" im Bereich des Monologischen verhaftet.

Obwohl in "Iskušenie svjatogo Antonija" auf der anderen Seite ein wichtiger Schritt zur Dialogisierung monologisch gedachter Sprechhandlungen unternommen wird, indem die monologischen Äußerungen Antonijs (III:266f.) zumindest äußerlich in einen dialogischen Rahmen gestellt werden, wird der Dialog in den frühen Stücken doch von der theatralisch überhöhten Pathetik

eines sich selbst anbietenden Ich bestimmt. Trotz vorübergehend häufiger Replikenwechsel gestaltet sich die tatsächliche Struktur des Redeaufbaus deshalb monologisch. Semantische Bezüge zwischen den Repliken bleiben auf der Oberfläche (I:394):

Džakoppo. Mne žit' privol'no, / No u menja sestra.

Steno. A! Džul'ja!

Džakoppo. Lučše - / Kljanus' svjatym Gennuar'em - lučše by bylo, / Kogda by ne znali ee imja vy! (...) Pokoen ja.

Steno. Poslušaj... / Nu - prodolžaj."

(Džakoppo. Ich kann ungebunden leben, / Aber ich habe eine Schwester.

Steno. Ah! Džul'ja!

Džakoppo. Besser - / Ich schwöre es beim heiligen Gennuaribesser wäre es, / Wenn Sie ihren Namen nicht kennen würden! (...) Ruhig bin ich.

Steno. Höre zu... / Nun, sprich weiter.)

In seiner ersten Replik ersetzt Steno Džakoppo's Beschreibung "meine Schwester" durch den Eigennamen Džul'ja, während seine zweite Replik nur die Funktion hat, den Monolog Džakoppo's zu unterbrechen, ohne daß es zum Wechsel von Figurenkontexten kommt. Wie in der klassischen Tragödie sprechen in "Steno" die Figuren nicht miteinander, sondern deklamieren (VINOKUR 1959: 301), bieten ihre Repliken dem Rezipienten dar. Damit ist das äußere Kommunikationssystem zwischen Autor und Rezipient dem inneren, figuralen eindeutig übergeordnet.

Die Verschiebung dieses Ungleichgewichts zugunsten der letzteren Komponente zeichnet sich nicht nur in der Auflösung des pathetischen Verses ab, insbesondere durch die Inkongruenz von Vers- und Satz-, bzw. Replikengrenze, sondern vor allem in gänzlich unrealistischen Formen des Dialogs. Immer häufiger führen die Figuren innere Pseudodialoge mit ihrem Herzen (I: 399f.), mit irgendeiner unbekanntem Instanz (I:399), "irgendeiner unhörbaren Stimme" (I:399) oder einer "geheimen Stimme" (I:415). Derartige Stimmen nähern den interfiguralen Dialog dem Phantastischen an, wenn sie als eigenständige Sprechersubjekte auftreten (I:419). Die Grenze zwischen innerem und äußerem Dialog wird fließend, da der innere Dialog, bzw. Monolog durch das Modellieren eines eigenen, figuralen Dialogpartners für das lyrische Ich formal in einen interfiguralen Dialog umgewandelt wird. Die weiße, blutige Figur, die Steno's Diener in Ohnmacht fallen läßt (I:396), gibt sich im Dialog mit Steno als

sein Dämon zu erkennen. Trotz des Blutes, das Steno und den Dämon verbindet, wird letzterer im weiteren - wie auch alle anderen phantastischen Erscheinungen - auf seine "Stimme" reduziert, der gegenständliche Bereich also zugunsten des sprachlichen abgebaut. Die von Steno wiederholt als vermeintliche Gesprächspartner apostrophierten Instanzen wie "priroda" (Natur) (I: 441), "zemlja" (Erde) (I:418), "nebo" (Himmel) (I:370) oder Stenos verstorbene Mutter (I:418) lassen uns das von TURGENEV in "Literaturnyj večer u P.A. Pletneva" (Ein Literaturabend bei P.A. Pletnev) (1869) als "phantastisch" bezeichnete Drama (XIV: 11) primär unter der Perspektive des Dialogs betrachten. Stenos Anrufungen dritter Mächte stellen eine "Schauspielerei" dar, die aus der Theatralisierung der ganzen Epoche (Ju.LOTMAN 1973b: 47) erwachsen ist. Solche Apostrophen, mittels derer die Sprecher Hilflosigkeit und Verlassenheit demonstrieren wollen, sind "Exponenten der Erregung" (SPITZER 1922:17). Die äußerlich dialogischen Repliken werden also auf zweifache Weise als monologische entlarvt: durch einen dialogunfähigen Pseudo-Adressaten und durch den monologischen Charakter der dialogisch verbrämten Repliken.

Damit steht auch außer Zweifel, daß der dominante thematische Bereich dieser nur formalen Dialoge, nämlich der Kampf um Macht, um Herrschaft, ebenfalls monologischen Ursprungs ist und seine Verquickung mit der Leibeigenschaft in den späteren Stücken primär als - zweifellos wichtige - Variante gesehen werden muß. Der Dämon, der als Teil Stenos in Erscheinung tritt und sich als sein "Herrscher" (vladyka) ausgibt (I:397), symbolisiert Stenos Abhängigkeit von verderbenbringenden Kräften (BASICHIN 1973:41), die jedoch vor ihm selbst verborgen in seiner eigenen Psyche wirken. Das "Geheimnis" (tajna), in "Steno" noch als mystisch zu verstehen, erweist sich bereits hier als zentrale Voraussetzung für die Ausübung von Macht und scheidet Herrscher von Sklaven. Steno tötet sich schließlich, weil er nicht wie ein "Sklave" (rab) (I:408) dulden und leiden will und jenes Geheimnis ergründen möchte, das Voraussetzung für seine Abhängigkeit wie auch für jene des Dämons ist, dem Steno droht (I:397):

"Ja vedaju - est' tajna, pred kotoroj/ Ty blednyj rab!"
 (Ich weiß, es gibt ein Geheimnis, demgegenüber / Du ein blaßer Sklave bist!)

Eine direkte Projizierung dieser intrafiguralen Abhängigkeitsverhältnisse auf die interfigurale Ebene stellt Stenos Macht über Džulija dar. Steno ist dem mystisch-religiösen Machtpol ebenso untergeordnet, wie Džulija freiwillig an Steno wie an einen "Gott" (I:376) glaubt und ihn als zu hochstehend (sliškom dlja menja vysoki) (I:402) betrachtet. Während sich Steno seiner Abhängigkeit widersetzt, nimmt sie Džulija freiwillig auf sich. In beiden Erscheinungsformen der Herrschaft treten jedoch Macht und Geheimnis nicht als strukturelle Bestandteile der Sprechhandlung und ihrer pragmatischen Verwendung auf, sondern werden sie eindeutig und ausdrücklich als Redeeinhalte realisiert und bleiben somit im Gegensatz zu den späteren Stücken auf die Referenzebene beschränkt.

Da Steno in erster Linie auf seine innere Situation reagiert und weder Interesse an Džulija als Dialogpartnerin noch an der Ausübung von Macht über sie zeigt, ist es immer von neuem Džulija, die den Kontakt sucht und dem abweisenden Steno ihre "Seele öffnet" (I:378), ohne Rücksicht auf beschämende Selbsterniedrigung. Als Vorläufer Kuzovkins, der wiederholt seinen adligen Stand ins Feld führt (N.), fordert Džakoppo als Bruder Džulijas "Stolz" (I:384), um damit Stenos "Verachtung" (prezrenie) entgegentreten zu können. Wie Kuzovkin und Moškin (Ch.) tritt Džakoppo für die "Ehre" (čest') (I:383), für die menschliche Würde ein und wie Bespandin (Z.), der seine Schwester Kaurova gegen Alupkins Angriffe verteidigt, für die "Ehre" (III:30, 38) der Familie. Džulija bittet Steno dagegen ohne Rücksicht auf ihre Würde auf Knien: "Ljubi menja!" (Liebe mich!) (I:403) und erntet für diese vorbehaltlose Ergebenheit nur Stenos Lachen und sein Mitleid.

Mitleid, das im Unterschied zu dem nur ursächlich bestimmten Schmerz neben seiner Ursache auch eine Richtung aufweist, also auch intentional ist (SEARLE 1979:150), tritt in "Steno" als besonders subtile Form, Überlegenheit über andere Figuren auszudrücken in Erscheinung. Noch die stolze Natal'ja zeigt sich über Rakitins Mitleid verärgert (III:96,17ff.), das ihr dieser entgegenbringt, als er erkannt hat, daß sie in Beljaev verliebt ist und zudem Vera an Bol'sincov verheiraten will, um ihre einzige Konkurrentin auszuschalten. In "Steno" bestimmt das Mitleid

die Beziehungen zwischen Steno und Džakoppo sowie zwischen Antonio und Steno. Džakoppo ist über Steno verärgert, da er Džulija nur Mitleid entgegenbringt, ihre Liebe jedoch nicht erwidert (I:383). Džakoppo leidet unter diesen Umständen, was wiederum das Mitleid Stenos für Džakoppo hervorruft (I:395). Steno selbst aber erregt bei dem Mönch Antonio Mitleid, weil ihm der Glaube fehlt (I:387). Das die interfiguralen Beziehungen determinierende Mitleid läßt den Dialog ebenso scheitern wie das Desinteresse des seelisch "kranken" Steno (I:370; 416) an potentiellen Gesprächspartnern. Während in "Steno" noch die Krankheit einer Figur den Dialog verhindert, krankt dieser in "Mesjac v derevne" nicht mehr an einer statischen Komponente der thematischen Bedeutungen. Dort erweisen sich die dialogischen Beziehungen selbst als krankhaft und "schwindsüchtig" (III:155,29).

In welcher Richtung sich die Ursachen des Scheiterns von der monologisch-statischen zur dialogisch-dynamischen Komponente verlagern, läßt sich anhand einer Parallele zwischen Džulijas und Stenos, bzw. Veras und Gorskijs (G.) Beziehungen erkennen. Bei ersterem Paar erscheinen alle Wertpositionen eindeutig und werden als solche auch ausdrücklich benannt, während bei letzterem die ausgesprochenen Inhalte "x" auf unausgesprochene Inhalte "y" abzielen. Während Džulija Steno unzweideutig mitteilt, daß sie ihn liebe und er ihr alles bedeute (I:376), sie sich aber auf die Position einer "Schwester" (sestra) (I:377) erst zurückzieht, als diese Liebe unerwidert bleibt, gebraucht Vera dieselbe Bezeichnung der "Schwester" (II:104,5) dazu, Gorskij indirekt zur Offenheit, also zum Geständnis seiner Liebe aufzufordern, das in "Steno" bereits vorausgeht. Vera ist zu Džulijas Offenheit nicht bereit und schiebt die Verantwortung für die negative Entwicklung ihrer Freundschaft Gorskij zu, von dem diese Freundschaft auch abhängt (II:104,36):

"Eto druželjubnoe čuvstvo možet i razvit'sja (...). Eto za-visit ot vas..."

(Dieses freundschaftliche Gefühl kann sich auch entwickeln (...). Das hängt von Ihnen ab...)

Dieser indirekten Ermunterung Gorskijs, den ersten Schritt zu tun und Vera seine Liebe zu gestehen, setzt Džulija ihre außergewöhnlich deutliche Aufforderung an Steno gegenüber, er solle

sie lieben (I:376). Džulija öffnet Steno ihr Herz und läßt zum Leidwesen Džakoppos jeden "Stolz" (gordost') (I:384) vermissen. Vera beherzigt dagegen nicht nur darin die Ratschläge Džakoppos an Džulija, wenn sie in einer Variante der ersten Fassung behauptet, sie übertreibe gewöhnlich ihren "Stolz" nicht (II:307, A.9) und verberge auch nicht ihre Gefühle. Diese zweideutige Aussage ist erneut als taktisches Verfahren zu werten, mittels dessen Gorskij zu einer von Vera nicht praktizierten Offenheit veranlaßt werden soll. Gerade die Parallelisierung innerhalb des poetischen Systems verdeutlicht damit, wie weit Vera von der offenen und "unschuldigen" (I:378) Rede Džulijas und auch Dolores' (Ne.) entfernt ist.

Doch schon bei Džulija lassen sich erste Anzeichen der Unaufrichtigkeit ausmachen. Während sie Džakoppo gegenüber zuerst unüberlegt und spontan gesteht, sie liebe Steno, nimmt sie diese Aussage "schnell" (bystro) (I:382) zurück, nachdem ihr deren Schwere bewußt geworden ist. Auch Džakoppo selbst spricht unaufrichtig, als er der Schwester verheimlicht, was Steno im Schlaf redet (I:375). Dieses Schweigen kann inhaltlich unmotiviert bleiben, da die Tatsache der Unaufrichtigkeit von primärer Bedeutung ist. Somit zeichnen sich in "Steno" bereits die Anfänge zweideutiger Rede ab. Dieser frühe dramatische Text muß aber das Scheitern des Dialogs schon deshalb demonstrieren, weil Steno jeglicher wirkliche dialogische Kontakt unmöglich geworden ist. "Steno" zeigt bereits Züge eines Anti-Dramas.

4.1.2. DIALOGISCHE POLARITÄT UND MACHT

Die in "Steno" zu beobachtenden vereinzelt anzutreffenden Ansätze zu Unaufrichtigkeit und Zweideutigkeit werden in "Iskušenie svjato-go Antonija" zum grundlegenden Organisationsprinzip der Darstellung der Objektwelt. Die Maske als gegenständliches Äquivalent einer später sprachlich realisierten Zweideutigkeit dient dazu, eine Größe "x" als "y" darzustellen, wobei "x" als "y" oder als "x" interpretiert werden kann. Antonijs Jugendfreund Spada, der ihn nach langen Jahren mönchischer Isolation in seiner Höhle aufsucht, erzählt Antonij von dessen bereits

toter Jugendliebe Marcellina. Spada läßt sie auf Bitten des Freundes hin wieder lebendig vor ihm erscheinen. Während der noch immer in Marcellina verliebte Antonij aufgrund seiner tiefen Gefühle davon überzeugt ist, Marcellina vor sich zu sehen, steht in Wahrheit die in der zweiten Szene des Textfragments auftretende Annunciata, die Geliebte des Teufels, in der Gestalt und mit der Stimme Marcellinas vor ihm. Die genannte Doppelinterpretation der Maske ergibt sich also nicht primär aus der äußeren Ähnlichkeit, wie etwa in LERMONTOVS Drama "Dva brata", wo sich Aleksandr verkleidet, um die geliebte Vera zu täuschen, sondern aus der psychischen Disposition Antonijs. Annunciata tritt als Abgesandte des Teufels in der Maske der von Antonij geliebten Person auf, nach der sich dieser aufgrund langer Jahre der Trennung sehnt. In den hier als mögliche Quellen zu nennenden "Amphitryon"-Komödien MOLIÈRES und KLEISTS erscheint dagegen ein Gott, Jupiter, in der Gestalt des geliebten Feldherrn und führt die Täuschung zu einem glücklichen Ende. Auch wenn alle drei Stücke dem Prinzip "minimaler Maskierung" (ŠČEGLOV 1977:34) folgen und hinter "x" deutlich Elemente von "y" erkennen lassen, trägt dies bei MOLIÈRE und KLEIST zur Komik bei, während der nach dem biblischen Sündenfall als Muster aufgebauten Versuchung des heiligen Antonius eine tragische Struktur zugrundeliegt (vgl. SMIRNOV 1979:10f.).

Antonijs Versuch, durch seine isolierte mönchische Lebensweise Gott näherzukommen, schlägt in sein Gegenteil um, in eine Entfernung von Gott, da sich Antonij von der Erinnerung an die immer noch geliebte Marcellina nicht befreien kann. Ebenso erkennt in MÉRIMÈES "Une Femme est un Diable ou La Tentation de Saint Antoine" der junge spanische Inquisitor Antonio in Mariquita sogleich jene Frau wieder, die er einst außerhalb der Klostermauern gesehen hatte und seither nicht vergessen konnte. Erst auf dieser Grundlage kann die Täuschung des Teufels, der in der Gestalt von Antonijs früherem Freund Spada auftritt, zum Erfolg führen. Spadas Identität mit dem Teufel steht aber nicht nur aufgrund seiner Auferweckung von Toten außer Zweifel. Auch wird von den kleinen Teufelchen zu Beginn des Textes die Ankunft des "Meisters" (III:247) angekündigt. Annunciatas Zugehörigkeit zum Pol des Teuflischen verdeutlicht die zweite Szene,

als sie an deren Ende dem Teufel folgt, der sie ruft (III:260). Die grundlegende Antithese von Menschlichem und Teuflischem, der in den "Amphitryon"-Komödien jene von Menschlichem und Göttlichem gegenübersteht, teilt sich in die beiden Oppositionen zwischen dem heiligen Antonij als Repräsentanten Gottes³⁴ und dem Teufel Spada einerseits und jene zwischen dem die Nähe Gottes suchenden Antonij, einem Nachfahren Adams, und Annuciata/Marcellina andererseits, die die Funktion Evas übernimmt und als 'teuflisches Weib' bei TURGENEV und MÉRIMÉE den Mann mit Erfolg in Versuchung führt. Die Dialogpartner stehen sich in höchster dialogischer, archetypischer Polarität gegenüber.

Der ursprünglich scharfe Kontrast zwischen der 'eigenen' (svoj), der 'wahren' Welt und der außerhalb liegenden 'fremden' (čuzoj), 'falschen' Welt verwischt sich für Antonij, da Elemente der 'fremden' Welt des Teuflischen hinter der Maske von Elementen der 'eigenen' Welt in diese eindringen, ohne daß Antonij sie erkennen kann, wenngleich sie für den Rezipienten eindeutig als 'fremd' markiert werden. Eine ursprünglich externe Opposition zwischen dem Irdischen und dem Überirdischen verwandelt sich durch das Eindringen 'fremder' Elemente in eine interne Opposition der 'eigenen' Welt, die nur mehr Homogenität in der äußeren Form zeigt und damit den schwerwiegenden inhaltlichen Gegensatz verdeckt. Diese homogene äußere Form erfüllt in "Iskušenie svjatogo Antonija" dieselbe Funktion wie die explizite Rede zweideutiger Sprecher in den späteren Stücken, die ja nur deren wahre Absichten verbergen soll. Der von Antonij aufgrund der gleichen äußeren Gestalt nicht erkannte Kontrast zwischen der 'eigenen' Geliebten und der 'fremden' Annuciata läßt dem Mönch durch Spadas lange Erzählung von Marcellina die Vergangenheit zunächst zur psychischen, dann aber auch zur tatsächlichen Realität werden. Antonij fühlt sich wieder jung und verwirft seine langen Jahre als Mönch als "unsinnige Traumgebilde" (III:274). In dieser realistisch motivierten, tragischen Verirrung meint Antonij in der Geliebten des Teufels seine eigene wiederzuerkennen. Hier bedarf es keines Schlaftrunks, dessen sich Basilius in CALDERÓN'S "Das Leben ein Traum" (La vida es sueño) (1634/35) bedient, um Sigismund das tatsächliche Leben als Traum erscheinen zu lassen. Antonijs eigene

Psyche entfremdet ihn in erster Linie der Realität. Er ist ganz auf die erinnerte Zeit fixiert³⁵ und zerstört durch seine monologische Rede, die Spadas Repliken nicht berücksichtigt (vgl. III:268), den Dialog.

In "Cholostjak", einem gemeinhin - im Unterschied zu "Iskušenie svjatogo Antonija" - als "realistisch" eingestuften Text, zitiert der Autor in Moškins Verhalten jenes des heiligen Antonij. Moškin hat vom Bräutigam seiner Erziehungsbefohlenen Maša auf Betreiben von dessen Freund fon Fonk einen Brief erhalten, in dem er, Vilickij, sich von einer künftigen Heirat distanziert. Der kleine Beamte Moškin erregt sich darüber dermaßen, daß er die Ratschläge der ihn umgebenden Menschen nicht wahrnimmt. Er verhindert stattdessen jeden wirklichen Dialog, indem er mit sich selbst rechtet (II:254,9f.) und den an ihn gerichteten Äußerungen kein Gehör schenkt (II:254,22). Eine psychisch bedingte, monologische Sprechhaltung gestattet dem Dialog in beiden Texten eine bloß formale Existenz, wenngleich es in "Cholostjak" dazu keiner Teufelskünste mehr bedarf. Von besonderer Bedeutung für diese beiden Stücke wie für das gesamte poetische System der Dramen erweist es sich aber, daß die Parallelität der Szenen den heiligen Antonij mit Moškin und den Teufel Spada und Annunciata mit dem deutschstämmigen fon Fonk und Vilickij in jeweils eine Reihe äquivalenter Figuren stellt. Unter Beibehaltung der grundlegenden internen Opposition scheinen sich die extremen Pole auch unter den sie einander annähernden, gleichmacherischen Bedingungen realistischer Alltäglichkeit zu erhalten.

Die Macht geht in diesem Spannungsfeld jeweils von dem in seinem Ursprung übernatürlichen, 'fremden' Pol aus, also von dem Teufel Spada, dem - 'fremden' - Deutschen Fonk oder vom Dämon Stenos, wobei aber deutliche Abstufungen hinsichtlich der Machtfülle zu beobachten sind. Die kleinen Teufelchen in "Iskušenie svjatogo Antonija" fürchten seine "Hoheit" den Satan (III:247); Annunciata unterwirft sich demselben als ihrem "Herrscher" (vlastelin) (III:260). Gleichzeitig besitzt sie ihrerseits fast grenzenlose Macht über ihre Verehrer, vor allem über Džulio, der sich ihr ebenso vorbehaltlos ausliefert wie Džulija Steno. Während letzterer seine Macht nicht ausnützt,

diese also ein statisches Element der thematischen Bedeutungen bleibt, zeigt sich Annunciata ihrer Macht bewußt und bedient sich ihrer im Dialog mit den Verehrern ebenso wie Spada seiner Macht über Antonij. Annunciata verfolgt damit aber kein konkretes Ziel, sondern übt ihre Macht nur um ihrer selbst willen und zur Erniedrigung der sie vergötternden jungen Männer aus. Als Džulio sich bereiterklärt zu töten, wen Annunciata befiehlt, gebietet sie ihm, sich selbst zu töten (III:255), um den Befehl gleich darauf zu widerrufen. Nicht genug, daß sie sich nicht scheut, ihn "hoffnungslos lächerlich" (III:257) zu nennen, sie versichert ebenso direkt allen anwesenden Männern, sie könne sie nicht ausstehen, was diese mit verstärkter Unterordnung belohnen (III:257):

"Pietro. Kak ona mila, bože moj, kak ona mila!"

(Pietro. Wie lieb sie ist, mein Gott, wie lieb sie ist!)

Nicht so sehr die totale Macht, die Annunciata über ihre Verehrer besitzt, unterscheidet sie grundlegend von ihrem Vorbild Laura aus der zweiten Szene von PUŠKINS Kurzdrama "Kamenyj gost" (Der steinerne Gast) (1830; 1839), als ihr ausschließlicher Gebrauch im Dialog mit dem Zweck, sich ihrer eigenen grenzenlosen Macht zu versichern und zu einer fast spielerischen Erniedrigung zu mißbrauchen. Indem Annunciata einerseits als Frau, andererseits als Geliebte des Teufels handelt, wird der doppelte Ursprung des Machtmißbrauchs im poetischen System der Dramen offensichtlich.

4.2. PARODIE DES WECHSELS SEMANTISCHER KONTEXTE

4.2.1. DEFORMATION DES ROMANTISCHEN

Die dem Teufel ergebene Annunciata demonstriert nicht nur den Mißbrauch der Macht, sondern verdeutlicht durch die tiefe Erniedrigung ihrer Verehrer auch die Lächerlichkeit romantisch blinder Liebe. Annunciata braucht die Vermutung Džulios, sie verlache ihn und seine Freunde, nicht einmal zurückzuweisen (III:258). Da sich der nur in der zweiten Szene agierende Džulio hinsichtlich seiner romantischen Liebe jedoch als weitgehend identisch mit dem in den beiden anderen Szenen auftretenden

Helden Antonij erweist, wird dieser und damit die eigentliche Handlung des Stücks durch Džulio und Annunciata in der zweiten Szene parodistisch widergespiegelt. Das dramatische Fragment "Iskušenie svjatogo Antonija" vereint also die romantische Handlung und zugleich deren Parodie, ihre deromantisierte Gegenwart. Diese Koexistenz zweier aufeinanderfolgender Evolutionsstufen, von denen jedoch eine, jene der romantischen Handlung, als dominant ausgewiesen wird, begegnet uns wieder in anderen Stücken TURGENEVs, so etwa in "Dve sestry".

Die Parodie in "Iskušenie svjatogo Antonija" besitzt aber nicht nur eine intratextuelle, sondern auch eine intertextuelle Dimension. Džulio und Antonij sind ja nur Ausprägungen des romantisch verliebten Helden, wie auch Džulija (S.), der "alte Mann" in dem Poem "Razgovor" (Ein Gespräch) (1844) und viele Helden lyrischer Texte des Autors. Die Parodie in "Iskušenie svjatogo Antonija" schlägt aber nicht nur intertextuelle Brücken zu den vorausgehenden Texten, sondern auch zu den folgenden Stücken. In Annunciatas Lied (I.) (III:256f.), das in "Dve sestry" auch Antonietta in abgewandelter Form (III:278) ihrer Schwester als Parodie romantischer Leidenschaft vorsingt, wird von einem "verliebten Jüngling" erzählt, der bei Mondenschein unter dem Fenster seiner schönen Geliebten eine sehnsuchtsvolle Romanze über Sterne und Liebe vorträgt. Bleibt der romantische Liebhaber bei Annunciata nur erfolglos, so erntet er bei Antonietta gar das "Lachen" der Angebeteten. Annunciatas Lied wiederholt und verstärkt einerseits die intratextuelle Selbstparodie, liefert aber zugleich den thematischen Rahmen und die Grundsituation des folgenden Dramas "Neostorožnost'", wo sich Don Rafaél' auf die bereits parodierte Art und Weise um die Liebe der gleichfalls verheirateten Dolores bemüht. Auf dieser nächsten Entwicklungsstufe parodiert nun seinerseits der scheinbar verliebte Jüngling die romantische Liebe, indem er die für sie spezifische Redeweise nachahmt, ihre Inhalte jedoch zurückweist, um so die aufgrund ihrer Lektüre romantisch veranlagte Dolores zu gewinnen. Die Parodie entlarvt die romantische Redepose, ob sie nun formelhaft ist wie die beiden zitierten Liebesgeständnisse von Rafaél' und Pablo oder sich in romantischem Schweigen erschöpft. Parodie manifestiert sich

also primär als Parodie der Rede (TYNJANOV 1977b:299) und kennzeichnet als solche in grundlegender Weise die evolutionäre Entwicklung (TYNJANOV 1977b:310) im poetischen System der Dramen TURGENEVS. Die Stücke "Neostorožnost", in dem sich die Parodie im Unterschied zu "Iskušenie svjatogo Antonija" zur Dominante entwickelt hat und - auf einer späteren Evolutionsstufe - "Provincialka" erscheinen als die parodistischen Angelpunkte und damit als Marksteine der Evolution im poetischen System. Beide Dramen parodieren aber nicht in erster Linie fremde Texte, sondern stellen im ursprünglichen Sinne des griechischen Wortes "parōdia" einen "Gegengesang" zu dramatischen und lyrischen Texten TURGENEVS dar. Als Selbstparodien verstärken sie also primär die Beziehungen innerhalb des dramatischen Systems. In ihrer Eigenschaft als "Gegengesang" setzen sie per definitionem einen inhaltlich entgegengesetzten Text voraus, so daß "Neostorožnost" innerhalb der TURGENEVSCHEM Dramen gar keine isolierte Einzelperscheinung darstellen kann, wengleich diese Ansicht wiederholt vertreten wurde (vgl. GROSSMAN 1924:135; KLEMAN 1940:168; OZDROVSKY 1972:61; ŚLIWOWSKI 1970:43).³⁶ Der parodistische Charakter von "Neostorožnost" wurde erst sehr spät erkannt (ROZENFEL'D 1945:451; KLIMOVA 1959b) und wird sogar bis heute bestritten (RYBAKOVA 1979b:261). Sehr häufig wird in "Neostorožnost" noch das romantische Drama gesehen.³⁷

Rafaél' und Pablo sind aber zu der in Džulio personifizierten vorbehaltlosen romantischen Liebe nicht mehr fähig. Beide schaffen - ebenso wie Annunciata - ein Geheimnis zwischen sich, ihrer angeblich romantischen Liebe und deren Objekt, der anfangs naiv-romantischen Dolores. Dieses Geheimnis kann zwar nicht mehr dem Bereich des Teuflischen zugeordnet werden, also einer in "Iskušenie svjatogo Antonija" dargestellten tabuisierten Gegenwelt, doch bewahrt es den Charakter des Verbots, ja des negativ markierten Tabus. Rafaél' verheimlicht Dolores, daß er in ihr im Grunde nur eine leichte, da naiv-romantische Beute für sich sieht, während Pablo Dolores absichtlich Fallen stellt, um ihr zu schaden. Die Motive beider Figuren müssen als gesellschaftlich restringiert, als tabuisiert gelten. Diese einseitige Übertretung des Tabus erlaubt aber die Ausübung von Macht über andere Figuren. Das Geheimnis und die darauf beru-

hende Macht verhindern aber eine makrostrukturelle Lösung der Handlung wie in "Iskušenie svjatogo Antonija", sondern sie werden vielmehr einseitig, das heißt von ihren jeweiligen Trägern in den Dialog eingebracht. Der Verbotsstatus von Rafaél's und Pablos Geheimnissen unterscheidet sich jedoch grundsätzlich. Rafaél' verdeutlicht dem Rezipienten von Beginn an durch häufiges Beiseitesprechen, daß er sich nur romantisch gibt, um das "unschuldige Täubchen" (II:11,22f.) Dolores zu gewinnen. Diese geheime Absicht teilt er dem Rezipienten wie einem Vertrauten, der sich ohnedies nicht mit der zunächst dümmlichen Dolores identifizieren kann, nach jeder pseudoromantischen Lüge mit (II:10,38f.-11,2):

"Don'ja Dolores (..)(..) Ja vas vižu v pervyj raz.
Don Rafaél' (pro sebja). I ja tože. (Gromko.) Sen'ora...
ja davno vas ljublju... (..)."

(Don'ja Dolores (..)(..) Ich sehe Sie zum ersten Mal.
Don Rafaél' (für sich). Ich Sie auch. (Laut.) Sen'ora...
ich liebe Sie schon lange... (..).)

Der Rezipient wird als Vertrauter Rafaél's durch das verbindende Lachen aufgrund des komischen Kontrasts dieser und vergleichbarer Textpassagen noch enger an Rafaél' gekettet und wertet schließlich dessen verständliche geheime Absicht, seinen Verstoß gegen ein nur schwach markiertes Verbot aus Rafaél's Perspektive und wird ihn deshalb nicht verurteilen. Zudem treten aufrichtige Gefühle für Dolores an die Stelle geheimer Absichten, nachdem Rafaél' über den Garten in ihr Zimmer gelangt ist und von ihrer Lage erfährt.

Im Gegensatz dazu beendet Pablo seine intensive geheime Einflußnahme auf Dolores nicht und führt sie auch zu keiner positiven Wende. Die latente Machtausübung Pablos auf Dolores gipfelt vielmehr darin, daß der ungeliebte romantische Held seine vermeintliche Geliebte auf allzu theatralische Weise erdolcht. Dieser Willkürakt stellt nur die logische Fortsetzung von Pablos durchgehender geheimer Absicht dar, Dolores Schaden zuzufügen, sie in eine vor dem Gatten nicht mehr zu rechtfertigende, ausweglose Situation zu manövrieren, in der sie sich gemeinsam mit ihrem angeblichen Liebhaber Rafaél' im Schlafzimmer eingesperrt findet. Im Unterschied zu Rafaél', doch in Übereinstimmung mit anderen Schädigern wie Tropačev (N.) oder fon Fonk (Ch.), weiht

Pablo den Rezipienten nicht als Vertrauten in seine extrem negativ zu bewertenden Absichten ein, die gegen ein sehr stark markiertes Verbot verstoßen. Der Rezipient muß Pablo vielmehr wie einem Verbrecher durch die Analyse seiner Sprechhandlungen auf die Schliche kommen. Pablos außergewöhnliche, negative Absicht unterliegt einerseits einem konventionellen moralischen Tabu, das in dieser abgeschwächten Form in Analogie zu Annunciatas Bündnis mit dem Teufel zu sehen ist, andererseits wird sie dem Rezipienten nicht in expliziter Form aufgedeckt.

Die Leser und Zuschauer werden damit in erster Linie auf die Dialoge zwischen Pablo, Dolores' relativ altem Ehemann Don Bal'tazar und der Bediensteten Margarita verwiesen, die - mit erheblichen Abstrichen - beide an Pablos Geheimnis teilhaben. Dieses gemeinsame Geheimnis verleiht ihnen Macht über die aus dem Geheimnis ausgeschlossenen Figuren Dolores und Rafaél'.³⁸ Zudem ist Dolores als Bal'tazars junge Frau Objekt einer, nicht in den zweideutigen Sprechhandlungen, also dialogisch konstituierten, sondern gesellschaftlich vorgegebenen Macht. Bal'tazar hält seine Gattin aus Eifersucht wie eine Gefangene hinter hohen Mauern und verschlossenen Türen, bewacht von einem Gärtner, wilden Hunden und einer Dienerin, die Dolores Haß entgegenbringt, da sie diese für das Unglück ihrer Tochter verantwortlich glaubt. Als es Rafaél' trotz dieser Maßnahmen gelingt, zu der von einem freien Leben träumenden Dolores vorzudringen, bittet Bal'tazar seinen vermeintlichen jüngeren Freund Don Pablo als "Retter" (spasitel') und "Vater" (otec) (II:17,21) um Hilfe. Er verspricht ihm "absoluten Gehorsam" (II:37,29f.) und verschafft Pablo damit die Möglichkeit, sich Dolores quasi aus der starken Position des Ehemanns gefügig zu machen. Der ahnungslose Bal'tazar wird selbst zum Opfer Pablos, da er dessen geheime Absicht nicht erkennt. In der Wertskala des Rezipienten nimmt der komische, eifersüchtige Ehemann eine Wertposition zwischen Rafaél' und Don Pablo, bzw. Margarita ein, da es ihm nur mit größter Anstrengung gelingt, ihr gemeinsames Geheimnis im Gespräch mit Dolores zu wahren. Seine emotionale Offenheit steht einem moralisch tabuisierten, zweideutigen Sprechen entgegen, was der Autor insbesondere im Nebentext verdeutlicht, als Bal'tazar und Pablo mit Dolores in jenem Zimmer sprechen, in dem sie Ra-

faél' versteckt wissen (II:28,1ff.):

"Don Bal'tazar (prinuždenno ulybajas'). A... dobroj noči, moja milaja. Kak... kak tvoe zdorov'e? (Vdrug povysiv goslos.) A, sudarynja! vy... (Opjat' vdrug poniziv.) Ja čto-to segodnja nezdorov.

Don'ja Dolores (pro sebja). Čto za strannoe obraščenie?"

(Don Bal'tazar (gezwungen lächelnd). Ah... gute Nacht, meine Liebe. Wie... wie steht es mit Deiner Gesundheit? (Plötzlich mit gehobener Stimme.) Ah, gnädige Frau! Sie...

(Plötzlich wieder gedämpft.) Ich fühle mich heute irgendwie unwohl.

Don'ja Dolores (für sich). Was für ein seltsames Verhalten?)

Um des Erfolgs ihrer gemeinsamen Absicht willen sieht sich Pablo wiederholt veranlaßt, Bal'tazar einfach zu unterbrechen und die Replik in einer, das Geheimnis wahrenen zweideutigen Rede fortzuführen (vgl. II:30,22ff.). Aufgrund dieser positiv zu veranschlagenden Schwäche Bal'tazars entzieht er sich in seiner Mittelposition einer eindeutigen Wertung und nimmt darin Figuren wie Ol'ga (N.) oder Vilickij (Ch.) vorweg, die gleichfalls unter dem beherrschenden Einfluß eindeutig negativ markierter Sprecher stehen.

Deren Macht wird aber in den stärker auktorial bestimmten frühen Stücken noch häufiger durch metaphorische Sprechweise verdeutlicht. Don Pablo vergleicht etwa die Überlistung von Dolores mit dem Fangen "schöner, fröhlicher Vögelchen" (II:20,22). Habe man sie erst gefangen, müsse man ihnen nur mehr den "Hals umdrehen" (pridavit' im golovki), was ein "angenehmes Vergnügen" bereite (II:20,28f.). Dieser für die interfigurale Machtausübung im poetischen System der Dramen bezeichnende Vergleich kehrt in dem Fragment "Dve sestry" in besonders drastischer Form wieder. Als sich Klara wünscht, daß ihr "unerträglicher Papagei" (III:280) zu schreien aufhöre, dreht ihm ihre jüngere Schwester Antonietta in ungewöhnlicher Erfüllung dieses Wunsches kurzerhand den Hals um (dostaet popugaja i provorno otvertyvaet emu šejku) (III:281). Klara ist entsetzt, daß ihre "verrückte, böse" Schwester ihren nun zum "kleinen Papagei" (popugajčik) aufgestiegenen Liebling tötet, von dem es in einer Textvariante heißt (III:281, A.1), er sei ein Geschenk des von ihr, aber auch von ihrer Schwester und - geheimen - Konkurrentin geliebten Fabian. Dient der Vogel im ersten Stück als Metapher für die am Ende ebenfalls getötete Dolores, so symboli-

siert er in "Dve sestry" die Liebe zwischen Klara und Fabian, der Antonietta heimlich den Todesstoß versetzen will. In beiden Fällen kündigt aber das Töten eines Vogels die Ausübung von Macht an.³⁹ In einem anderen Vergleich ganz ähnlichen Inhalts versteht sich Dolores als "Maus", die von Pablo, der "Katze", gefangen wird (II:43,1ff.). Während sich Klara noch nicht bewußt ist, daß Katzen Vögel, also auch Papageien fressen, als sie Antonietta über den Kopf streicht und sie liebevoll als "Katze" tituliert (III:277), wirft Rakitin der von ihm geliebten Natal'ja vor (M.), sie spiele mit ihm, wie die Katze mit der Maus (III:50,8f.).

Als Dolores den von Pablo und Margarita gegen sie geführten Krieg, - eine ebenfalls wichtige Vergleichsebene in "Neostorožnost'" (II:18,6f.) -, durchschaut hat und sich die beiden Angreifer am Ziel ihrer geheimen Absichten sehen, bringen sie ihre Macht offen zur Geltung. Margarita wechselt gegenüber Dolores von der ehrerbietigen Anrede "gnädige Frau" (sudarynja) (II:35,1) zu der für eine Dienerin ungewöhnlichen Formel "Senora" (II:35,10) und erlaubt sich schließlich sogar ein ungebührliches "du" (II:35,20). Als sich die von Margarita gehaßte Dolores in ihrer Verzweiflung vor ihr niederkniet, wehrt sich die Dienerin nicht gegen diese Geste der Huldigung, sondern erklärt sich für diese teuflische Freude - wie Annunciata - vielmehr bereit, auf das "Paradies" zu verzichten. Auch Pablo legt seine Maske nun ab und droht Dolores ganz offen, als er erkennt, daß er auf sie keinen "Einfluß" gewinnen kann (II:44,28). Als sich Dolores in ihrem ersten und letzten Akt des Protests, des Widerstands gegen den Pol der Mächtigen weigert, Pablo zu lieben, tötet Pablo, der sich als Vollstrecker eines romantisch-tragischen "Schicksals" (II:46,18) versteht, Dolores fast zwangsläufig. Ihr Tod erscheint deshalb keineswegs "absurd" - wie OZDROVSKY (1972:58) behauptet -, sondern er bildet nur den Höhepunkt einer zunehmenden Machtausübung auf Dolores, die für Pablo die einzige Handlungsalternative sein muß, da er keinen Widerstand gegen seine Macht dulden kann. In diesem Kontext darf auch der Epilog nicht, - wie das gewöhnlich geschieht -, als Bruch eingestuft werden. Pablos Aufstieg zum hohen Beamten (II:48) bildet nur eine logische Folge seines "unbegreiflichen

Einflusses" (II:44,28) auf die Menschen, seiner Mißachtung aller gemeinhin anerkannten moralischen Gebote und seiner Gefühllosigkeit, die durch die Parodie seines unechten Romantizismus in "Neostorožnost'" entlarvt wird. Als Pablos sprachliche Machtmittel zur Erreichung seines Ziels nicht mehr genügen, greift er auf die nicht-kommunikative Handlung der Erdolchung zurück. In "Neostorožnost'" als dem ersten Angelpunkt im poetischen System der Dramen verläuft somit die Naht, die jene frühen Stücke, in denen nicht-kommunikative Handlung und nicht dialogisierte Machtausübung dominieren, mit denjenigen Dramen verbindet, die die Sprechhandlung zur Konstruktionsdominante erheben und den Kampf um wechselseitigen Einfluß primär im Dialog ansiedeln.

Das ein Jahr nach "Neostorožnost'" begonnene Dramenfragment "Dve sestry" (1844) (D.) gehört bereits dieser zweiten Gruppe an. In "Neostorožnost'" waren gesellschaftlich bedingte und dialogische Macht auf der Basis geheimer Absichten auf einen Pol konzentriert, dessen Gegenpol schwach ausgebildet blieb, so daß über den Ausgang des dialogischen Kampfes kein Zweifel aufkommen konnte. In "Dve sestry" liegt die soziale Autorität eindeutig bei Klara als der Erzieherin ihrer jüngeren Schwester Antonietta. Klara versichert sich dieser Autorität immer von neuem, wenn sie etwa die Schwester ihren Unterrichtsstoff wiederholen läßt, nachdem diese ihr - mit Recht - widersprochen hat (III:277), und fordert von der Schwester absoluten Gehorsam. Als Antonietta ihr nicht verrät, woher sie das Lied kennt, das sie der Schwester nicht ohne Hintergedanken vorträgt, droht Klara ihr sogar, sie unter "strenge Aufsicht" ins Kloster zu schicken (III:279) und damit - ebenso wie Bal'tazar und Pablo - einem Schicksal anheimzugeben, das jenem von Dolores gleicht.⁴⁰ Im Unterschied zu Pablo bringt Klara ihren Einfluß explizit zur Geltung, also in direktiven Sprechhandlungen wie Aufforderungen, Befehlen, aber auch Drohungen. Sie hat es deshalb nicht nötig, geheime Absichten zu verfolgen. Vielmehr wird die Hälfte der an Antonietta gerichteten Sprechhandlungen in eine unmittelbar direkte Form gekleidet. Der Unterschied zu "Neostorožnost'" besteht nun einerseits darin, daß dort die sprachlich explizite Machtausübung nur eine ganz untergeordnete Rolle spielt, ander-

rerseits aber in "Dve sestry" geheime Absichten als Grundlage für massive Einflußnahme nur beim vermeintlich schwächeren Pol zu beobachten sind, also bei Antonietta. Damit gestaltet sich der dialogische Kampf zwischen beiden Konkurrentinnen um die Liebe Fabians in "Dve sestry" wesentlich ausgeglichener und läßt sich das Ende zumindest nicht aufgrund der Ausgangssituation voraussagen.

Im Kontext des poetischen Systems kann es freilich keinen Zweifel daran geben, daß Antonietta in jedem Fall als Siegerin aus dem dialogischen Kampf hervorgegangen wäre. Als Antonietta von Fabian zu schwärmen beginnt, erkennt Klara zwar ganz richtig, daß die jüngere Schwester sie damit wieder versöhnlich stimmen will (III:280), doch bleibt ihr verborgen, daß Antonietta selbst insgeheim in Fabian verliebt ist und deshalb bestrebt sein muß, die ältere Schwester als Konkurrentin auszuschalten. Auch bei dem Gespräch über die Herkunft des Liedes und dem angedrohten Aufenthalt im Kloster gelingt es Antonietta, die ihre soziale Macht hilflos verteidigende Schwester (III:279) zu überlisten und ihre geheimen Absichten weiterzuverfolgen. Fast sämtliche Themenwechsel gehen im Dialog gleichfalls von Antonietta aus, so daß ihre auf der zweideutigen Rede basierende Macht sich schon in diesem Fragment als der durch die Sozialhierarchie vorgegebenen Macht Klaras überlegen erweist. Auch der von Klara geliebte Fabian ist aufgrund seines Reichtums und Adels seinem "besten Freund" (III:282) Valerij in der gesellschaftlich gültigen Rangfolge übergeordnet, doch folgt er - wie Vilickij dem Urteil Fonks (Ch.) - in allem der Meinung des "Gesetzgebers auf dem Gebiet des Eleganten" (III:282), Valerij. Fabian errötet vor Vergnügen (III:281), als Valerij die Einrichtung von Klaras Wohnung lobt und gibt sich "begeistert" (III:282), als sein Freund auch Klara sehr wohlwollend beurteilt, nachdem er sie freilich etwas unverschämt "von Kopf bis Fuß" gemustert hat. Ein dem Freund nicht genehmes Tischchen wirft Fabian in blinder Ergebenheit kurzerhand aus dem Fenster. Fabians Abhängigkeit von Valerij steht jener Bal'tazars von Pablo in nichts nach, obwohl in beiden Fällen der Abhängige über die größere gesellschaftliche Macht verfügt, die aber erheblich an Bedeutung verliert. An ihre Stelle tritt die auf zweideutigen Sprechhandlungen basierende Macht.

4.2.2. VORSTUFEN ZWEIDEUTIGER REDE

Die Modellierung der sich im Dialog niederschlagenden Zweideutigkeit ist in der russischen Literatur, aber nicht nur in dieser, eine Entwicklung der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts und vor allem des frühen 19. Jahrhunderts. Die Maske stellt das symbolische Urbild dieser Zweideutigkeit unter den Requisiten dar. Mit der Theatralisierung des alltäglichen Lebens, die den Vertretern der großen Welt, des Adels, einen Ausweg aus ihrem unaufrichtigen Leben ermöglichen sollte (Ju. LOTMAN 1973b:59f.), wird die Maske zur zentralen Komponente von gesellschaftlichem Leben und Literatur des beginnenden 19. Jahrhunderts. I.A. KRYLOV versteht diese Welt als geräumiges Gebäude, in dem sich eine "große Menge maskierter Menschen" versammelt hat (vgl. Ju. LOTMAN 1973b:60), die hinter der Maske in ihrem Herzen Betrug und Bosheit tragen. In Stücken wie LERMONTOVS "Maskarad" oder GRIBOEDOVS "Kto brat, kto sestra, ili, Obman za obmanom" (Einmal Bruder, einmal Schwester oder Ein Betrug nach dem anderen) (1823; 1889) ist die Maske noch in ihrer gegenständlichen Form als Verkleidung präsent, als welche sie in den Vaudevilles KARATYGINS und anderer primär der Komik dient. Dieselbe Funktion erfüllt sie in GOGOL'S "Revizor", doch hat die Maske hier bereits ihren requisitenhaften Charakter eingebüßt und kann nur mehr über Fabel und Sujet erschlossen werden. In "Iskušenie svjatogo Antonija" verbirgt die - wie bei GOGOL' - psychologisch motivierte Maske in ihrer phantastischen Ausprägung das Böse schlechthin, den Teufel. Erst in "Neostorožnost'" wird die Maske durch die Parodie romantischer Liebe in spanischer Umgebung durchsichtig gemacht und die Maskierung verlagert sich von der Makro- auf die Mikroebene des Textes, auf einzelne Sprechhandlungen. Die ursprünglich konkrete Maske wird in den geheimen Absichten einzelner Sprecher wie Pablo verbalisiert und verändert damit die Sprechhandlungen selbst.

In dem kaum beachteten Vorwort zu "Dve sestry" (III:276) gibt der Autor, durch die Kritik "kluger Leute", die im Drama Darstellung von zeitgenössischem Leben und Sitten (byt) in einer "bestimmten Gesellschaft" fordern, veranlaßt, seinen Figuren spanische Namen und setzt ihnen damit eine sprachliche, nicht

aber eine dialogische Maske auf. Der Verfasser kritisiert jedoch seinerseits die vermeintlich "klugen Leute", da er den Inhalt ihrer Forderung als bloß äußerliche Maske entlarvt, die keinen konkreten Aussagewert besitzt. Ein Spanier - so der Autor - habe daraufhin angemerkt, daß die Figuren des Stücks seinen Landsleuten ebenso ähnlich seien wie Chinesen. Deshalb gibt der Autor seinen Figuren nun willkürliche Namen, die für kein bestimmtes Volk stehen. In diesem Vorwort wird deutlich, daß der Autor die Dominante des dramatischen Textes nicht mehr auf der thematischen Ebene sieht, sondern die Handlung sowie ihre räumliche und zeitliche Einordnung als austauschbare Masken versteht.

Während diese implizite Information an die Kritiker gerichtet ist, die ihre Aufmerksamkeit nicht auf die Maske konzentrieren sollen, sondern auf das dahinter Verborgene, enthält das Vorwort, ebenfalls in impliziter Form, eine wohl für die Zensur bestimmte gegenteilige Aussage. Der Autor polemisiert ja gegen jene Kritiker, die eine Darstellung des aktuellen zeitgenössischen Lebens verlangen und sich damit gegen die von der Zensur geförderten historischen Dramen und belanglosen Vaudevilles à la SCRIBE wenden. Damit nimmt er aber - freilich nur scheinbar - die ideologische Perspektive der Zensur ein und täuscht dieselbe in zweideutiger Rede über seine wahren Gedanken hinweg, da er sich seiner gesellschaftlichen "Schwäche" (bessilie) bewußt ist und offener Machtkampf sinnlos wäre. Antoniettas Verhalten gegenüber Klara folgt im Stück selbst denselben Überlegungen. Das über die zweideutige Rede mit dem Dramentext eng verbundene Vorwort zu "Dve sestry" demonstriert damit besonders anschaulich, einerseits aufgrund des Redeinhalts, andererseits aufgrund der Verfahren zweideutiger Rede, die diesen Inhalt als impliziten vermitteln, die These von der Verbalisierung einer ursprünglich realen Maske und ihrem direkten Zusammenhang mit Schwäche oder Stärke des maskierten Pols.

Die sprachliche Maske konstituiert sich außer in der zweideutigen Rede in zwei Vorstufen dazu, im monologischen Beiseitesprechen und im isolierenden Dialog. Beide Spielarten basieren ebenfalls auf geheimen Absichten, die aber im Unterschied zur vollentwickelten zweideutigen Rede von den Figuren aus-

drücklich benannt werden. Das in "Neostorožnost" besonders häufige Beiseitesprechen ist freilich nur im Rahmen der Figurendialoge, also im inneren Kommunikationssystem monologisch. Dieses wird aber durch die Hinwendung zum Rezipienten durchbrochen. In einer sich dem äußeren Kommunikationssystem und damit dem Autor als Sprecher annähernden Replik wird der Rezipient über die wahren Absichten und Gedanken des Sprechers explizit aufgeklärt. Diese stehen zumindest in den frühen Stücken in diametralem Gegensatz zu den ebenso expliziten Aussagen des inneren Kommunikationssystems. Aus diesem inhaltlichen Widerspruch resultiert die Zweideutigkeit der Figurenrede, die aber für den Rezipienten im Sinne der auktorialen Beiseite-Replik auflösbar ist und im realistischen System als zuverlässige Information gelten kann.

Der Kontext bleibt aber die entscheidende Hilfe bei der Ermittlung der tatsächlichen Gedanken. Er läßt keinen Zweifel daran, daß Bal'tazars Anrede "milaja košečka" (liebes Kätzchen) für seine Frau diese täuschen soll und er sie in Wahrheit für die im Beiseitesprechen genannte "Schlange" (zmeja) hält (II: 28,30ff.). Figuren wie Rafaél' und Gorskij (G.), letzterer bereits seltener, klären den Rezipienten in Beiseite-Repliken eindeutig über ihre Absichten auf. So kündigt Gorskij, der Vera bereits an Stanicyn verloren hat, durch Beiseitesprechen an, daß er ihn auch in Zukunft lächerlich machen werde (II:118,23ff.), um sich auf diese Weise zu rächen. Doch bereits in "Gde tonko, tam i rvetsja" verringert sich die Zahl der Beiseite-Repliken erheblich, die der Autor im Nebentext als "pro sebja" (für sich), "vpolgolosa" (halblaut) oder "v storonu" (beiseite) benennt. Diese Reduktion resultiert aus der Zunahme zweideutiger Rede in dieser einaktigen Komödie. Die monologische Beiseite-Replik ist aber nicht nur einer quantitativen, sondern auch einer qualitativen Veränderung unterworfen. Diese bislang durch das innere Kommunikationssystem nicht motivierte Sprechhandlung steht schon in "Gde tonko, tam i rvetsja" nicht mehr unbedingt in Gegensatz zu den dialogischen Äußerungen. Vielmehr gibt sie immer häufiger relativ wertfreie oder wertende Gedanken des Sprechers wieder und erfährt so eine realistische Motivierung durch die Nachahmung des inneren Monologs. Eleckij überlegt

‘für sich’, wer da komme, als er Tropačevs Stimme hört (III: 135,34ff.) und beurteilt nach dem Bericht des Verwalters - ebenfalls ‘für sich’ - den Zustand des Gutes als unordentlich (III: 135,1). Die ursprüngliche Motivierung des Beiseitesprechens im äußeren Kommunikationssystem wird also durch eine realistische Motivierung im inneren Kommunikationssystem abgelöst. Dieser qualitative Wandel schlägt sich auch im Nebentext nieder, wo Natal’ja "wie zu sich selbst" (slovno pro sebja) (III:133,20f.) spricht und sich fragt, was sie angerichtet habe, nachdem ihr Beljaev seine Liebe gestanden hat oder wo sich Michrjutkin (R.) ‘gleichsam selbst’ Freude über die Rückkehr nach Hause zuspricht (III:220,18), wo ihn der Zorn seiner Frau erwartet. In "Razgovor na bol’šoj doroge", dem letzten Stück TURGENEVs, findet sich nur mehr diese einzige Beiseite-Replik, so daß diese Form einer sprachlich expliziten Maske innerhalb des evolutionierenden poetischen Systems beseitigt wird. Beiseitesprechen ist - entgegen den Ausführungen PFISTERS (1977:192ff.) - ⁴¹ per definitionem immer monologisch, auch wenn Dar’ja will (P.), daß Ljubin hört, wie sie das von ihm komponierte Lied scheinbar vor sich hin singt (napevaja, budto pro sebja) (III:190,4f.). Diese Beiseite-Replik ist aufgrund der geheimen Absichten Dar’jas, Ljubin zu schmeicheln und für sich zu gewinnen, damit er ihrem Mann eine Stelle in Petersburg verschafft, an einen Partner adressiert.

Hier können wir jedoch noch nicht von einem isolierenden Dialog sprechen, der dialogischen Vorstufe zur zweideutigen Rede, da keine weiteren Figuren anwesend sind. Dem isolierenden Dialog liegt eine doppelte Isolation zugrunde. Die Sprechergruppe isoliert sich einerseits selbst aus Gründen einer besonderen Zusammengehörigkeit und isoliert andererseits gleichzeitig die noch anwesenden Figuren, indem sie diese ausschließt und sich von ihnen abgrenzt. Man kann also von einem positiven und einem negativen Aspekt des isolierenden Dialogs sprechen. Im ersten Fall verbindet die Sprecher ein im Dialog benanntes Geheimnis, das damit nicht mehr der außerfiktionalen Motivation im Beiseitesprechen bedarf. Im zweiten Fall werden eine oder mehrere Figuren aus diesem Geheimnis ausgeschlossen, das sich in aller Regel auf sie bezieht. In einer nur an Eleckij gerichteten Re-

pplik teilt Tropačev diesem seine geheime Absicht mit dem auf Eleckijs Gut lebenden Kostgänger Kuzovkin mit (II:143,16ff.):

"Pogodite... nous allons rire. On dovol'no zabaven - tol'ko nađo ego podpoit'."

(Warten Sie... nous allons rire. Er ist ganz unterhaltsam, man muß ihn nur ein wenig betrunken machen.)

Die im weiteren von Tropačev, seinem unterwürfigen Kostgänger Karpačov und Eleckij gemeinsam in die Tat umgesetzte geheime Absicht, Kuzovkin betrunken zu machen, um dann über ihn lachen zu können, bezieht sich auf die vom isolierenden Dialog ausgeschlossene, aber anwesende Figur Kuzovkin. Die Realisierung dieser Absicht setzt voraus, daß sie Kuzovkin verborgen bleibt. Tropačev benennt sogar den positiven Aspekt dieses isolierenden Sprechens, ein dem Zusammenhalt förderliches gemeinsames Lachen, das aber den negativen Aspekt der Isolation notwendig voraussetzt, die für beide Seite erniedrigende Abgrenzung von Kuzovkin. Diese Form des Dialogs richtet sich also immer gegen die ausgeschlossene Figur.

Als sich fon Fonk (Ch.) ausdrücklich an Vilickij wendet, um ihm mitzuteilen, daß sich der letzte Ball der Adelsversammlung durch ungewöhnlichen Glanz auszeichnete (II:208,24ff.), tritt der aggressive Unterton dieser Replik sehr deutlich hervor, da die außerdem anwesenden Figuren die besonders nachdrücklich gesprochene Aussage deutlich vernehmen und über ihre absichtliche Isolierung kein Zweifel bestehen kann. In diesem Beispiel dominiert der negative Aspekt der Isolation, da Fonk in erster Linie dem einfachen Beamten Moškin und seiner Erziehungsbefohlenen Maša vor Augen führen will, daß der mit Adelskreisen in Verbindung stehende Vilickij auf keinen Fall Mašas Bräutigam bleiben kann.

Die andere Variante des isolierenden Dialogs kennt die als negativ zu wertende Einfluß- oder Machtkomponente, die gegen andere Figuren gerichtet ist, nicht. Ivanov und Kuzovkin (N.) sprechen sogar betont "leise" (II:141,14ff.), um bei Eleckijs herrischem Angestellten Trembinskij nicht im geringsten den Anschein zu erwecken, als könnte ihr isolierender Dialog gegen ihn gerichtet sein. Während ihnen dies gelingt, bleibt der mißtrauischen Natal'ja (M.) der belanglose Flüsterdialog zwischen ihrer Erziehungsbefohlenen Vera und dem jungen Hauslehrer Beljaev

nicht verborgen (III:64,30ff.). Die eifersüchtige Natal'ja befürchtet völlig zu Unrecht ein gegen sie gerichtetes Komplott und läßt aufgrund dessen den Arzt Špigel'skij wissen, daß sie sich seinen Vorschlag, Vera mit dem im Vergleich zu ihr alten Gutsbesitzer Bol'sincov zu verheiraten, noch überlegen werde. Natal'ja interpretiert also den Dialog zwischen Vera und Beljaev als absichtliche, negative Isolation ihrer Person. Diese Reaktion liegt in der Logik des poetischen Systems der Dramen. Negativ isolierende Dialoge führen in den Dramen in aller Regel zweideutig sprechende Figuren wie Tropačev, Eleckij oder Fonk. Natal'ja gehört aber eben dieser Gruppe an, so daß für sie die Möglichkeit eines lediglich positiv isolierenden Dialogs überhaupt nicht besteht. Die Vertreter dieses Typs des isolierenden Dialogs schließen gewöhnlich solche Figuren aus, die eindeutig sprechen, also keine geheimen Absichten verfolgen, die gegen andere gerichtet sind. Dazu gehören unter anderem Kuzovkin (N.), Moškin (Ch.), der Gutsbesitzer Mirvolin (Z.), Beljaev und Vera (M.), Stupend'ev, der Gatte der Provinzlerin (P.) und Avakov (V.). Diese Figuren treten ihrerseits überhaupt nicht in isolierende Dialoge ein oder nur in solche des positiv isolierenden Typs.

Der isolierende Dialog ist die dem Drama angemessene Form einer sprachlichen Maske, da er - anders als das nur monologische Beiseite - das innere Kommunikationssystem des Dramas nicht zu durchbrechen braucht. Mit der Evolution des poetischen Systems nimmt er quantitativ zu und läßt sich in "Nachlebnik" und "Cholostjak" besonders häufig nachweisen, da diese Komödien eine Mittelposition zwischen der Entwicklungsstufe mit stark ausgeprägtem Beiseite und jener der dominanten zweideutigen Rede einnehmen. Erst aufgrund der Herausbildung letzterer wurde der Verzicht auf Beiseite-Repliken bei TURGENEV und in demselben Maße erst wieder bei ČECHOV möglich. Noch für GOGOL' bilden sie die einzige Möglichkeit, die "Doppelbödigkeit" (dvuplanovost') der Handlung von "Revizor" und "Ženit'ba" aufzudecken (vgl. CHRAPČENKO 1976:487). Auch andere unmittelbare Vorbilder TURGENEVs in der russischen und europäischen Dramatik unterscheiden sich darin kaum von GOGOL'.⁴² Das aber bedeutet, daß bis zu den Stücken TURGENEVs der Rezipient in sprachlich expliziter Weise über

etwaige Diskrepanzen zwischen den Gedanken und dem tatsächlichen Handeln von Figuren aufgeklärt wird. Beiseitesprechen und isolierender Dialog helfen dem Rezipienten dabei als besondere Formen autoritativen Sprechens, geheime Absichten von aufrichtiger Rede zu unterscheiden. Indem beide Vorstufen zur zweideutigen Rede in der Evolution des Dialogs im poetischen System der Dramen TURGENEVS in die zweideutige Rede eingehen, verändern sie die Struktur der Sprechhandlung grundlegend. Das Kriterium der Aufrichtigkeit des Sprechers gewinnt nachhaltig an Bedeutung.

5. WECHSEL SEMANTISCHER UND PRAGMATISCHER FIGURENKONTEXTE

5.1. DAS POSTULAT DER AUFRICHTIGKEIT

Da Wahrheitsbedingungen nur auf Sätze, auf Propositionen angewendet werden können, für die subjektiv bestimmten Sprechhandlungen von Figuren in literarischen Texten aber irrelevant bleiben, müssen neue Kriterien zur Überprüfung der Übereinstimmung von Objektwelt und Äußerung gefunden werden. Diese müssen aufgrund der sprecherabhängigen Bedeutungen von Sprechhandlungen im subjektiven Bereich der Figuren angesiedelt sein und entziehen sich daher - im Unterschied zu Wahrheitsbedingungen - sehr häufig einer objektiven Kontrolle. An die Stelle der objektiven Wahrheit (istinnoŝt') tritt die subjektive Wahrheit, die Aufrichtigkeit (iskrennoŝt') der sprechenden Figuren. Sie kann nicht mehr durch die Objektwelt verifiziert werden, sondern erfordert die Klärung der wahren Absichten der Sprecher (ARUTJUNOVA 1976:53). Die Aufrichtigkeitsbedingung stellt neben der Absicht die zweite zentrale Komponente der Sprechhandlung dar. Aufrichtigkeit kann als jene Einstellung verstanden werden, von der eine Figur meint, daß der jeweils andere sie für die Wahrheit des Sprechers hält. Als solche verkörpert die Aufrichtigkeit einen höchsten Wert (vgl. Ju. LOTMAN 1970:27). Für Ju. LOTMAN bedeutet sie ein "Freisein von Zeichenhaftigkeit" (obnažennost' ot znakovosti), von allen Schöpfungen einer falschen Zivilisation. Zweideutige Rede dagegen, das Verfolgen geheimer Absichten läßt sich als zeichenhaftes, merkmalshaftes Verhalten verstehen. Zweideutige Rede ist also in den Dramen TURGENEVS nicht nur aufgrund ihres Ursprungs in den Praktiken teuflischer Verstellung und der sprachlichen Maske der Romantik negativ markiert, sondern schon allein ihre Zeichenhaftigkeit veranlaßt den Rezipienten zu einer negativen Wertung. Der Autor modelliert somit im poetischen System der Dramen zwei Wertpole, denen alle Figuren mit unterschiedlicher Deutlichkeit zugeordnet sind. Die Vertreter eindeutiger Rede sprechen aufrichtig und sind deshalb positiv zu bewerten, die Vertreter zweideutiger Rede sprechen unaufrichtig und unterliegen einer negativen Wertung.

Dieses zur Vereinfachung neigende binäre System der Dramen nimmt bereits jenes des Aufsatzes "Gamlet i Don Kichot" (Hamlet und Don Quijote) (1860) vorweg, der schon 1848 ausgedacht und 1860 beendet wurde und die Entwicklung der Literatur nachhaltig beeinflusste (vgl. L. LOTMAN 1974:10f.). TURGENEV stellt dort dem zur Analyse neigenden Denker und Theoretiker Hamlet den Tatmenschen und Enthusiasten Don Quijote gegenüber. Nach TURGENEV herrscht in der russischen Gesellschaft der "russische Hamlet" vor, der in der Literatur zum "überflüssigen Menschen" weiterentwickelt wird. Der Autor läßt keinen Zweifel daran aufkommen, daß er diesen Typus negativ bewertet und dem Verstandesmenschen den nur von seinem Herzen geleiteten Don Quijote-Typus vorzieht. Das zentrale Charakteristikum des letzteren aber bildet seine "Aufrichtigkeit" (iskrennost') (VIII: 178). Nicht allein in der Hinwendung des Adels zu schöpferischer Tätigkeit - wie L. LOTMAN ausführt (1974:15) - sieht der Autor den Ausweg aus der fatalen Einsamkeit und aus dem Verfall des Adels, sondern in der Aufrichtigkeit, in der Absage an zeichenhaftes Verhalten.⁴³ Versteht man den Begriff der "Aufrichtigkeit" (sincerity) bei TURGENEV nur als "Harmonie von Handlungen und Gefühlen" (RIPP 1977:36) und wendet ihn - wie RIPP - auf Pädagogik, Frauenrecht und andere Bereiche des gesellschaftlichen Lebens an, so wird er für die literarische Analyse freilich unbrauchbar.

Die Aufrichtigkeitsbedingung muß anhand jeder einzelnen Sprechhandlung überprüft werden, da schon in der Sprache selbst ein "undurchdringliches Ineinander von Aufrichtigkeit und Theaterspiel" herrscht (SPITZER 1922:291f.). Obwohl der Autor der Dramen durch die Binarität seines Systems Orientierungshilfe zu dieser Wertungsaufgabe leistet, darf keinesfalls davon ausgegangen werden, daß eine Figur immer eindeutig, bzw. zweideutig spricht. Špigel'skij sagt ausdrücklich (M.), daß er nur mit seiner künftigen Braut Lizaveta Bogdanovna aufrichtig spreche, während er alle anderen belüge (III:120,19ff.). Der Rezipient wird somit durch jede relevante Sprechhandlung aktiviert, während in GOGOL'S "Revizor" oder OSTROVSKIJS "Serdce ne kamen'" (Das Herz ist kein Stein) (1880) die Doppelsinnigkeit durch die Situation vorgegeben ist und bis zum Ende keiner Überprüfung

bedarf. Diese neuen Anforderungen an die Aktivität des Rezipienten stellen für das Drama in Rußland zweifellos eine gewaltige Neuerung dar und standen dem Erwartungshorizont der Leser und Zuschauer so sehr entgegen, daß darin eine wesentliche Ursache der Ablehnung von TURGENEVS Stücken durch die Zeitgenossen gesehen werden darf.

Aufrichtigkeit ist für die Primärsprache eine idealtypische Forderung (GORDON/LAKOFF 1975:85f.) und manifestiert sich deshalb im literarischen Text in erster Linie in der Abweichung von diesem Postulat, da ja die Sprechhandlung als ganze in ihrer Differenzqualität zu entsprechenden primärsprachlichen Kategorien definiert ist. Die gleichbleibend unaufrichtigen, zweideutigen Sprechhandlungen zerstören die Bedeutung expliziter Rede und verhindern damit den Prozeß des Verstehens, die Voraussetzung eines echten Dialogs mit den eindeutig sprechenden Figuren, die sich an eben dieser zerstörten expliziten Bedeutung orientieren. Indem sie die unaufrichtigen Zeichen zweideutiger Rede gar nicht verstehen können, realisieren sie das einzig wahre zwischenmenschliche Verstehen, indem sie sich von ihrem 'Herzen führen' lassen (VIII:180). In der zweideutigen Rede verwandelt sich das falsche Wort jedoch zur Waffe (Ju. LOTMAN 1970:28), welche die Menschen trennt, so daß sich das Problem einer außersprachlichen Kommunikation stellt. Bereits die Romantik sucht ja - wie bei Steno und Pablo deutlich wurde - etwa im inhaltsschweren Schweigen den außersprachlichen Ausdruck, doch geht es ihr meist um monologische Expression, nicht um dialogische Kommunikation. Es wurde bereits deutlich, wie diese ursprünglich außersprachlichen monologischen Gedanken und Gefühle über Beiseitesprechen und isolierenden Dialog in den dramatischen Dialog eindringen und sich die Monologizität der Romantik auf diese Weise - außer im Monolog selbst - auch im Dialog als sprachlich explizite Komponente fortsetzt. Mit der Herausbildung zweideutiger Rede werden die spezifisch romantischen Elemente nicht aus den realistischen Texten ausgeschlossen, sondern werden als geheimgehaltene und damit monologische Absicht, als Subtext, ein struktureller Bestandteil der konkreten Sprechhandlung. Der Realismus, vor allem die Naturale Schule mit ihren meist extrem sozial orientierten Stoffen versucht also einerseits durch das

Material der Texte eine überdeutliche Gegenposition zur Romantik zu schaffen. Doch erweist sich diese bewußte Abgrenzung von der Romantik, wie sie auch TURGENEV vorgenommen hat, als er die Gedichte BENEDIKTOVS und anderer Romantiker verwarf, nur als eine oberflächliche Erscheinung. Jenseits dieser bewußten Grenzziehung wird die Monologizität des romantischen Systems übernommen und bildet in transformierter Form einen strukturellen Bestandteil des neuen realistischen Systems. Die bewußt geschaffene und thematisierte Diskontinuität des Übergangs von der Romantik zum Realismus verbindet sich mit einer unbewußten Kontinuität auf der Ebene der Textstruktur. Die romantische Komponente wird also im poetischen System der Dramen TURGENEVS, die dem frühen Realismus angehören, keineswegs aufgelöst, sondern lebt in transformierter Form weiter und kann jederzeit wieder zur Dominante heranwachsen.

5.2. TYPEN LITERARISCHER SPRECHHANDLUNGEN

Eine weitere Verbindung der späteren Dramen zum romantischen System ergibt sich daraus, daß die zweideutige Sprechhandlung - mit Einschränkungen - als metaphorischer Sprechakt verstanden werden kann, die bildliche Sprache aber in den romantischen Stücken TURGENEVS eine dominante Rolle spielt. Der metaphorische Sprechakt ist eine pragmatische Kategorie und als solche ebenfalls von der Absicht des Sprechers und der Interpretation des Hörers abhängig (HUTTAR 1980:384; 400). Er kann im wörtlichen oder übertragenen Sinn oder in beiden gleichzeitig verstanden werden (HUTTAR 1980:385). Während aber der metaphorische Sprechakt in der Regel semantische Einheiten verbindet, zwischen denen in der Objektwelt kein direkter Zusammenhang besteht, verriät sich die zweideutige Rede auf der primärsprachlichen Ebene durch keinerlei semantische Dissonanz. Kann der Sinn eines metaphorischen Sprechakts nur darin liegen, daß der Hörer ihn als solchen erkennt, konstituiert das genaue Gegenteil, nämlich das Nicht-Erkennen der zu erschließenden Bedeutung, den monologischen Typus zweideutiger Rede. Der dialogische Typus steht dem Begriff des "metaphorischen Sprechakts" dagegen weit näher.

Beiden gemeinsam ist die Verletzung aller Konversationspostulate der primären Sprache (vgl. HUTTAR 1980:394). So stellt auf dieser Stufe die Widerspruchsfreiheit der Figurenrede ein Postulat dar, das sich als logische Folgerung aus der Aufrichtigkeitsbedingung ergibt. Natal'ja, die zwischen Vertrauen und Mißtrauen gegenüber ihrem langjährigen Hausfreund Rakitin schwankt, widerspricht sich jedoch immer wieder. Fleht sie ihn auch unter dem Eindruck quälender Gewissensbisse darüber, daß sie Vera dem alten Bol'sincov aus Eifersucht zur Frau geben will, um Rettung an, da sie doch am Rande eines Abgrunds stehe (III:107,23f.), so hindert sie das nicht, kurz darauf die von ihr eingefädelten Intrigen als "Kleinigkeiten" (pustjaki) (III:110,24) abzutun, nachdem sie sich wieder allein von ihrem Verstand leiten läßt. Auf dem Hintergrund einer postulierten Widerspruchsfreiheit der primären Rede stellt der Text die Auflösung dieser Unstimmigkeit dem Rezipienten als Aufgabe, die durch ihren Abweichungscharakter zu einem ästhetischen Faktor des Textes wird.

Wie weit sich die literarische Sprechhandlung vom linguistischen Sprechakt entfernt, wird deutlich, als Eleckij den vermeintlichen Vater seiner Frau Ol'ga (N.), dem er zuvor nahegelegt hatte, das Haus zu verlassen, fragt, ob er sich schon 'ganz reisefertig gemacht' habe (Vy uže sovsem sobralis'?) (II:161,1f.). Handelt es sich im linguistischen Sinne hier eindeutig um einen erotischen Sprechakttyp (WUNDERLICH 1978:167-172), der allein an Kuzovkin gerichtet ist, so modelliert der Kontext diese Äußerung als zweideutig. Eleckij hat die Abreise des Kostgängers Kuzovkin bereits am Tag nach seiner Ankunft auf dem Gut verfügt, da dieser in Anwesenheit des benachbarten Gutsbesitzers Tropačev in angetrunkenem Zustand behauptet hatte, daß Eleckijs Frau seine Tochter sei. Während Eleckij diese Aussage als Lüge zu ignorieren sucht und auf die Abreise Kuzovkins drängt, will Ol'ga Kuzovkin in einem vertraulichen Gespräch dazu veranlassen, seine Behauptung zu untermauern. Eleckij fürchtet deshalb, daß Ol'ga seine Entscheidung rückgängig machen und seine Autorität untergraben könnte. Seine Frage an Kuzovkin, ob er nun schon ganz reisefertig sei, wobei die adverbiale Bestimmung "ganz" (sovsem) nur die Unabänderlichkeit seiner Entschei-

dung unterstreichen soll, kann deshalb auch nur auf der primären Ebene der Sprache als erotetischer Sprechakt gelten. Eleckij's tatsächliche Absicht besteht einerseits darin, die nachdrückliche Aufforderung an Kuzovkin zu wiederholen, andererseits aber Ol'ga darüber in Kenntnis zu setzen, daß er nicht bereit sei, seinen Entschluß zu ändern. Eben dies hatte Eleckij seiner Frau bereits vor der Unterredung mit Kuzovkin ausdrücklich mitgeteilt (II:160,6f.). Damit richtet sich aber die Sprechhandlung im Gegensatz zum Sprechakt an zwei Figuren. Die Sprechhandlung umfaßt außer dem an Kuzovkin gerichteten erotetischen Sprechakt einen direktiven 'Sprechakt' an denselben Adressaten und einen direktiven 'Sprechakt' an Ol'ga (vgl. WUNDERLICH 1978:150-167), wobei aber in den beiden letzteren Fällen aufgrund der fehlenden sprachlich expliziten Realisierung nicht mehr von einem eigentlichen Sprechakt die Rede sein kann.

Abweichungen in der Sprechhandlung treten auch innerhalb eines einzigen Sprechakttyps auf. Tropačev versucht im ersten Akt des "Nachlebnik" mit Unterstützung des Hausherrn Kuzovkin zum Narren zu degradieren und bittet ihn mit diesem Ziel vor Augen, ihnen etwas vorzusingen, wie er das auch auf der Hochzeit von Ivanovs Bruder getan habe. Kuzovkin weigert sich und begründet das damit, daß er damals aus freien Stücken gesungen habe (II:150,7). Darauf betont Tropačev, daß sie ihn auch jetzt um ein Lied "bitten" (II:150,8), weist aber in derselben Replik darauf hin, daß man eine Weigerung seinerseits als Undankbarkeit auslegen müsse und diese verurteilungswürdig sei. Dieser Zusatz läßt keinen Zweifel daran, daß die ausdrücklich benannte Bitte nur eine massive Aufforderung verbirgt. In beiden Fällen liegt zwar ein direktiver Sprechakt vor, doch bedarf die Abweichung der Sprechhandlung keiner weiteren Erläuterung.

In zweideutigen Sprechhandlungen werden gleichsam in einem "doppelten Dialog" (dvojnoj dialog) (DANILOV 1957:267) alle Informationen auf zwei Ebenen übermittelt, auf jener der thematischen und der implizierten Bedeutungen. Die erstere übernimmt in der zweideutigen Rede lediglich die Funktion eines Vehikels, das die implizite Bedeutung als die wichtigere vermittelt. Wir müssen somit von einem "unterschiedlichen Autoritativitätsgrad" (OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA 1975:134f.) beider Inhalte ausgehen. Der Be-

griff des "doppelten Dialogs" erweist sich jedoch als nicht ganz zutreffend, wenn wir die beiden möglichen Typen zweideutiger Sprechhandlungen genauer betrachten. Das monologische Beiseitesprechen und der isolierende Dialog wurden bereits als die Vorstufen zweideutiger Rede im poetischen System der Dramen abgehandelt. Im Rahmen der Evolution der zweideutigen Sprechhandlung in diesem System verlieren beide Vorstufen den Charakter explizit sprachlicher Äußerungen und damit auch ihre eindeutige Referenz. Unter Beibehaltung ihres Inhalts, also der geheimen Absichten oder Emotionen ihrer Sprecher, verbinden sie sich mit deren eindeutigen Sprechhandlungen und verändern damit deren Struktur und Inhalt, was zur Herausbildung der zweideutigen Sprechhandlung führt. Analog zu den beiden Vorstufen entstehen neben der bereits existierenden eindeutigen Rede ein monologischer und ein dialogischer Typus der zweideutigen Sprechhandlung. Der erste Typus, der sich aus der Verknüpfung von monologischem Beiseite und eindeutiger dialogischer Sprechhandlung entwickelt, umfaßt demnach eine monologische und eine dialogische Komponente, von denen erstere, "x", die autoritative, letztere, "y", die explizite ist. Die wirkliche Absicht des Sprechers "S" bleibt geheim und soll vom Hörer "H" nicht verstanden werden:

$$1. \text{ Typus: } \begin{matrix} S^x \\ y \end{matrix} \text{ ----- } \begin{matrix} H^y \\ \bar{y} \end{matrix}$$

Der zweite Typus resultiert dagegen aus dem Eindringen des isolierenden Dialogs in die eindeutige Rede, so daß wir strenggenommen nur hier von einer Doppelung des Dialogs sprechen können. Die dialogische zweideutige Sprechhandlung setzt sich also aus der autoritativen dialogischen Komponente "x" und der expliziten dialogischen Komponente "y" zusammen. Beide soll der Hörer verstehen:

$$2. \text{ Typus: } \begin{matrix} S^x \\ y \end{matrix} \text{ ----- } \begin{matrix} H^x \\ y \end{matrix}$$

Die Grundstruktur des poetischen Systems der Dramen TURGENEVS basiert auf der Gegenüberstellung dieser beiden Typen⁴⁴ zweideutiger Rede und der eindeutigen Sprechhandlungen, denen die "x"-Komponente fehlt. Hier tritt die "y"-Komponente als autoritativ in Erscheinung:

Grundtypus: S_y^- ----- H_y^-

Während der erste Typus zweideutiger Rede meist dort zu beobachten ist, wo ein Vertreter zweideutiger Rede mit einer eindeutig sprechenden Figur in den Dialog eintritt, ist der zweite Typus überhaupt nur im Rahmen zweideutiger Rede zu realisieren. Kuzovkin erkennt die geheime Absicht Tropačevs und Eleckijs bis zum Ende des ersten Aktes nicht und kann deshalb durch monologisch-zweideutige Sprechhandlungen der Vertreter des besitzenden Adels aus ihrem isolierenden Dialog ausgeschlossen werden. Der Gatte der Provinzlerin Dar'ja (P.) ahnt zwar, daß seine Frau und der Graf Ljubin ein gemeinsames Geheimnis hüten, doch versteht es Dar'ja, trotz Stupend'evs Drängen ihre Absicht nicht preiszugeben. Doch lassen sich die Figuren nicht immer so einfach wie die eindeutig sprechenden Stupend'ev oder Beljaev über wahre Absichten hinwegtäuschen. Soll eine Figur wie Rakitin, die auch in die Gepflogenheiten zweideutiger Rede eingeweiht ist, hinters Licht geführt werden, so läßt sich der erste Typus nicht immer verwirklichen. Als Rakitin den Arzt Špigel'skij, der Natal'ja den dümmlichen Gutsbesitzer Bol'sincov als möglichen Bräutigam für Vera angepriesen hat, nach den Gründen für sein Handeln ausforscht, zieht sich dieser zunächst auf den monologischen Typus der zweideutigen Sprechhandlung zurück. Er beteuert Rakitin, daß ihm Bol'sincov keine Ruhe lasse und er schließlich sein alter Freund sei (III:92,8-12). Das ungläubige Lächeln Rakitins veranlaßt Špigel'skij aber doch, sein Schweigen zu brechen und Rakitin sein wahres Motiv aufzudecken. Bol'sincov habe ihm für diesen Dienst eine Trojka mit Pferden versprochen (III:92,20f.). Im Dialog mit Rakitin versagt die monologische zweideutige Rede Špigel'skijs und er sieht sich gezwungen, offen zu sprechen.

Zwischen zwei Vertretern zweideutiger Rede kommt auch deren dialogische Variante weitaus häufiger zur Anwendung. Špigel'skij schlägt Natal'ja im vertraulichen Gespräch vor, Vera mit Bol'sincov zu verheiraten. Natal'ja weist dieses Ansinnen zunächst wegen Veras kindlichem Alter zurück. Nachdem sie aber von Vera erfahren hat, daß diese ihre freie Zeit mit Beljaev verbracht hat, in den Natal'ja selbst verliebt ist, schwankt sie. Sie

fragt den Arzt erneut, ob Vera nicht noch ein Kind sei, worauf dieser zweideutig entgegnet (III:57,4f.):

"Da ved' èto ničemu ne mešaet... Naprotiv..."

(Das steht doch der Sache nicht im Wege... Im Gegenteil...)

Für die gleichfalls anwesende Vera ist dies eine monologisch-zweideutige Sprechhandlung, da sie von Natal'jas und Špigel'skijs Geheimnis nichts weiß. Natal'ja kann dagegen aufgrund dieses Geheimnisses die explizite und implizite Bedeutung der Aussage dahingehend verstehen, daß Veras kindliches Alter in Špigel'skijs Augen einer Heirat mit Bol'sincov nicht im Wege stehe. Im Dialog mit Natal'ja bedient sich der Arzt also des zweiten Typus. Diese Ausführungen erschöpfen jedoch die Analyse dieser Sprechhandlungen noch nicht, da Špigel'skij als einziger die geheimen Absichten und Emotionen der Figuren durchschaut, besonders jene Natal'jas. Die an Natal'ja gerichtete Replik darf deshalb nicht nur als dialogisch-zweideutige, sondern muß auch als monologisch-zweideutige Sprechhandlung gesehen werden. Die unbestimmt bleibende 'Sache' (ničemu) erfährt in der letzteren Interpretation eine völlig andere inhaltliche Ausfüllung. In diesem Kontext will Špigel'skij darauf hinweisen, daß Veras kindliches Alter sie keineswegs daran hindere, in der Liebe zu Beljaev eine Konkurrentin Natal'jas zu werden. Das Alter könne dieser Entwicklung eher Vorschub leisten. Es ist nicht auszuschließen, daß Špigel'skij mit seiner zweideutigen Bemerkung in diese Richtung weisen will, ohne Natal'ja damit zu verraten, daß er um ihr Geheimnis weiß. Natal'ja bedauert später gegenüber Rakitin, daß sie Špigel'skij erlaubt habe, 'vielsagend zu lächeln' und 'Anspielungen' (nameki) zu machen (III:107,21ff.); sie bereut es also, mit ihm eine gemeinsame geheime Absicht verfolgt zu haben, als wäre sie - wie es in einer getilgten Variante heißt (T.sb. I:138,A.337) - 'mit ihm einverstanden'.

Kein Zweifel über das gegenseitige Einverständnis, dessen sie sich sogar noch ausdrücklich versichern, besteht in dem kurzen Dialog zwischen Don Pablo und Margarita (Ne.), einem der ersten Belege für den dialogischen Typus zweideutiger Rede. Bevor Pablo Dolores tötet, faßt er eine Entscheidung (II:39,17) und rät seiner Vertrauten Margarita, sich schlafen zu legen und 'fest zu schlafen' (II:39,22ff.):

"Don Pablo (...) spi krepkim snom... Ty menja ponimaeš'?...
Margarita (...). Ponimaju..."

(Don Pablo (...) schlafe fest... Verstehst Du mich?..
Margarita (...). Ich verstehe...)

Margarita versteht die wirkliche Absicht Pablos als seine Vertraute ohne jede Erklärung. Sie weiß, daß Pablo Dolores in irgendeiner Weise schädigen oder gar töten will und willigt darin ein, indem sie ausdrücklich das Verstehen seiner geheimen Absichten bestätigt, ohne diese aber inhaltlich zu spezifizieren. In "Gde tonko, tam i rvetsja" genügt Muchins lapidarer Kommentar, wie 'seltsam Gorskij erzähle' (II:110,12), um diesem zu verraten, daß Muchin die eigentliche Absicht seines Märchens erkennt. Der den Erzähler fixierende Blick Veras, der Adressatin des Märchens (II:110,15), legt die Vermutung nahe, daß auch sie Gorskijs Sprechhandlungen als zweideutige identifiziert hat, während Stanicyn und M-lle Bienaimé nur die thematische Seite der Rede verständlich ist. Der künftige Ehemann Veras bleibt somit schon vor der Ehe aus Veras Gedanken und Gefühlen ausgeschlossen und steht ihr fremd gegenüber.

Bedienen sich die Figuren in "Gde tonko, tam i rvetsja" noch der dialogisch-zweideutigen Rede, ohne diese selbst zu reflektieren, so klingt bereits bei Natal'ja das Leiden an dieser Form des Dialogs an. Natal'ja verleiht ihm gegenüber Rakitin gleich zu Beginn von "Mesjac v derevne" eindrucksvoll Ausdruck (III:46,14ff.):

"(...) inogda my s vami razgovarivaem, točno kruževo pletem... A vy vidali, kak kruževo pletut? V dušnych komnatach, ne dvigajas' s mesta... Kruževo - prekrasnaja vešč', no gлоток свежей воды в жаркий день гораздо лучше."

((...) manchmal sprechen wir miteinander, als würden wir Spitzen klöppeln... Haben Sie mal gesehen, wie man Spitzen klöppelt? In stickigen Zimmern, ohne sich von der Stelle zu rühren... Spitzen sind etwas Wunderbares, aber ein Schluck frisches Wasser an einem heißen Tag ist weitaus besser.)

Natal'ja vergleicht das Klöppeln von Spitzen mit ihren zweideutigen Dialogen mit Rakitin. Beim Handklöppeln, das nach einem vorgezeichneten Muster ausgeführt wird, kreuzen die Klöpplerinnen jeweils ein Paar von Fäden, also vier einzelne Fäden. In den zweideutigen Dialogen zwischen Natal'ja und Rakitin treffen analog dazu vier verschiedene Bedeutungen aufeinander, für jede Figur eine explizite und eine implizite Bedeutung.

Das Leiden an diesem dialogischen Klöppeln kündigt bereits den Abbau dieser Erscheinungsform der dialogisch zweideutigen Sprechhandlung in den dramatischen Texten nach "Mesjac v derevne" an. Auch die bis dahin dominante Grundstruktur des Wechsels von semantischen und pragmatischen Figurenkontexten verändert sich nach "Mesjac v derevne" dahingehend, daß nicht mehr der Wechsel von eindeutiger und zweideutiger Rede, sondern der Wechsel von hierarchisch abgestufter zweideutiger Rede zur Dominante wird. Der Grundtypus der eindeutigen Rede wird gleichzeitig deformiert. Die verschiedenen Sprechhandlungstypen treten somit in der Evolution des poetischen Systems der Dramen keineswegs mit gleichbleibender Häufigkeit und in unveränderten Kombinationen auf. In den der Romantik verpflichteten frühen Stücken dominiert der Grundtypus der eindeutigen Rede und konstituiert sich der Dialog dementsprechend aus dem Wechsel semantischer Figurenkontexte. Das die Sprechhandlung im nächsten Entwicklungsschritt transformierende romantische System schlägt sich auf dieser Stufe noch nicht in der Struktur der Sprechhandlung nieder, sondern lediglich in ihren Inhalten. In "Nestorožnost'", "Bezdenež'e" und "Gde tonko, tam i rvetsja" verstärkt sich die Herausbildung einer sprachlichen Maske, so daß die romantischen Elemente in eine sprachlich explizite Form umgesetzt werden. Diese löst sich auf und wird primär als monologische geheime Absicht, besonders in "Nachlebnik", "Cholostjak" und "Zavtrak u predvoditelja" zu einem Teil der Sprechhandlung selbst. Als pragmatische Kategorie wird sie den semantischen Figurenkontexten gegenübergestellt. Bildet sich der dialogische Typus zweideutiger Rede auch schon in diesen Texten aus, so rückt er doch erst in "Mesjac v derevne" im Wechsel mit rein semantischen Figurenkontexten in den Vordergrund. Das poetische System der Dramen TURGENEVs läßt sich also durch eine zunehmende Komplizierung der Dialogstruktur charakterisieren.⁴⁵

5.3. ANTI-NOMIE DER REDESYSTEME

Die bei fortlaufender Gegenüberstellung der Figurenkontexte zu beobachtenden Veränderungen lassen keinen Zweifel daran, daß sie in ihrer Organisiertheit nicht als wirkliche aufgefaßt werden dürfen, sondern nur als Rekonstruktionen des Wirklichen. Der literarische Dialog ahmt zwar die mündliche Rede des Alltags nach, doch manipuliert er diese mit ästhetischen Zielen. Deshalb stellt sich als entscheidende Frage, wie, mit Hilfe welcher Verfahren der Text glauben macht, daß er die Wirklichkeit kopiert (vgl. HAMON 1973:421). Die Nachahmung mündlicher Rede ist also einem künstlerischen Ziel untergeordnet, so daß sich auch die Inhalte der literarischen Äquivalente wesentlich vom Vorbild in der mündlichen Rede unterscheiden. Die realistische Sprechhandlung in den Dramen entpuppt sich somit als doppelte. Einerseits übernimmt sie eine kommunikative Funktion, indem sie bestimmte Informationen mitteilt, andererseits trägt sie aber auf der Basis der ersten Funktion eine poetische Botschaft, die nicht auf den Kommunikationspartner, sondern auf die Sprechhandlung selbst gerichtet ist (vgl. VARTAZARJAN 1973:154) und die Aufgabe einer Selbstcharakterisierung erfüllt. Die einfache Semantik der natürlichen Rede wird damit zu einer zweifachen. Die literarische Sprechhandlung muß somit in Abweichung vom Sprechakt einer zweifachen semantischen Funktion gerecht werden. Diese Tatsache erklärt, warum die semantische Seite des Dialogs immer wieder (MUKAŘOVSKÝ 1967:126; VELTRUSKÝ 1977:16) als vorrangig für literarische Texte qualifiziert wurde. Bei Figuren wie Stanicyn (G.), Kuzovkin (N.), Moškin (Ch.) oder Beljaev (M.) werden demnach alle Kennzeichen eindeutiger Rede konzentriert, bei Eleckij (N.), Fonk (Ch.), Dar'ja (P.) und anderen die relevanten Merkmale zweideutiger Rede. Damit treten in den Stücken TURGENEVs die beiden oppositionellen Figurengruppen in einen besonders deutlichen Widerspruch, der die Dialogizität der Texte unterstreicht.

Die ausgeprägte Dichotomie von eindeutiger und zweideutiger Rede wird aber im gesamten System der Dramen von einer damit verknüpften Opposition überlagert, die auf die natürliche Sprache zurückgeführt werden muß. Es ist dies der Gegensatz zwischen

einer als spontan zu verstehenden, offenen mündlichen Rede, die der Autor als äquivalent zur eindeutigen Rede darstellt, und einer der schriftsprachlichen Norm nahestehenden Rede, die aufgrund ihrer Struktur eine besondere Affinität zur Zweideutigkeit zeigt. Besonders deutlich zeigt sich der mündliche Charakter der Rede in Stücken wie "Nachlebnik", "Cholostjak" oder "Razgovor na bol'soj doroge".

Die Illusion mündlicher Rede soll in diesen Dramen durch eine besonders umfangreiche Skala von Sprachmitteln erzeugt werden. Das läßt eine klare Tendenz zu sprachlicher Panoramatik erkennen. Dieser Konzentrierung der Kennzeichen mündlicher Rede bei der Gruppe der eindeutigen Sprecher, die in "Razgovor na bol'soj doroge" bis in dialektale Redeelemente hineinreicht, steht auf der Seite der zweideutig sprechenden Figuren eine besonders starke Annäherung an die Sprachnorm gegenüber, so daß die Gegensätze zwischen mündlicher und schriftsprachlicher Rede besonders deutlich hervortreten. Analog dazu wird die Kluft zwischen eindeutiger und zweideutiger Rede, zwischen Kuzovkin und Tropačev, zwischen Moškin und Fonk unüberbrückbar.

Die mündliche Rede wird dabei in den Texten keineswegs in allen Einzelheiten imitiert, da ja nicht ihre kommunikative, sondern ihre ästhetische und selbstcharakterisierende Funktion dominiert. Die literarische mündliche Rede gibt also die primäre mündliche Rede nicht als ganzes System wieder, sondern setzt einzelne Elemente dieses Systems als Signale dafür ein, daß eine Figur wie im täglichen Leben spricht. Darin ist auch der Grund dafür zu sehen, daß die "Natürlichkeit" und "Mündlichkeit" der Rede nie ganz erreicht werden können (ASMUTH 1980: 76). Dieses Ziel, das Teil der Nachahmung ist, tritt in der literarischen mündlichen Rede in den Hintergrund. Die in den Dramen so häufig gebrauchte Partikel "-s", die als Verkürzung aus "sudar'" (Herr) im 19. Jahrhundert oft mit einer Äußerung verknüpft wird, soll im primären System dem Adressaten die Unterwürfigkeit des Sprechers zum Ausdruck bringen. Wenn aber der Diener Matvej von Beginn an Žazikov seiner Unterwürfigkeit versichert (II:51,13ff.) und sich zu diesem Zweck der Partikel "-s" bedient, so ändert sich in der literarischen mündlichen Rede die damit verbundene Konnotation. Die kommunikative Funktion wird

als merkmallose von der merkmalhaften ästhetischen Funktion dominiert. Die Partikel "-s" übernimmt jetzt die Aufgabe, Matvej als untergebene Figur vorzuführen, bzw. als Figur, die unter anderem mit Hilfe dieses sprachlichen Mittels seinen Herrn in dem Glauben wiegen will, daß sie nur seine Wünsche befolge. In Wahrheit aber beabsichtigt Matvej, den jungen verschwenderischen Herrn unter dem Deckmantel eines nur sprachlich bedingungslosen Gehorsams dahingehend zu beeinflussen, daß er Petersburg verläßt und auf das heimische Gut zur Mutter zurückkehrt.

Besonders deutlich zeigt sich die neue Funktion einzelner Elemente der mündlichen Rede bei den Sprechfehlern Kuzovkins, Moškins, der Prjažkina, Špun'diks (Ch.) und anderer. Der Autor entstellt in der Rede dieser Figuren einige Lexeme, vor allem Fremdwörter, und charakterisiert die Figuren damit in ihrer Entferntheit von der schriftsprachlichen Norm und deren Trägern. So spricht Moškin von "manumenty" (Manumente) statt von "monumenty" (Monumente) (II:254,35). Der Rezipient soll diese Form aufgrund der Sprachnorm als falsch erkennen und für sich korrigieren. Davon ausgehend soll er den Redestil Moškins als 'mangelhaft' einstufen, obwohl Sprechfehler als Teil des Systems mündlicher Rede angesehen werden können (vgl. PIMENOV 1975:44).

Andere Charakteristika, die in der zugrundeliegenden mündlichen Rede durchaus wertfrei sind und sie eigentlich erst konstituieren, müssen in den Äußerungen der eindeutig sprechenden Figuren aufgrund ihrer ästhetischen Funktion als negativ zu wertende Eigenschaften gelten. Dazu zählen häufige Inversionen und Redeunterbrechungen ebenso wie elliptisches Sprechen, das die strenge Strukturiertheit schriftsprachlicher Rede unterminiert (vgl. GASPAROV 1978:76ff.). Der Sinn der mündlichen Rede gestaltet sich dadurch diffus, bleibt ohne gliedernde Struktur und offen für jede Erweiterung, so daß meist nur einfache syntaktische und semantische Verbindungen konstituiert werden. Nachdem Moškin den Brief Vilickijs erhalten hat (Ch.), in dem dieser sich von Mar'ja Vasil'evna als seiner Braut lossagt, wird Moškin in seinen darauf Bezug nehmenden Sprechhandlungen als Vertreter dieser konzentrierten mündlichen Rede charakterisiert (II:252,10ff.):

"Vy menja izvinite, požalujsta... Vidite, v kakom ja položenii... Pritom že vy sami vseгда byli na storone éтого... éтого čeloveka, Petra Il'iča to est'... (..) Da, brat Špun'dik, polučil ja udar, polučil, brat... prjamo v serdce, brat... da...(..) Odnako, meždu pročim, nadobno ž na čto-nibud' rešit'sja."

(Entschuldigt mich bitte... Ihr seht, in welcher Lage ich bin... Außerdem seid ihr selbst immer auf der Seite dieses... dieses Menschen gewesen, das heißt auf der Seite Petr Il'ičs... (..) Ja, mein Freund Špun'dik, ich habe einen Stoß bekommen, ich habe ihn, mein Freund... direkt ins Herz bekommen, mein Freund... ja (..). Aber im übrigen muß doch eine Entscheidung getroffen werden.)

Die Rede Moškins ist durch eine große Zahl von Auslassungs- oder Gedankenpunkten gekennzeichnet, die Unterbrechungen und Pausen markieren und etwa bei dem Lexem "éтого" dem Rezipienten demonstrieren sollen, daß der Sprecher seine Rede vorher nicht plant, sondern im Prozeß des Sprechens selbst nur die allernächste syntaktische Verbindung knüpft. Einschübe wie "to est'" und Wortwiederholungen sollen durch ihre Häufung diese Rede gerade in ihrer Abweichung von der sprachlichen Norm charakterisieren. Das reihende, paradigmatische Prinzip dieser Replik hebt sich deutlich vom geschlossenen syntagmatischen Prinzip der Norm ab. Dies wird deutlich, wenn wir einen Teil der obigen Äußerung in einer dafür denkbaren schriftsprachlichen Form wiedergeben:

"Da, brat Špun'dik, polučil ja udar, polučil, brat... prjamo v serdce, brat... da."

"Da, brat Špun'dik, polučil ja udar prjamo v serdce."

(Ja, mein Freund Špun'dik, ich habe einen Stoß direkt ins Herz bekommen.)

Die betont mündliche Form der Aussage zerstört also die Strukturiertheit schriftsprachlicher Rede und muß im Gegensatz zu dieser gesehen werden. Während erstere keine vorausgehende Programmierung der Rede erkennen läßt, zeichnet sich diese in letzterer deutlich ab (vgl. GASPAROV 1978:81).

In diesem Bereich kann erneut die homogene Überlagerung von eindeutiger Sprechhandlung und mündlichem Redesystem einerseits und zweideutiger Sprechhandlung und schriftsprachlichem Redesystem andererseits nachgewiesen werden. In der eindeutigen Rede verfolgen die Sprecher ja gleichfalls keine Ziele, die eine Redeplanung über mehrere Sprechhandlungen hin notwen-

dig machen würden. Die zweideutige Rede ist dagegen - analog zum schriftsprachlichen Redesystem - durch solche Strategien definiert. Doch ebensowenig wie die literarische mündliche Rede ihr Vorbild in allen Einzelheiten nachahmt, übernimmt die der schriftsprachlichen Norm angenäherte Rede der zweiten Figurengruppe alle Kennzeichen dieses zweiten Redesystems. Die literarische mündliche Rede büßt gegenüber ihrem Prototyp ihren mündlichen Charakter, ihre Unmittelbarkeit und die Ökonomie des Ausdrucks ein. Wird in der schriftsprachlichen Rede Information nur über einen Kanal vermittelt, so stehen der mündlichen Rede mehrere, relativ autonome Kanäle wie Gestik, Bewegungen, Stimmfärbung oder Sprechtempo zur Verfügung, die in der literarischen mündlichen Rede aufgrund ihrer schriftlichen Fixiertheit an Bedeutung verlieren und die mündliche literarische Rede stärker dem schriftsprachlichen System annähern. Diese Annäherung hat bei TURGENEV in erster Linie historische Ursachen. Noch bis in die PUŠKIN-Zeit orientierte man sich an der schriftsprachlichen Rede als der Norm und dem Modell jedes richtigen Sprachverhaltens (Ju. LOTMAN 1979:108).

Diese Zeit und ihre Norm verkörpern in den Dramen die Vertreter zweideutiger Rede wie von Fonk, der durch seine 'druckreifen', allgemein gehaltenen Formulierungen bei Moškin den Eindruck erweckt, er würde eine Heirat zwischen Vilickij und Mar'ja gutheißen, während er sie in Wahrheit ablehnt (II:199, 32ff.):

"I potomu ja, s svoej storony, vpolne odobryaju namerenija tech molodych ljudej, kotorye s obdumannost'ju (on podnimaet brovi) ispolnjajut étot... étot svjaščennyj dolg.(..) Ibo čto mozet byt' prijatnee semejnoj žizni? No obdumannost' pri vybore supruži - neobchodima."

(Und deshalb billige ich meinerseits die Absichten jener jungen Leute völlig, die mit Bedachtsamkeit (er hebt die Augenbrauen) diese... diese heilige Pflicht erfüllen.(..) Denn was kann angenehmer sein als das Familienleben? Aber bei der Wahl des Ehepartners ist Bedachtsamkeit unumgänglich.)

Dieser betont substantivische Redestil ist exakt konstruiert und in sich völlig geschlossen. Abweichungen von der schriftsprachlichen Norm werden, wie etwa in dem wiederholten Demonstrativum "étot", auf ein Minimum beschränkt, so daß der schriftsprachliche Charakter der Rede ebenso deutlich hervortritt wie in Moškins zitierter Replik die Mündlichkeit. Der Unterschied

zwischen beiden Redesystemen erweist sich schon auf der primären Ebene nicht als absolut, sondern manifestiert sich vielmehr in unterschiedlichen, allgemein dominierenden Tendenzen (GASPAROV 1978:94). In den jeweiligen literarischen Äquivalenten werden zwar die spezifischen Kennzeichen jedes einzelnen Systems verringert und damit der Unterschied zwischen beiden scheinbar reduziert, doch dieser Annäherung hinsichtlich der kommunikativen Funktion steht eine absolute Trennung beider literarischen Redesysteme hinsichtlich der nun dominanten eigencharakterisierenden Funktion entgegen.

In dieser neuen Funktion müssen beide Redesysteme als gegensätzliche Komponenten der literarischen Rede gesehen werden. Durch die ästhetische Manipulation überwinden sie ihre primären Vorbilder. Der Künstler bearbeitet Sprache nicht in erster Linie als primäres System, sondern als solches überwindet er die Sprache vielmehr (BACHTIN 1979a:167). Der über die Redesysteme vermittelte Gegensatz zwischen dem eindeutig und offen sprechenden Moškin und dem verborgene Ziele verfolgenden Fonk wird in der phatischen Phase ihres Dialogs, über die sie im Grunde nie hinauskommen, besonders anschaulich. Beide unterhalten sich über die Vorzüge Petersburgs (II:199,5ff.):

"Moškin. Vot osobenno kogda Isakij budet okončen; vot uže togda točno... preferans budet značitel'nyj-s.

Fonk. Isakievskij sobor prevoschodnoe zdanie vo vsech otnošenijach."

(Moškin. Besonders dann, wenn der Isakij fertig sein wird; dann wird ganz bestimmt... die Präferenz bedeutend sein.

Fonk. Die Isakskathedrale ist ein in jeder Hinsicht vortreffliches Gebäude.)

Nicht nur mittels der Syntax, sondern auch durch die auffallende unterschiedliche Benennung der Isaaks-Kathedrale will der Autor beide Figuren als Vertreter unterschiedlicher Systeme ausweisen. Moškins umgangssprachlicher Benennung "Isakij" stellt er unmittelbar die offizielle Bezeichnung "Isaaks-Kathedrale" durch Fonk gegenüber. Wie nachdrücklich hier gerade der Gegensatz zweier Redesysteme betont werden soll, wird im Vergleich mit der ersten handschriftlichen Fassung des Textes noch klarer (II:431f.):

"Moškin. Vot osobenno kogda Isakij budet okončen; vot uže togda... točno možno budet skazat'-s... preferans budet značitel'nyj-s.

Fonk. Konečno. Isakievskij sobor prevoschodnoe zdanie vo vsech otnošenijach."

(Moškin. Besonders dann, wenn der Isakij fertig sein wird; dann wird man... ganz bestimmt sagen können... die Präferenz wird bedeutend sein.

Fonk. Natürlich. Die Isakskathedrale ist ein in jeder Hinsicht vortreffliches Gebäude.)

Moškins Replik unterscheidet sich zwar inhaltlich kaum von der endgültigen Fassung, doch das eingefügte "možno budet skazat'-s" (wird man sagen können) verstärkt die Tendenz zum mündlichen Charakter seiner Rede. Andererseits betont der Autor innerhalb dieser ersten Fassung die schriftsprachlichen Züge in Fonks Rede. Wie eine Variante dieser Stelle zeigt, antwortete Fonk ursprünglich nur (II:432,A.1):

"Prevoschodnoe zdanie (vo vsech otnošenijach)."

(Ein vortreffliches Gebäude (in jeder Hinsicht).)

Mit dieser Form der Antwort, der vorübergehend auch der Zusatz "in jeder Hinsicht" fehlte, hätte Fonk seine Äußerung in völliger Übereinstimmung mit dem Ökonomieprinzip mündlicher Rede gestaltet, da er damit den Namen und die Funktion des Gebäudes mit Recht als bekannt vorausgesetzt hätte. Von einem Gegensatz der Redesysteme kann allerdings auf dieser Stufe nicht gesprochen werden. Da diese Opposition aber in der Absicht des Autors lag, mußte dieser Fonks Replik in der Abweichung vom System mündlicher Rede und in der Annäherung an die schriftsprachliche Rede konstruieren.

Dieses Beispiel veranschaulicht, daß sich der Held nie selbst ausdrückt, wie dies in der primären mündlichen Rede der Fall ist, sondern seine Sprechhandlung immer vom Autor modelliert wird und bestimmten ästhetischen Zielen gerecht werden muß. Indem die Äußerung den Helden charakterisiert, verrät sie die schöpferische Beziehung des Autors zum Helden und schafft damit Werte, welche die kognitiven Fähigkeiten des Helden im Text übersteigen, die ihm "transgredient" sind (BACHTIN 1979a:75-79). Diese Transgredienz kennzeichnet auch die literarische Figurenrede, die als schriftliche Rede konstitutive Merkmale sowohl der geschlossen strukturierten Schriftsprache als auch der offenen mündlichen Rede aufweist, also auf zwei verschiedenen Sprachsystemen beruht. Aus der Synthese beider Systeme und ihrer ästhetischen Manipulation resultiert die spezifisch literarische Rede,

die eine neue Qualität der Strukturiertheit, nämlich die ästhetische Struktur entwickelt. Sie manifestiert sich in einer grossen Dichte neuer, intratextueller Verbindungen und Äquivalenzen, die zwar Ähnlichkeit mit den beiden zugrundeliegenden Redesystemen zeigen, jedoch immer dominant ästhetisch ausgerichtet sind. Gleichzeitig überlagert damit das äußere Kommunikationssystem das innere.

Der Autor der Dramen funktionalisiert die schriftsprachliche Rede ästhetisch, ebenso wie die mündliche Rede mit all ihren Defekten, und folgt darin GOGOL' (LACHMANN 1971:474f.). Die Kritik des Rhetorismus, des "krasnyj slog" (schöne Rede), führt Anfang des 19. Jahrhunderts, besonders bei PUŠKIN zu dessen Zurückdrängung und verschafft schließlich den bis dahin nicht literaturfähigen Sprachschichten Eingang in die Literatur. Diese Entwicklung ist unmittelbar mit der Ablösung des romantischen Systems durch das realistische verbunden, da eine solche Ablösung nach TYNJANOV immer eine neue Grenzziehung zwischen literarischer und außerliterarischer Sprachverwendung mit sich bringt (STRIEDTER 1969:60). In diesem literarhistorischen Zusammenhang sollte wohl noch einmal geprüft werden, ob die Herausbildung des defekten Stils nur eine entscheidende Phase der "Entmedialisierung", der Reduktion stilistischer Mittel darstellt (LACHMANN 1971:467; 474f.), da man die Entwicklung damit nur aus der Perspektive des "krasnyj slog" bewertet. Von dem sich neu entwickelnden, realistischen Redestil aus gesehen stellt die Literarisierung des defekten Stils oder allgemeiner, einer umgangssprachlichen mündlichen Rede, eine neue Medialisierung dar, die sich in den Stücken TURGENEV'S im Unterschied zu GOGOL' unmittelbar mit dem Dialog verbunden zeigt.

Der schöne Stil KARAMZINS und seiner Vorgänger kannte kaum Redeunterbrechungen, bevorzugte kurze, klare Sätze und gab sich insgesamt offen, natürlich und feinfühlig. Mit diesen Eigenschaften sollte er vom dunklen, verworrenen, oft volkssprachlich groben Stil abgesetzt werden (vgl. BRANG 1960:102ff.). Schon diese kurze Charakterisierung läßt keinen Zweifel daran, daß der jeweilige Stil mit kulturell und gesellschaftlich bedingten Wertungen verknüpft war. Sprecher und Stil bilden im ersten Fall eine positiv gewertete, im zweiten Fall eine negativ gewertete

Einheit. Bei KARAMZIN und seinen Epigonen entwickelt sich der "krasnyj slog" zur unangefochtenen Dominante, während der 'schlechte Stil' erst mit GOGOL' wieder in den Vordergrund tritt. Abgesehen von historisch bedingten Veränderungen, wie dem weitgehenden Verlust von Kirchenslavismen beim 'schlechten Stil', zeigen beide Stilarten zu Beginn des 19. Jahrhunderts in ihren grundlegenden formalen Charakteristika kaum Veränderungen. Einem grundsätzlichen Wandel ist dagegen die pragmatische Komponente ausgesetzt. Die wertmäßige Einheit der Einstellung des Sprechers und seines Redestils löst sich auf. In den Dramen TURGENEVS, aber auch in Texten des sentimental Naturalismus läßt der schlechte Stil, der alle Kennzeichen der unstrukturierten mündlichen Rede zeigt, auf einen feinfühligen, offenen, natürlichen Menschen schließen, während der schöne Stil, die Wortgewandtheit des Sprechers oder die Klarheit der expliziten Aussage eben auf das Dunkel geheimer Absichten, auf ein Verwirrspiel, auf die Unaufrichtigkeit der Figuren hinweisen. Nicht zufällig verwendet Fonk das Lexem "prijatno" (angenehm) so häufig wie kein anderes; "prijatnost'" gilt als ein Grundprinzip sentimentaler Prosa. Fonk verkehrt als Vertreter des guten Stils im poetischen System der Dramen den Inhalt dieses Lexems immer wieder in sein Gegenteil. Wenn Špun'dik engagiert von den Problemen und der Not der Landbevölkerung erzählt, kommentiert Fonk diesen Bericht in denkbar unangemessener Weise mit dem Schlüsselbegriff der sentimental Prosa und legt ungewollt einen Offenbarungseid seiner Gefühllosigkeit ab, wenn er sagt: "Èto neprijatno." (Das ist unangenehm.) (II:208,16). Deutlicher kann sich die Opposition zwischen Wortform und Wortinhalt in ihrer literarhistorischen Bedingtheit kaum mehr äußern.

Die Vertreter der zweideutigen Rede in den Dramen TURGENEVS treten das 'Erbe' des schönen Stils an und führen sentimentale und romantische Elemente in einer auf die Sprache reduzierten Form fort. Die Annäherung ihres Redestils an die normierte Schriftsprache erscheint deshalb nur als logische Konsequenz dieser literarhistorischen Entwicklung. Trotz der Fortführung des "krasnyj slog" in seiner sprachlichen Form vollzieht sich dabei aber ein deutlicher Bruch in der literarischen Entwicklung, der nicht mehr mit der Form der schönen Rede, sondern mit ihrer

pragmatischen Seite, mit ihrer Wertung verknüpft ist. Im Gegensatz zur positiven Wertung der Sprecher des "krasnyj slog" werden die Vertreter schriftsprachlicher Rede im poetischen System der Dramen eindeutig negativ gewertet. Die positive Wertung der schönen Rede geht auf die 'Erben' des schlechten Stils über, die in den Dramen TURGENEVs durch extrem mündliche Formen der Rede, in ihrer Einstellung aber durch Offenheit und Aufrichtigkeit charakterisiert sind. Bei ihnen vollzieht sich also ein analoger Bruch mit der Tradition des schlechten Stils, der aber zu einer positiven Neubewertung des Inhalts geführt hat. Dem steht bei den Vertretern zweideutiger Rede die negative Neubewertung des Redeinhalts gegenüber. In der Entwicklung der Redestile führt also der Austausch der jeweiligen ideologischen Bedeutung, der Wertung von Sprechereinstellungen, zur Aufspaltung der Einheit von Form, Inhalt und pragmatischer Bedeutung. An die Stelle einer homogenen Verbindung zwischen positiv, bzw. negativ gewertetem Stil und Inhalt tritt eine nicht weniger eindeutige heterogene Verknüpfung von positivem Inhalt und ursprünglich negativer Form, bzw. positiver Form und ursprünglich negativem Inhalt im poetischen System der Dramen TURGENEVs. Ähnlich wie bei der Verbalisierung der gegenständlichen Maske in den frühen Stücken dringen auch hier Elemente des sentimental und romantischen Systems in die Sprechhandlungen ein und werden zu Komponenten ihrer neuen Struktur. Explizite thematische Elemente des vorangehenden literarischen Systems werden damit ein weiteres Mal in strukturelle Bestandteile der Sprechhandlungen umgewandelt.

Der dichotomische Grundzug der Dramen, der vom Gegensatz zwischen eindeutiger und zweideutiger Rede herrührt, markiert also unmittelbar jene Evolutionsphase, in der das romantische System vom realistischen abgelöst wird. Die Struktur der Dramen steht somit in unmittelbarer kausaler Abhängigkeit von ihrer aktuellen Evolutionsstufe. Die vielschichtige Opposition von eindeutiger und zweideutiger Rede in den Dramen spiegelt den Gegensatz von romantisch-sentimentalem und realistischem literarischem System wider. Indem aber TURGENEV den Gegensatz von eindeutiger und zweideutiger Rede dramatisiert, greift er hinsichtlich der Stilopposition weniger auf PUŠKIN oder GOGOL' zurück als auf

KARAMZIN. Der komplexe Gegensatz zwischen eindeutiger und zweideutiger Rede läßt sich unter dem Aspekt der zugrundeliegenden Redestile in drei grundlegende Doppeloppositionen untergliedern: in eine zeicheninterne, eine zeichenexterne und eine historische. Die zeicheninterne Opposition besteht innerhalb der eindeutigen Rede zwischen dem schlechten Stil und der inhaltlich positiven Einstellung des Sprechers, in der zweideutigen Rede zwischen der geschliffenen Sprache und der negativ gewerteten Haltung des Sprechers. Die zeichenexterne Opposition zwischen eindeutigen und zweideutigen Sprechhandlungen resultiert aus dem Gegensatz der jeweiligen Redeform zur jeweiligen ideologischen Bedeutung. Die historische Opposition schließlich ist darauf zurückzuführen, daß die eindeutige mündliche Rede in Widerspruch zur Form des "krasnyj slog" und zum Inhalt des schlechten Stils tritt, während die zweideutige schriftsprachliche Rede der ideologischen Bedeutung des "krasnyj slog" und der Form des schlechten Stils entgegengesetzt ist. Das Geflecht dieser Einzeloppositionen prägt die dichotomische Grundstruktur des poetischen Systems der Dramen.

Der Gegensatz von mündlicher und schriftsprachlicher Rede bleibt aber im Verlauf der Evolution keineswegs unverändert. In Stücken wie "Nachlebnik" und "Cholostjak" kommt er besonders deutlich zum Ausdruck. Die Tendenz der Evolution bei Turgenev geht auf eine einheitlichere schriftsprachliche Rede hin und damit auf den Aufbau der literarhistorisch bedingten Grundopposition zwischen mündlich eindeutiger und schriftsprachlich zweideutiger Rede, bzw. auf die Verlagerung auf eine Ebene, die der schriftsprachlichen Norm nähersteht. Dies würde erneut die Funktion des poetischen Systems der Dramen TURGENEVs unterstreichen, einen Übergang zwischen Romantik und Realismus herzustellen.

Der Vergleich früher Fassungen einzelner Texte mit ihrer endgültigen Redaktion bestätigt diese Grundtendenz der Evolution. Die mündliche Rede eindeutig sprechender Figuren wird in den Endfassungen der Texte der primären mündlichen Rede oft besser angepaßt und verstärkt damit die Illusion mündlicher Rede. Moškin stellt Fonk die Tante Mar'ja Vasil'evnas, Ekaterina Savišna Prjažkina, mit folgenden Worten vor (II:202,3f.):

"Pozvol' te, (...) predstavit' vam... Prjažkina, Katerina Savišna (...)."

(Erlauben Sie, (...) daß ich Ihnen vorstelle... Prjažkina, Katerina Savišna (...)."

In der ersten Textfassung läßt Moškin aber den Namen der Tante nicht nach Art der mündlichen Rede undekliniert, sondern stellt sie entsprechend der schriftsprachlichen Norm als "Prjažkinu, Katerinu Savišnu..." vor (II:435), setzt also ihren Namen in den Akkusativ. Prjažkina selbst verkürzt in ihrer folgenden Replik die Konjunktionen "čtoby" und "esli by" (II:435) von der normsprachlichen Form in der ersten Fassung auf die umgangssprachlich weitaus geläufigeren Varianten "čtob" und "esli b" in der Endfassung (II:202,11). Beide punktuellen Veränderungen im Sinne der mündlichen Rede erfüllen die ästhetische Funktion, an dieser Stelle die Kluft zwischen den Sprechern mündlicher und schriftsprachlicher Rede zu demonstrieren.- Dasselbe gilt für die Sprechhandlungen Špun'diks, die er gleichfalls an Fonk richtet. Špun'dik erzählt Fonk von den schlechten Ernteerträgen auf dem Land, was dieser in seiner typisch teilnahmslosen Art als "nechorošo" (nicht gut) kommentiert. Špun'dik bestätigt dies mit den Worten (II:207,39):

"Chorošego točno v eftom malo-s."

(Gut ist daran wirklich wenig.)

Die zensierte Theatervariante des Textes von 1849 ersetzt das betont umgangssprachliche "v eftom" durch das hochsprachliche "v étom" (II:522). Dasselbe geschieht wenig später mit dem eingeschobenen Modalwort "édak" (II:208,9) (wohl), das in der ersten Fassung noch die normierte Form "étak" (II:444) zeigt. Die hier genannten Korrekturen, die Sprechhandlungen als mündliche stilisieren sollen, treten nur punktuell auf und widersprechen aufgrund ihrer Seltenheit keineswegs der allgemeinen Tendenz zur schriftsprachlichen Rede. Die Zunahme von Kennzeichen mündlicher Rede läßt sich überwiegend bei eindeutig sprechenden Figuren beobachten, während zweideutig sprechende Figuren in den Endfassungen häufig noch deutlicher auf die schriftsprachliche Norm festgelegt werden.

Natal'ja Petrovna's Mann Islaev nimmt an, daß seine Frau die Nachricht von der bevorstehenden Abreise des langjährigen Freundes ihres Hauses, Rakitin, in Unruhe versetzt hat, während Ra-

kitin weiß, daß die baldige Abreise des jungen Hauslehrers Beljaev, in den sich Natal'ja verliebt hat, der wahre Grund für ihre Aufregung ist. In der endgültigen Fassung stellt Rakitin deshalb in vollkommener Übereinstimmung mit der Sprachnorm an Islaev die Frage (III:155,7f.):

"Tak ty polagaeš', čto ona ot ètogo prišla v volnenie?"

(Du meinst also, daß sie dadurch in Aufregung versetzt wurde?)

In der "Student" betitelten frühen Fassung des Stücks wird die Frage dagegen nicht zu Ende geführt, sondern bricht mit dem Demonstrativum "ètogo" ab (T.sb. I:191). Indem die zweideutigen Sprechhandlungen eines Rakitin und anderer der Schriftsprache angenähert werden, wird der Gegensatz zu den Figuren eindeutiger Rede noch klarer hervorgehoben. Die dichotomische Grundstruktur des poetischen Systems zeichnet sich aufgrund der beiden dargestellten Eingriffe in den Text in den Endfassungen deutlicher ab. Der nur sporadischen Vermehrung von Kennzeichen mündlicher Rede steht sowohl in der schriftsprachlichen als auch in der mündlichen Rede eine massive Tendenz zur Annäherung an die schriftsprachliche Norm entgegen.

Eine Veränderung, die beim Vergleich verschiedener Textfassungen sogleich ins Auge sticht, ist die nachhaltige Reduktion von Auslassungs- und Gedankenpunkten, die als typische graphische Äquivalente für die Unabgeschlossenheit und mangelnde Strukturiertheit der mündlichen Rede fungieren. Der Autor bedient sich ihrer in den frühen Textfassungen meist in sehr hohem Maße, um die Rede als mündliche zu charakterisieren. Moškins Frage an seinen Diener Stratilat, ob Mar'jas Bräutigam Vilickij in seiner Abwesenheit dagewesen sei, zeigt dementsprechend in der ersten und letzten Fassung zwei unterschiedliche Gestalten:

"Gm.- A Petr Il'ič - bez menja - byl?" (II:418)

"A Petr Il'ič bez menja ne byl?" (II:188,8)

((Hm.) War Petr Il'ič in meiner Abwesenheit denn (nicht) da?)

Auch in der Endfassung des "Nachlebnik" entfernt sich der Autor von der unstrukturierten Äußerung und läßt seine Helden in normierten Sätzen sprechen, deren Anfang und Ende und deren Syntagmen eindeutiger markiert sind. Dies wird offensichtlich an der vergleichenden Gegenüberstellung der ersten und letzten Fassung jener Replik, in der Kuzovkin von einem gewissen Lyčkov erzählt,

der ihm bei dem Prozeß um sein Gut Vetrovo helfen soll (II:358 und II:145,18ff.):

"Ono točno-s... takaja už emu zadača vyšla-s... da čelovek-to on - zolotoj... A ja ego taki davnen'ko ne vidal..."

"Ono točno-s; takaja už emu zadača vyšla-s, da čelovek-to on zolotoj. A ja ego taki davnen'ko ne vidal."

(Eben so ist es; so eine Aufgabe hat er jetzt bekommen, aber er ist ein Mensch mit einem goldenen Herzen. Doch ich habe ihn so furchtbar lange nicht mehr gesehen.)

Die literarische Figurenrede beider Sprechergruppen nähert sich im gesamten poetischen System der Dramen, das hier insbesondere auch die verschiedenen Textfassungen einschließt, an die normierte schriftsprachliche Rede an. Diese Norm wird aber in der frühen Schaffensphase TURGENEVS und am Beginn der realistischen Literatur insgesamt nicht erreicht.

5.3.1. IDEALISIERUNG EINDEUTIGER REDE

Der Abbau der Elemente primärer mündlicher Rede geht aber mit der Betonung der dualistischen Grundstruktur des ganzen Systems einher. Das führt dazu, daß die Figuren in den Endfassungen der Texte mit oft allzu großer Deutlichkeit nur einem der sich gegenüberstehenden Pole zugeordnet werden. In dieser erstarrten Rollenverteilung spricht Stupend'ev nur aufrichtig, wohingegen seine Frau nur unaufrichtig spricht (P.). Damit entfernt sich der Autor wesentlich vom primären System der Rede, denn der Doppelcharakter ausgesprochener und unausgesprochener Bedeutung muß als eine Eigenschaft jeder sprachlichen Äußerung gelten (MUKAŘOVSKÝ 1977a:315). In der Sprache herrscht ein "undurchdringliches Ineinander von Aufrichtigkeit und Theaterspiel" (SPITZER 1922:291f.). Indem die Vertreter eindeutiger Sprechhandlungen keinerlei geheime Absichten oder Implikationen bei ihren Partnern vermuten, weichen sie von der im tatsächlichen Alltagsgespräch üblichen Redepraxis (WALKER 1979:468) grundlegend ab. Sie nehmen den "Idealfall", daß genau das gemeint ist, "was der Satz wörtlich ausdrückt" (WUNDERLICH 1978:45), als Normalfall an und negieren damit durch ihre Partnerinterpretation die Pragmatik der Sprechhandlung.

Ihr Redeverhalten büßt dadurch an Wahrscheinlichkeit ein und

muß direkt auf den Autor als verantwortliche Instanz zurückgeführt werden. Stattet dieser die Vertreter zweideutiger Rede mit einem ausgeprägten Sprachbewußtsein aus, das ihnen die genaue Kontrolle ihrer Sprechhandlungen erlaubt, so bleibt den eindeutig sprechenden Figuren jede kontrollierte Rede versagt. Während diese beiden Pole im primären Redesystem nur "Grenzpunkte eines stetigen Übergangs" (WRIGHT 1979:384) darstellen, betont der Autor in seinem sekundären System nicht den Übergang, sondern die Polarität, die strenge Dichotomie. Meist sind sich die Figuren in dieser Phase der Evolution zwischen den Stücken "Gde tonko, tam i rvetsja" und "Mesjac v derevne" über ihre mangelhafte sprachliche Kontrolliertheit im klaren. Kuzovkin will sich dem Gespräch mit Ol'ga darüber, ob er tatsächlich ihr Vater sei, wie er tags zuvor in angetrunkenem Zustand verkündete, mit dem Argument entziehen, er wisse selbst nicht, was er sage (Ja sam ne znaju, čto govorju) (II:164,28). In einer fast synonymen Äußerung liefert sich Moškin seinem geheimen Gegner Fonk aus, als er diesem gesteht (II:200,20f.):

"(..) u menja čto na serdce, to i na jazyke..."

((..) was ich auf dem Herzen habe, das führe ich auch im Mund...)

Mit exakt denselben Worten grenzt Vera (G.) sich und Gorskij, den sie eigentlich liebt, von ihrem künftigen Bräutigam Stanicyn ab, der alles sogleich ausspreche, was er empfindet (II:115,18f.). In der ersten handschriftlichen Fassung hebt der Autor sogar Veras "u nego" (bei ihm) graphisch hervor (II:319), um die Polarität der beiden Sprechweisen zu unterstreichen. Bei Kuzovkin, Moškin und Stanicyn setzen die Sprechhandlungen Emotionen direkt in Rede um, ohne daß sie vorher durch den Verstand gefiltert würden. Damit kommen sie dem Ideal der Natürlichkeit und der Negierung zeichenhaften Verhaltens, das schon bei RADIŠČEV die positive Bewertung von Figuren auslöst (Ju. LOTMAN 1960:4), sehr nahe. Aus dieser aufrichtigen Natürlichkeit resultiert die besondere "Autorität" (avtoritetnost') (VETLOVSKAJA 1977:76f.) ihrer Sprechhandlungen.

Trotz des daraus entstehenden doppelten kommunikativen Nachteils dieser Figuren, die weder geheime Absichten hegen noch bei anderen mit solchen rechnen, wird ihnen das Aussprechen der

Wahrheit zum existentiellen Bedürfnis. Nachdem Stanicyn die Ursache für seine innere Unruhe Gorskij zuerst mit wenig überzeugenden Erklärungen verheimlichen will, verrät er seinem unerkannten Konkurrenten in der Gunst um Vera doch die "Wahrheit" (pravda): er wolle mit Vera alleine ein paar Worte wechseln (II:100,35). Als Vilickij (Ch.), der Bräutigam von Moškins Ziehtochter Maša, unter dem Einfluß des zweideutig sprechenden Fonk die eingegangene Bindung auf unehrenhafte Weise zu lösen versucht, ermahnt ihn Moškin im Hinblick auf die von ihm in seiner Naivität noch immer erwartete Ehe zwischen Vilickij und Maša, daß man einander die "Wahrheit" sagen müsse (II:235,27). Nachdem Natal'ja dem Lehrer ihres kleinen Sohnes (M.), dem Studenten Beljaev, der einen Monat auf ihrem Gut zubringt, ihre Liebe gestanden hat, glaubt dieser abreisen zu müssen. In einer Variante der "Student" betitelten ersten Redaktion der Komödie läßt der Autor Beljaev jenen Grundsatz noch aussprechen, dem er in seiner Rede ebenso folgt wie Stanicyn, Kuzovkin oder Moškin (T.sb. I:167,A.398):

"Ja privyk govorit' pravdu so vsemi (..)"

(Ich bin es gewohnt, allen die Wahrheit zu sagen (..))

Der - nach eigener Aussage - zur Verstellung nicht fähige Islaev (III:141,12) ähnelt Beljaev als jener Figur, der die Liebe seiner Frau gilt, darin sehr.

Die eindeutig sprechenden Figuren sind also selbst aufrichtig und glauben zugleich an die Aufrichtigkeit ihrer Dialogpartner. Deshalb bringen sie dieses Vertrauen entgegen. Da der Verstand dieses vorbehaltlose Vertrauen aber in ihren konkreten Sprechhandlungen nicht korrigiert, liefern sie sich den zweideutig sprechenden Figuren meist als schutzlose Opfer aus. Diesen, vom Autor positiv gewerteten 'Fehler' begeht Stanicyn, von dem Gorskij sagt, er sei "vertrauensselig und schwatzhaft" (doverčiv i boltliv) (II:83,33) ebenso wie Vera (M.). Diese "verplappert sich" (proboltalas') (III:104,13) ganz im Sinne von Natal'jas geheimer Absicht allzu schnell und verrät ihrer Konkurrentin um die Liebe Beljaevs, daß sie diesen liebe. Obwohl hier, wie auch im Falle Kuzovkins, der zuerst von Tropačev alkoholisiert wird, bevor er das Geheimnis verrät, er sei Ol'gas Vater, die geheimen Absichten Natal'jas und Tropačevs deutlich negativ markiert wer-

den, erklärt sich Kuzovkin allein gegenüber Ol'ga für "völlig schuldig" (krugom vinovat) (II:161,33f.) und wiederholt dies nicht weniger als neunmal. Auch Beljaev sieht am Ende alle Schuld bei sich und meint, er habe die 'Pest' in dieses Haus gebracht (III:152,13), während er doch in Wahrheit die schon lange schwelende Krankheit durch seine psychische Gesundheit nur entlarvte.

Im Unterschied zu diesen uneingeschränkten Schuldbekennnissen sieht Eleckij nur "ein wenig" Schuld (nemnožko vinovat) (II:158,38) bei sich selbst. Glaubte man diesen expliziten Äußerungen, so bestünde kein Zweifel, daß die Manipulation der Sprechhandlungen durch die ratio rundweg positiv gewertet wird. Das genaue Gegenteil ist freilich der Fall. Das ändert nichts an der Autorität eindeutiger Rede. Gerade durch die nachdrückliche Wiederholung von Kuzovkins Schuldbekennntnis kehrt der Autor dessen Unschuld hervor. Kuzovkin täuscht sich grundlegend, wenn er nur seine "Zunge" für seinen "Feind" hält (II:178,9). Vielmehr soll ihn gerade sein vorbehaltloses Vertrauen, das immer mit Naivität gekoppelt ist (BACHTIN 1979a:127), zusammen mit Stanicyn, Moškin, Beljaev, Vera und Islaev positiv von den zweideutig sprechenden Figuren abheben. Moškin wird schon vom Autor selbst als "leichtgläubig" (doverčiv) (II:186,4) charakterisiert und knüpft als Figur damit direkt bei Stanicyn und Kuzovkin an. Islaev nennen seine Frau (III:104,29) und seine Mutter einen "leichtgläubigen" Menschen (III:140,3). Letztere kritisiert ihn aber aufgrund dieser Eigenschaft und wirft ihm in ihrer heimlichen Opposition zu Natal'ja, als einer gleichfalls zweideutig sprechenden Figur, dasselbe vor, was Natal'ja zu Beginn Rakitin vorhält (III:49,28f.): er beurteile andere nach sich selbst (III:140,3f.). Die Äquivalenz beider Äußerungen läßt ihre kontrastive Funktion um so deutlicher hervortreten. Natal'ja warnt Rakitin als zweideutigen Sprecher davor, anzunehmen, daß auch Beljaev zu dieser Gruppe zu zählen sei, während Anna Semenovna Islaev als eindeutig sprechende Figur davor warnt, bei anderen von demselben Sprechverhalten auszugehen. Diese kontrastive Parallele belegt damit erneut die charakterliche Ähnlichkeit von Beljaev und Islaev, aber auch jene Unterschiede, die Natal'ja von ihrem Mann trennen. Wenn nun aber Na-

tal'jas Liebe Beljaev gilt, dann erscheint es aufgrund dieser Konstellation nur als logische Konsequenz, daß diese beabsichtigte Verbindung nicht zustandekommen kann.

Eine vergleichbare Situation, in der den einander kontrastiv zugeordneten Ehepartnern ein Vertreter eindeutiger Rede gegenübergestellt wird, findet sich bereits im zweiten Akt von "Nachlebnik". Ol'ga versichert Kuzovkin in kurzen Abständen mehrfach (II:179,18-26), daß sie ihm seine Behauptung glaube, er sei ihr eigentlicher Vater. Während Ol'ga in der ersten handschriftlichen Fassung von "wir" (my) spricht (II:393), nennt sie in der endgültigen Replik nur mehr sich selbst (ja) (II:179,18) als jene Person, die ihm glaube und vertraue. Schenkt Eleckij der Erzählung Kuzovkins zunächst noch Glauben, bzw. wird dieser in der ersten Fassung zumindest nicht ausgeschlossen, so geschieht eben dies im endgültigen Text. Eleckij, eine unumstritten zweideutig sprechende Figur, kann zu einem solchen Vertrauen gar nicht fähig sein. Damit öffnet sich aber wegen Kuzovkin, wie analog dazu im vorhergehenden Beispiel wegen Beljaev, eine Kluft zwischen den Ehepartnern Eleckij und Ol'ga, die erst vor kurzer Zeit geheiratet haben. Im Unterschied zu Islaev kann Ol'ga aber nicht von vornherein der Gruppe eindeutiger Sprecher zugeordnet werden. Ihre Zweideutigkeit wird szenisch eindrucksvoll realisiert, als sie mit einer Hand Kuzovkin hält, mit der anderen dagegen "schnell" das Geld aufhebt (II:179,30f.), das sie im Auftrag ihres Mannes übergeben soll, damit Kuzovkin ihr Gut verläßt, was dieser freilich auch ohne die finanzielle Entschädigung beabsichtigt hatte. Er ist ja bereits deshalb glücklich und zufrieden, weil Ol'ga ihn als Vater anerkennt und ihm Glauben schenkt. Von Ol'gas ambivalenter Rolle wird zwar noch die Rede sein, doch kann sie bereits jetzt jenen Figuren zugeordnet werden, die zwischen den Vertretern eindeutiger und zweideutiger Rede stehen. Diese beginnen mit Fabian (D.) und setzen sich über Don Bal'tazar (Ne.), Gorskij (G.), Ol'ga (N.) und Vlickij fort (Ch.).

Während die Gespaltenheit der Rede all dieser Figuren auf emotional bedingte Unentschiedenheit oder rational begründete Unentschlossenheit zurückzuführen ist, variiert der redengewandte Arzt Špigel'skij (M.) seine Sprechhandlungen je nach Dialogpart-

ner. Mit seiner künftigen Frau, der Gesellschafterin im Hause der Islaevs, Lizaveta Bogdanovna, spricht er aufrichtig und verbirgt ihr nichts (III:121,30f.), während er sich "Fremden" gegenüber nur in zweideutiger Weise äußert (III:120,29ff.). Ganz im Gegensatz zu Islaev, der von sich behauptet, es fehle ihm jegliche Eloquenz (III:141,34) oder zu Beljaev, der ebenso verschwiegen und wortkarg ist wie der ihm nahestehende Solomin in TURGENEVs Roman "Nov´" (Neuland) (1877), zeigt sich Špigel'skij höchst wortgewandt und beredt. Während er sich den zweideutig sprechenden Figuren mit Recht überlegen fühlt, warnt er seine Braut vor den Schweigsamen (III:118,29f.), die im poetischen System der Dramen Wahrheit und Aufrichtigkeit personifizieren. Zwar folgt auch er vorübergehend diesen Tugenden, doch nur gegenüber einer ihm nahestehenden Person (svoj). Dem "Fremden" (čužoj) (III:122,20) "fletscht er die Zähne". Wie Beljaev aber bereits unmißverständlich zu verstehen gibt (T.sb. I:167, A.398), läßt echte Aufrichtigkeit eine solche Differenzierung zwischen "svoi" (eigene) und "čužie" (fremde) nicht zu.⁴⁶

Die Unterscheidung von "eigenen" und "fremden" Komponenten der thematischen Ebene liefert eine weitere zentrale Dichotomie des poetischen Systems der Dramen, die in Äquivalenz zu jener der eindeutigen und zweideutigen Sprechhandlungen zu sehen ist. Diese Differenzierung erweist sich bei den Frauengestalten TURGENEVs als besonders fruchtbar, da sie es ermöglicht, zwischen jenen weiblichen Figuren zu unterscheiden, die dem Helden fremd bleiben, häufig auch in der Fremde leben, meist in Europa, und mit Vorliebe Lexeme fremder Sprachen, insbesondere des Französischen gebrauchen und jenen, die aufrichtig fühlen und sprechen, in Rußland leben oder immer wieder dorthin zurückkehren. Der ersteren Gruppe gehören Vera (G.), Natal'ja (M.), Dar'ja (P.), Nadežda (V.) an, aber auch die bekannten Frauengestalten der Romane und Erzählungen, wie Lavreckijs Frau Varvara Pavlovna in "Dvorjanskoe gnezdo" (Adelsnest), Irina Ratmirova in "Dym" (Rauch) oder Marija Nikolaevna Polozova in "Vešnie vody" (Frühlingsfluten) (1872). Der Verstand ist ihr vorzügliches Charakteristikum. Zur zweiten Gruppe zählen dagegen nicht selten Frauen niedriger sozialer Herkunft wie Mar'ja (Ch.), Vera (M.), aber auch Natal'ja Alekseevna in "Rudin", Liza in "Dvorjanskoe gnezdo" oder

die nach Rußland zurückkehrende Tat'jana Petrovna Šestova in "Dym". Das allzu strapazierte Thema TURGENEVSCHER Frauengestalten muß hier deshalb gestreift werden, da diese - speziell in den Dramen - meist pauschal als idealisierte Vertreter von Aufrichtigkeit und Opferbereitschaft hochgelobt werden, womit die auch in diesem Bereich strukturbildende Dichotomie ignoriert wird.⁴⁷

Die neunzehnjährige Vera Nikolaevna ordnet sich in "Gde tonko, tam i rvetsja" selbst immer wieder diesem idealisierten Frauentypus zu. Vera empfindet starke Zuneigung zu der Hamlet-Figur Gorskij, den sie als Gatten zu gewinnen sucht. Der unentschlossene Gorskij schreckt aber vor der Institution Ehe, vor dem Familienleben, das er mit Milch vergleicht, die bald sauer wird (II:103,33ff.), zurück und will und kann dem Drängen Veras nicht nachgeben. Vera erfüllt sich ihren Heiratswunsch trotzdem, da sie dem dümmlich-naiven Stanicyn ihr Jawort gibt. Bis zu diesem, für Gorskij und Vera unbefriedigenden Ausgang bemüht sich die Tochter der italophilen Gutsbesitzerin Libanova, Gorskij zu einem Heiratsantrag zu bewegen. Wiederholt unterstreicht sie zu diesem Zweck ihre Offenheit und hebt sich damit als ideale Figur von Gorskij ab. Vera versucht Gorskij in dem Glauben zu wiegen, daß er sie als Mädchen vom Lande leicht betrügen könne (II:88,4ff.) und daß sie immer "offen" (otkrovenno) (II:104,6) mit ihm spreche. Sie sei weder gewohnt zu lügen noch zu übertreiben (II:104,33f.). Vera schafft das eben erwähnte schablonenhafte Bild der TURGENEVSCHEM Frau also selbst. Innerhalb des poetischen Systems der Dramen konnte aber bereits wiederholt festgestellt werden, daß derartig positive Eigenwertungen meist von zweideutig sprechenden Figuren getroffen werden und einer geheimen Absicht untergeordnet sind.

Gorskij folgt nun andererseits weitgehend jener aus dem poetischen System bekannten Eigenwertung der Vertreter eindeutiger Rede, indem er zugesteht, daß er an Verstellung gewohnt (II:88,1f.) und selbst ein "düsterer und verworrener Mensch" sei (čelovek temnyj i zaputannyj) (II:105,10f.), der vor sich selbst viel Schuld (mnogo vinovat) trage und sündig sei (II:105,11f. und 95,33). Gleich vielen anderen eindeutig sprechenden Figuren sagt Gorskij von sich "Meine Zunge ist mein Feind." (Jazyk moj - vrag

moj.) (II:95,34). Wie Kuzovkin stellt sich Gorskij in einem sehr unvoreilhaftem Licht dar und nimmt freiwillig große Schuld auf sich, die in "Nachlebnik" in Wahrheit bei Eleckij liegt, der nur `ein wenig` Schuld bei sich sieht. Für Gorskij und Vera dürfen wir von einer ähnlich gelagerten Beziehung wie zwischen Kuzovkin und Eleckij ausgehen, doch ist die Dichotomie nicht so stark ausgeprägt, da sowohl Gorskij als auch Vera Redeeigenschaften der ihnen entgegengesetzten Pole zeigen. Gorskij bringt seiner Gegenspielerin keineswegs blindes Vertrauen entgegen, sondern schätzt sie realistisch als "großen Egoisten" (égoist ona bol'šoj) (II:81,26) ein, der nur deshalb heiraten wolle, um selbst ungezwungener leben zu können (II:81,34f.). Die von Vera selbst hervorgekehrte Offenheit entlarvt Gorskij als Redestrategie (II:88,28ff.):

"U vas dar, ničego ne skryvaja, ničego ne vyskazat'... La franchise est la meilleure des diplomaties, verojatno, potomu, što odno ne mešaet drugomu."

(Sie besitzen die Gabe, ohne etwas zu verbergen, nichts auszusagen... La franchise est la meilleure des diplomaties, wahrscheinlich deshalb, weil das eine dem anderen nicht im Wege steht.)

Gorskij enttarnt Vera damit als Prototyp für den wiederholt als "Diplomaten" bezeichneten Špigel'skij, der allen fremden Menschen gegenüber unaufrichtig ist. Unter Anwendung aller redetaktischen Mittel zeigt sich Vera bestrebt, Gorskij zum Heiratsantrag zu bewegen. Nachdem sie ihm verraten hat, daß Stanicyn um ihre Hand anhält und sie ihn gebeten hat, auf die Antwort noch ein wenig zu warten, bittet sie Gorskij nicht ohne Hintergedanken in dieser Frage um Rat. Obwohl sie ihm die Hand hinstrecke - so Vera -, reagiere er nicht (II:103,27). Vera wirft ihm vor, er verhöhne sie, doch der Autor gibt im Nebentext deutlich zu erkennen (II:104,1; 104,7), daß es Gorskij zu diesem Zeitpunkt emotional unmöglich ist, Vera zur Erreichung ihres Ziels zu verhelfen. Gorskij plädiert stattdessen für eine vorübergehende Trennung, die die heiratswillige Vera nicht akzeptieren kann. Sie gesteht ihrem unentschlossenen Partner, daß er ihr gefalle und sie Zuneigung zu ihm empfinde, doch sei das auch alles (II:104,34ff.). Ihre eigentliche Absicht, daß Gorskij sie heiraten soll, will sie dagegen nicht preisgeben. Als Gorskij erneut um Bedenkzeit bittet, drängt ihn Vera, nach reiflichem Nachdenken

eine andere Antwort zu geben (II:105,21f.).

An dieser Forderung nach einer rational bestimmten Entscheidung entzündet sich der eigentliche Konflikt. Wie alle Frauen des fremden Bereichs und damit wie alle zweideutig sprechenden Figuren setzt Vera den Verstand (um) in ihrer Werthierarchie an oberste Stelle. Gorskij charakterisiert Vera schon zu Beginn als "klug" (umnyj) (II:81,25). In der ersten Fassung des Märchens heißt es von der ihr äquivalenten Zarentochter, sie sei eine "umnica neobyknovennaja" (ungewöhnlich kluger Mensch) (II:312). Als nun Gorskij in dieser Situation Vera entgegnet, er antworte immer dann besser, wenn er nicht nachdenke, also wenn er nach dem Vorbild eindeutiger Sprecher den Verstand nicht als Filter zwischen Emotion und Sprechhandlung einschaltet, da wirft sie ihm vor, er sei launisch wie ein kleines Mädchen (II:105,25). Das Märchen aus dem Munde Gorskijs entlarvt aber schließlich Vera selbst, d.h. die Zarentochter in der ersten Fassung des Märchens, bzw. die Baroness als launisch (II:109,34), als sie aus Langeweile plötzlich ihr ganzes Spielzeug zerstört und den Zaren, bzw. Baron um einen Bräutigam bittet. Die Baroness, die bereits durch diesen Adelstitel in der Endfassung einem fremden Bereich zugeordnet ist, erreicht ihr Ziel ebenso wie Vera (II:314):

"Ej, vidite li, strašno zachotelos' zamuž... a serdca v nej bylo očen' malo, kak u vsech ljudej, u kotorych očen' mnogo v golove..."

(Sehen Sie, sie wollte furchtbar gerne heiraten... Herz hatte sie sehr wenig, wie alle Menschen, die sehr viel im Kopf haben...)

Vera erweist sich ihrer Stellung als Tochter eines Barons im Märchen als würdig, da sie bei der Verwirklichung ihrer Ziele "entschlossen wie Friedrich der Große" (rešitel'nyj, kak Fridrich Velikij) (II:116,8) vorgeht. Das verbindet sie mit dem anderen "großen" (velikij) (II:116,33) Menschen, mit Muchin. Beide zweideutig sprechenden Figuren gehen damit aus dem Kampf im Spiel und in der Realität als "Sieger" (pobeditel') (II:116,26) hervor. Vera erweist sich keineswegs als die idealisierte Vertreterin eindeutiger Rede, als die typische "turgenevskaja ženščina" (Turgenevsche Frau), als die sie gerne gesehen wird.

Stattdessen charakterisiert sie der Autor durch Eigenschaf-

ten, die sie als "kalten" (cholodnyj) Menschen in Gegensatz zu Gorskij, einer eher "empfindsamen" (čuvstvitel'nyj) Natur setzen.⁴⁸ Schon in den frühen Komödien MOLIÈRES finden wir Situationen, in denen Figuren Eigenschaften zugeschrieben werden, die eigentlich Objekten anhaften, die diesen entgegengesetzt sind. Figuren verlieren dabei das Merkmal der Belebtheit und werden zu automatisch und stereotyp handelnden Objekten. Ein wertvoller Mensch wird etwa von einem Betrüger als passives Objekt zur Erreichung egoistischer Ziele manipuliert oder ein sensibler Mensch wie Kuzovkin wird wie ein lebloser Gegenstand behandelt, als man ihn zum Beispiel mit Geld zu kaufen sucht (vgl. ŠČEGLOV 1977:14). Diesem Muster fügt sich jene Schlußszene des Märchens der ersten Textfassung nahtlos an, als die Zarentochter, bzw. Vera, ihre Freier danach wählt, welche "Puppe" (kukla) (II:314) sie ihr zeigen, ob diese reich oder ärmlich geschmückt ist. Schon in MOLIÈRES Komödien schenkt das Opfer dem Betrüger meist allzu schnell Glauben und läßt dabei jeglichen gesunden Menschenverstand vermissen, während die Unaufrichtigkeit meist glaubhafter motiviert ist (ŠČEGLOV 1977:39f.). Dieser Automatismus eines oft unbegründeten Vertrauens wird bei TURGENEV von den eindeutig sprechenden Figuren fortgeführt und muß als bewußter Gegensatz zur Unaufrichtigkeit zweideutiger Sprechhandlungen verstanden werden.

Die eindeutige Rede wirkt in ihrer Funktion als konstruierte Gegenposition trotz ihrer autoritativen Rolle häufig unwahrscheinlich und idealisiert. So fällt es schwer, daran zu zweifeln, daß der Autor nicht schon mit der zweiten Äußerung Moškins seine eigene Charakterisierung dieser Figur als "leichtgläubig" (doverčiv) (II:186,4) `belegen' will. Moškin möchte von seinem Diener wissen, ob dieser nicht etwa geschlafen habe, was tatsächlich der Fall ist (II:187,9). Stratilat bestreitet es aber und Moškin stellt ohne zu zögern seine `Vertrauensseligkeit' unter Beweis, indem er ihm sogleich glaubt (II:187,27). Auch Kuzovkin gibt sich zu Beginn voller Vertrauen in die Zukunft, glaubt an die Güte des ihm völlig unbekanntem Petersburger Beamten Eleckij und daran, daß sich dessen Frau Ol'ga seiner erinnern werde. Vor beiden Erwartungen warnt ihn sein Freund Ivanov, der fast als Personifikation des gesunden Menschenverstan-

des (zdravyj smysl) angesprochen werden kann. Der Autor läßt Kuzovkin aber alle Warnungen Ivanovs in den Wind schlagen, um auf diese Weise sein unbegründetes, ja fast widersinnig grenzenloses Vertrauen hervorzuheben.

Unerreicht in der Idealisierung ihrer Aufrichtigkeit und der Eindeutigkeit ihrer Rede ist im poetischen System der Dramen die Figur Beljaevs, die aber eben dadurch sehr viel vom Autoritativen ihrer Einstellung einbüßt. In der langen Sequenz dialogischer Sprechhandlungen zwischen Vera und Beljaev im zweiten Akt von "Mesjac v derevne" versucht die siebzehnjährige Vera auf zweideutige Weise dem nur vier Jahre älteren Hauslehrer ihre Liebe in Andeutungen mitzuteilen. Als beide gemeinsam im Garten auf der Bank sitzen, Vera Beljaev aber nicht richtig sehen kann, beklagt sie sich darüber. Auf die Frage, warum sie ihn sehen wolle, verschweigt sie aber ihren wahren Grund. Sie wolle nur dabei zusehen, wie er den Schweif am Drachen befestige (III:69,13). Beljaev verändert daraufhin seine Position, ahnt aber nicht im entferntesten, daß Vera in ihn verliebt ist. Als sie ihm nun erzählt, sie denke "seit einiger Zeit" (s nekotorych por) (III:70,11f.) wenig an ihre beste Freundin, so erscheint dem Rezipienten auch hierfür Beljaev als eigentliche Ursache. Auch das Dienstmädchen Katja und Natal'ja Petrovna, die beide in Beljaev verliebt sind, haben sich "seit kurzer Zeit" (nedavno) (III:66,26f.), bzw. "seit einiger Zeit" (III:74,23) verändert. Beljaev zeigt sich jedoch für diese zweite Andeutung ebenso unempfänglich wie für Veras Mitteilung, daß sie gestern grundlos geweint habe (III:71,40f. - 72,1ff.). Er erklärt diesen emotionalen Ausbruch nüchtern physiologisch und führt ihn darauf zurück, daß sie noch im Wachsen begriffen sei. Als Vera auf Anhieb weiß, wie lange sich Beljaev schon auf dem Gut aufhält, nämlich achtundzwanzig Tage, findet auch das für Beljaev seine physiologische Ursache im phänomenalen Gedächtnis Veras (III:71,12ff.). Jegliche semantische Ambivalenz verwandelt sich in der Perspektive Beljaevs mit oft unglaubwürdiger Konsequenz in eindeutige Aussagen.

Für den Autor steht dabei der schroffe Gegensatz zwischen den beiden Sprechweisen im Vordergrund. Diesem opfert er sogar die ästhetische Glaubwürdigkeit Beljaevs, den er auf höchst gekün-

stelte Weise und unglaublich auf Veras Wunsch reagieren läßt, daß sie gerne "an der Stelle" von Beljaevs Schwester Natal'ja wäre ⁴⁹ (ja by želala byt' na ee meste) (III:72,20ff.):

"Beljaev. Kak? vy želali by byt' teper' v našem domiške?
Vera. Ja ne to chotela skazat'..."

(Beljaev. Wie? Sie würden sich wünschen, jetzt in unserem schäbigen Häuschen zu sein?

Vera. Das wollte ich damit nicht sagen...)

Wie mit Absicht versteht auch diesmal Beljaev die Äußerung Veras in einem nur äußerlich-physiologischen Sinn und interpretiert "mesto" in diesem Kontext völlig unzutreffend als lediglich räumlichen Begriff. Beljaevs Fixiertheit auf den expliziten Inhalt der Sprechhandlung, die bei ihm jeden Funken von Mißtrauen undenkbar erscheinen lassen soll, ist in höchstem Maße konstruiert und kann wohl nur aus dem Gegensatz zu Veras Sprechhandlungen oder - an anderer Stelle - zu jenen Natal'jas oder Rakitins erklärt werden. Stanicyn, Kuzovkin, Moškin und Beljaev erfüllen als idealisierte Vertreter eindeutiger Rede die Aufrichtigkeitsbedingung oft in einem Maße, das sie als 'realistische' Figuren fast unglaublich werden läßt. Die durch das poetische System und seine dichotomische Grundstruktur bedingte Konstruiertheit dieser Figuren steht außer Zweifel, da sie auch dann noch aufrichtig sprechen, wenn der gesunde Menschenverstand dies nicht mehr als angebracht erscheinen läßt (vgl. GORDON/LAKOFF 1975: 89).

5.3.1.1. DESEMANTISIERUNG EINDEUTIGER SPRECHHANDLUNGEN

Die zweideutige Rede gestattet es den Sprechern, einen Dialog auf zwei Ebenen gleichzeitig zu führen. Figuren wie Beljaev, deren Verstehen ausschließlich auf die wörtliche Bedeutung einer Äußerung fixiert ist, kennen die Möglichkeit eines doppelsträngigen Dialogs nicht. Sie negieren weitgehend die pragmatische Komponente des Dialogs und schwächen somit die Dialogizität der Kommunikation. Es wäre aber falsch anzunehmen, daß nur die zweideutig sprechenden Figuren die wörtliche Bedeutung, also die eng gefaßte Semantik von Sprechhandlungen entwerten. Häufig untergräbt die kognitive und insbesondere die psychische Disposition

gerade eindeutig sprechender Figuren den Wert des wörtlich gemeinten Inhalts einer Sprechhandlung. Diese Desemantisierung weist auf die Pragmatik der Rede zurück, die aber nicht - wie bei der zweideutigen Rede - von den Sprechern in ihre Strategie einbezogen wird, sondern vom Autor als zentrales Kriterium für das Verstehen der desemantisierten Sprechhandlungen modelliert wird.

Zu Beginn der Komödie "Nachlebnik" läßt sich aus den Gesprächen Kuzovkins mit seinem Vertrauten Ivanov unschwer die Freude des ersteren über die Ankunft der lange abwesenden Ol'ga und ihres Gatten Eleckij heraushören. Kuzovkin hatte Ol'ga schon als Kind gekannt und muß, wie sich später herausstellt, auch als ihr Vater gelten. In nur dialogisch scheinenden Repliken projiziert Kuzovkin seine positive Emotion, seine Freude über "naša Olja" (unsere Olja) (II:140,13), die in Wahrheit nur seine Olja ist, auch auf Ivanov. Durch die variierende Wiederholung seiner weitgehend synonymen Fragen, die in Wahrheit nur expressive Selbstaussage, aber nicht auf einen Partner gerichtete, appellative Äußerung sind, tritt die Irrelevanz der wörtlichen Bedeutungen seiner Sprechhandlungen offen zutage. Die Rede Kuzovkins wird ganz von seiner psychischen Disposition als einem Teil der pragmatischen Situation der Sprechhandlung bestimmt (II:132,21ff.-133,1f.):

Kuzovkin (...). A, Vanja, kakova? Net, skaži, kakova? Kak vyrosła, a? Krasavica kakaja stala? (...) Mužu svoemu menja predstavila. Vidnyj mužčina! Molodec! i lico takoe... O, da on, dolžno byt', činovnyj čelovek! Kak ty dumaeš', Vanja? Ivanov. Ne znaju, Vasilij Semenyč. (...)

Kuzovkin. (...) Ty lučše mne skaži, kakova tebe naša molo-daja pokazalas'?

Ivanov. Choroša, čto ž, ja ne govorju.

Kuzovkin. Ulybka odna čego stoit... A golos, a? Malinovka, prosto, kanarejka."

(Kuzovkin (...). Nun, Vanja, wie sieht sie aus? Nein, sag', wie? Wie sie sich entwickelt hat, was? Was für eine Schönheit ist sie geworden? (...) Ihrem Mann hat sie mich vorgestellt. Ein stattlicher Mann! Ein Prachtkerl! und so ein Gesicht... O ja, er muß einen hohen Rang innehaben! Was denkst du, Vanja?

Ivanov. Ich weiß nicht, Vasilij Semenyč. (...)

Kuzovkin. (...) Sag' mir lieber, wie dir unsere Jungverheiratete erschienen ist?

Ivanov. Hübsch, was denn, ich sag' doch nichts dagegen.

Kuzovkin. Das Lächeln allein ist schon Gold wert... Und die

Stimme, was? Wie ein Rotkehlchen, einfach wie ein Kanarienvogel.)

Wenig später wird dieser als Dialog verbrämte Monolog Kuzovkins fortgesetzt, obwohl sich Ol'ga nicht einmal an Kuzovkins Vaternamen erinnern kann. Das beeinträchtigt jedoch Kuzovkins Freude über Ol'gas Ankunft nicht im geringsten. Gerade die inhaltlich weitgehend synonyme Wiederaufnahme des ersten 'Dialogs' soll die Irrelevanz konkreter Wortbedeutungen und das unkontrollierte Vorherrschen einer tiefen Emotion demonstrieren. Wieder fragt Kuzovkin Ivanov, wie ihm Ol'ga gefalle (kakova) (II:140,13) und konkretisiert diese Frage, analog zum ersten Beispiel, an den schönen Augen Ol'gas (II:140,20f.). In der ersten Textfassung, in der die Wiederholungen noch zahlreicher sind, fragt Kuzovkin sogar erneut, ob Ivanov die "Stimme" Ol'gas nicht ganz besonders gefallen habe (II:353).⁵⁰ Die in beiden Sprechhandlungssequenzen analoge Abfolge der Redethemen unterstreicht Kuzovkins Unfähigkeit zum Dialog in dieser emotionalen Lage. Nachdem in beiden Sequenzen zuerst von Ol'ga die Rede ist, leitet Kuzovkin das Gespräch auf Eleckij über (II:132,29ff.; 140,17), dem Ivanov beide Male reserviert gegenübersteht, um schließlich erneut zu den Vorzügen Ol'gas zurückzukehren (II:132,36ff.; 140,20f.). Das Ende dieser kurzen Szenen bildet jeweils die Kritik Kuzovkins an Ivanov, der seine Freude nicht teilt (II:133,5f.; 140,24f.). Durch seine eher mechanisch wiederholten Antwortschablonen, in denen er Kuzovkin versichert, daß er Ol'gas gutes Aussehen gar nicht in Zweifel ziehe (II:132,29; 140,14; 140,26; 352), entwertet Ivanov den Inhalt einzelner Sprechhandlungen ebenso wie das Kuzovkin tut. Einen Hinweis auf die zunehmende Irrelevanz des Redeinhalts und den beiderseitigen Verlust des dialogischen Partnerbezugs geben die in diesen Passagen ungewöhnlich oft verwendeten vertraulichen Anreden des Partners (Vanja), die als Signal dafür, daß die Rede an eine bestimmte Figur gerichtet ist, die tatsächliche Unfähigkeit zum Dialog auf durchschaubare Weise überdecken sollen.

Die durch psychische Prozesse bedingte Monologizität der äußerlich als dialogisch ausgewiesenen Rede modelliert der Autor als spezifisches Charakteristikum eindeutig sprechender Figuren. Schon Antonij zeigt sich taub für die Äußerungen seines Dialog-

partners Spada (I.), als er ganz in der sehnsüchtigen Erinnerung an seine Jugendliebe befangen ist (III:268). Auch Natal'ja Petrovna (M.) ist ganz in ihre Gedanken und Gefühle versunken, als Rakitin sie fragt, warum sie heute so traurig sei (III:94, 33ff.). Sie hört ihn nicht und fährt in ihrer äußerlich dialogischen, in Wahrheit aber monologischen Rede fort. Hier und bei ähnlichen Stellen zeigt der Autor die Ambivalenz dieser meist zweideutig sprechenden Figur, die sich hier ohne Distanz und eindeutig äußert. Während sich Natal'jas Verstricktheit in eigene psychische Probleme hier in den Partner ausschließenden Sprechhandlungen realisiert, ignoriert sie die an sie gerichtete Entschuldigung Rakitins, nachdem sie zu ihrem Entsetzen von Vera erfahren hat, daß diese Beljaev liebt. Ihre nur formal dialogische Reaktion auf Rakitins Replik, ihr "Ja, ja..." (Da, da...) (III:105,39) ist in Wahrheit Teil ihrer Autokommunikation, die den Dialog auflöst und Rakitin dazu zwingt, seine Aussage zu wiederholen. Als dieser ihr ganz offen sagt, sie sei in Beljaev verliebt, spricht sie dies automatisch nach und macht sich durch die zweimalige Wiederholung diesen Sachverhalt erst selbst bewußt (III:106,9ff.). Vera stellt später gedankenverloren in trauriger Einsicht zweimal fest, daß auch Beljaev Natal'ja liebt (On vas ljubit) (III:149,8; 149,20). Vera ist von dieser Erkenntnis nicht weniger konsterniert als zuvor Natal'ja, so daß sie auf deren Replik nicht reagiert, sondern nur monologisch "Er liebt sie..." wiederholt. Psychische Prozesse gewinnen in den angeführten Beispielen Einfluß auf die eindeutige Rede, lassen eindeutige Sprecher wie Vera verstummen und selbst deren Offenheit gegenüber einer alles determinierenden pragmatischen Sprechhandlungssituation als unwichtig erscheinen.

Psychische Prozesse werden häufig durch Verzögerungen in der Äußerung angezeigt (vgl. LEUNINGER/MILLER/MÜLLER 1973:22), die in den meisten Fällen die Aussage selbst desemantisieren (vgl. LEONT'EV 1975a:226). Wie beim Einakter, der sich verstärkt der Psyche der Figuren zuwendet (SCHNETZ 1967:22), und allgemein bei Tendenzen zur Episierung (PFISTER 1977:104) des Dramas, verlagert sich die Konstruktionsdominante vom Ausgang des Dramas auf seinen Verlauf, von der Finalität, die mit der Dominanz der eng verstandenen Semantik korreliert ist, auf den Prozeß der

Handlung als ganze und der einzelnen Sprechhandlung. Die als abgeschlossene semantische Einheit vorgetragene Sprechhandlung erfährt gegenüber jener als Prozeß modellierten Rede eine negative Wertung. Als sich Don Bal'tazar an seine Frau wendet (Ne.), wird seine Rede immer dann langsam und stockend, wenn er aufrichtig spricht. Dagegen steigert sich sein Sprechtempo und wird die Finalität seiner Rede in dem Moment deutlich, wenn er Dolores zu täuschen sucht.

Die prozessuale Modellierung der Sprechhandlungen soll trotz ihrer positiven Wertung meist mangelnde geistige Fähigkeiten der Sprecher entlarven. Anders als bei ČECHOV führt dies aber bei TURGENEV keineswegs zu einer Verurteilung oder gar Verhöhnung dieser Personen.⁵¹ Doch versucht sich Vera zweifellos gegenüber Gorskij von Stanicyn abzugrenzen (G.), als sie ihm die rhetorische Frage stellt, warum Stanicyn seine Gedanken nie zu Ende führe (II:97,21f.). Stanicyn erweist sich immer von neuem als unfähig, vollständige Sätze zu konstruieren. Sehr deutlich wird das in jener Szene, als er zu seiner Überraschung Gorskij auf dem Gut der Libanova antrifft (II:99,33f.):

"I ja... očen'... Vy kak... vy davno zdes'?"

(Ich auch... sehr... Wie sind Sie... sind Sie schon lange hier?)

Der semantisch konsistente, abgeschlossene Satz als die übliche Basis dramatischer Analyse erweist sich hier als unbrauchbar. Kleinere sprachlich-"psychologische Einheiten" (LEONT'EV 1975a: 15) wie Syntagma, Wort oder Silbe, die der Prozeßhaftigkeit der Rede allein gerecht werden können, müssen als neue Ausgangsgrößen für die Analyse festgesetzt werden. Als Stanicyn Vera um ihre Hand bittet, erschließt sich der Sinnzusammenhang nicht mehr sprachlich linear, sondern läßt sich nur nach Art eines Mosaiks zusammensetzen. Die Aufregung läßt Stanicyn eigentlich anfangs zu erwähnende Sachverhalte erst später anführen und die logische Abfolge der Aussagen in einer Art "Hysteronproteron" (SPITZER 1922:45) aufheben (II:102,18ff.):

"Delo vot v čem, Vera Nikolaevna... Radi boga, prostite mne moju derzost'... Ja znaju... Ja ne stoju... (..) Delo vot v čem... Ja... ja rešajus' prosit' vašej ruki... (..) ja sliškom chorošo znaju, čto ja vas ne stoju... (..) Ja prošu vas prostit' moju smelost'..."

(Es geht darum, Vera Nikolaevna... Um Gottes willen, verzeihen Sie mir meine Verwegenheit... Ich weiß... Ich bin nicht wert... (..) Es geht darum... Ich... ich erkühne mich, Sie um Ihre Hand zu bitten... (..) ich weiß nur zu gut, daß ich Ihrer nicht würdig bin... (..) Ich bitte Sie, mir meine Kühnheit zu verzeihen...)

Engere Grenzen sind der Desemantisierung dort gesetzt, wo Moškin Vilickijs Brief, in dem er sich von Maša lossagt, Špun´dik und der Prjažkina vorliest (II:243,1ff.). An dieser Stelle wird die Auflösung semantisch abgeschlossener Sprechhandlungen besonders deutlich, da der in betont schriftsprachlicher Rede abgefaßte Brief Vilickijs von der pragmatisch bestimmten Rede Moškins überlagert wird. Die sekundäre Bedeutung der zentralen inhaltlichen Aussage des Briefes beim Vortragen signalisiert der Autor dadurch, daß er Moškin vorausschicken läßt, Vilickij sage sich endgültig von Maša los (II:243,2f.). Das primäre Interesse gilt der Einstellung Moškins, die sich im Vortragen des Briefes niederschlägt (II:243,7ff.):

"Ljubeznyj moj Michajlo Ivanyč, posle dolgoj i prodolžitel'noj bo.. bor'by s samim soboju ja čuvstvuju, čto ja dolžen, nakonec, ob-jasnit'sja s vami... otkrovenno (vzgljadyvaja na Špun'dika)... otkrovenno."

("Mein lieber Michajlo Ivanyč, nach langem und anhaltendem Ka.. Kampf mit mir selbst habe ich das Gefühl, daß ich mich endlich offen (blickt Špun´dik an)... offen mit Ihnen aussprechen muß...")

Dieser kurze Briefausschnitt verrät bereits, daß die inhaltliche Mitteilung des Verfassers von untergeordneter Bedeutung ist. In drei deutlichen Hinweisen gibt der Autor dem Rezipienten zu verstehen, daß er sein Augenmerk auf die Psyche Moškins zu richten hat. Zweimal muß Moškin ansetzen, um das Wort "Kampf" auszusprechen. Nicht zufällig kommt es ihm nur schwer über die Lippen. Er scheint - mit gewissem Recht - an diesem Kampf in Vilickijs Innerem zu zweifeln. Ebenso wie die Ursache dieser Redeverzögerung nicht der Brief, sondern Moškins Reaktion darauf darstellt so sollen auch die Auslassungspunkte nach den Worten "offen mit Ihnen aussprechen muß" darauf hindeuten, daß Moškin eine solche Aussprache schon längst für notwendig hielt. Die Wiederholung des Lexems "offen", die mit einem Blick auf Špun´dik verbunden ist, soll erneut den Inhalt und die Aufrichtigkeit des Verfassers in Frage stellen. Dieser Beleg für die pragmatische Transformation der schriftlichen Rede fehlt in der ersten Textfassung

ebenso wie der zuerst genannte (II:489). Der Gegensatz von Semantik und Pragmatik wird vom Autor in den Endfassungen der Texte deutlicher herausgearbeitet.

Die Nachahmung des Redeprozesses und die Desemantisierung der Sprechhandlungen führt der Autor sogar bis zur Modellierung vorsprachlicher Stufen der Redegenerierung. Der Durchbruch zur Sprechhandlung bedeutet für viele Figuren einen vorhergehenden Kampf mit der eigenen psychischen Disposition, der nicht immer siegreich geführt werden kann und dann auf einer vorsprachlichen oder paraphonetischen Stufe endet. Der Titularrat von Fonk flößt 'einfachen' Menschen wie Špun'dik, Prjažkina und Vilickijs Braut Maša einerseits tiefe Ehrfurcht ein, übt aber andererseits auf geschickte Weise Druck auf sie aus, so daß ihnen das Generieren einer Äußerung immense Anstrengungen abverlangt. Als der Provinzgutsbesitzer Špun'dik im Hause Moškins unvermutet auf Fonk stößt, treibt ihm bereits die Nennung seines Namens den Schweiß auf die Stirn (II:205,10). Die Prjažkina ist bei der ersten Begegnung mit Fonk zu jeglicher Äußerung unfähig und begrüßt Fonk nur auf der nicht-sprachlichen Ebene durch dreimaliges Knicksen (II:201,36; 202,1; 202,7f.). Als Fonk Mašas Tante später direkt anspricht und sie damit zur Sprechhandlung zwingt, verzieht sie vor Schreck krampfhaft die Lippen, zinkert mit einem Auge und gibt einen "schmerzhaften Laut" (bolezennyj zvuk) von sich (II:207,6ff.). Die Prjažkina ringt sich also von nicht-sprachlichen zu sprachlichen 'Gesten' im paraphonetischen Bereich durch und nähert sich so der eigentlichen Sprechhandlung an, die ihr schließlich "mit Anstrengung" (s usiliem) (II:211,15) gelingt. Eine ähnliche Psychophysiologie der Sprechhandlung demonstriert der Autor am Beispiel Mašas, die als Vilickijs Braut von Fonk einer erniedrigenden Prüfung unterzogen wird. Als sie ihm vorgestellt wird, begrüßt sie ihn nur durch das kinetische Zeichen des Knickses (II:205,32f.). Nachdem ihr Fonk einige Artigkeiten gesagt hat und nun ihre Antwort erwartet, vermerkt der Autor im Nebentext explizit, daß Maša auf keine seiner Äußerungen antwortet und nur den Kopf neigt (II:205,38f.). Nachdem sie schließlich beim dritten Kommunikationsversuch den Sprung von der Geste zur Sprechhandlung geschafft hat, versagt ihr die Stimme (II:206,28).

Die Programmierung der Sprechhandlung manifestiert sich bei den Sprechern eindeutiger Rede somit als Kampf mit der eigenen kognitiven und psychischen Einstellung, die ein Produkt der jeweiligen individuellen Entwicklung, also der persönlichen Vergangenheit darstellt. Eine den zweideutig sprechenden Figuren analoge aktive, zukunftsorientierte Redeprogrammierung mißlingt. So kann sich Moškin keine Strategie zurechtlegen, wie Maša Vilickijs Absage am schonendsten beizubringen ist (II: 255,12ff.). Aber selbst zur Programmierung einer einzigen Sprechhandlung reichen die kognitiven Fähigkeiten häufig nicht aus. Als das Dienstmädchen Katja Beljaev bestellt, daß Vera ihn treffen wolle, bildet sie nicht den eigentlich auf das Verbum "biten" zu erwartenden Nebensatz, sondern korrigiert sich und beginnt mit dem angefügten Hauptsatz eine neue Redeprogrammierung (III:125,20f.):

"Baryšnja... Vera Aleksandrovna, poprosila menja... One želajut vas videt'."

(Das Fräulein... Vera Aleksandrovna hat mich gebeten... sie wünschen Sie zu sehen.)

bei Katja und noch stärker bei Žazikovs Diener Matvej in "Bezdeněž'e" wird das "geschrumpfte Sprachvermögen" zum Ausdruck des "geschrumpften Bewußtseinsvermögens" (SCHNETZ 1967:168). Als Matvej dem jungen verschwenderischen Herrn, der in Petersburg dauernd über seine Verhältnisse lebt und von einem Schuldner nach dem anderen aufgesucht wird, auf einen Brief von dessen Mutter hin rät, auf das eigene Gut in die Provinz zurückzukehren, hört Žazikov aus der Äußerung seines Dieners heraus, daß sich dahinter eine fremde Rede verbirgt, nämlich die Worte seiner Mutter. Der Autor führt dem Leser deutlich vor Augen, daß Matvej seine Sprechhandlung nicht eigenständig hervorbringt, sondern sich aus Gewohnheit sklavisch genau an die schriftsprachliche Vorlage seiner Herrin hält. Sagt Matvej zunächst zu Žazikov "Ich teile Ihnen mit, Timofej Petrovič, daß man sich um sie zu grämen beliebt", so entlarvt er diese Aussage kurz darauf als Zitat aus dem Brief der Mutter (II:65,39f. - 66,1):

"Ty, govorit, doloži Timofeju Petroviču, čto ichnjaja roditel'nica sokrušat'sja izvolit o nem (..)"

(Du, sagt sie, teile Timofej Petrovič mit, daß seine Mutter beliebt, sich um ihn zu grämen (..))

Die Desemantisierung eindeutiger Rede hat damit eine Stufe erreicht, der nur mehr ihre gänzliche Aufhebung folgen kann, die zugleich das Ende jeden wirklichen Dialogs bedeuten würde.

5.3.1.2. ÄSTHETISCHE FUNKTIONALISIERUNG DEFORMATIVER REDE

Die Darstellung der Figurenrede "mit ihrer ganzen physischen Faktur" ist eine typische Erscheinung des Übergangs von der Romantik zum Realismus (GINZBURG 1979a:168). In dieser Zeit gehen viele Stilelemente in die Literatursprache ein, die bis dahin von ihr ausgeschlossen waren. Die Erweiterung der Literatursprache vollzieht sich meist in dialogischen Genres (BACHTIN 1979c: 243f.), beim Übergang von der Romantik zum Realismus in besonderem Maße in den Dramen TURGENEVS. TURGENEV und die Naturale Schule der vierziger Jahre erweitern die gültige Literatursprache durch umgangssprachliche und dialektale Elemente, die nicht mehr der linearen Abfolge schriftsprachlicher Redeteile folgen.⁵² Insbesondere Unterbrechungen und Wiederholungen destrukturieren die schriftsprachliche Rede und generieren die neue Struktur mündlicher Rede. Weitgehend exakte und abgegrenzte Bedeutungen verlieren durch ihre Wiederholung an Kontur und lösen sich in einer eher "unbestimmten Bedeutungsatmosphäre" (MUKAŘOVSKÝ 1977b:176) auf.

In "Bezdenez'e" versucht sich TURGENEV erstmals an der Erweiterung der Literatursprache durch Umgangs- und Volkssprache. Läßt einerseits die Zensur diesen Versuch durch Streichung angeblich zu grober Ausdrücke scheitern⁵³, so wird auch die Wiederholung als zentrales Verfahren bei der Nachahmung mündlicher Rede übertrieben häufig eingesetzt. Der Provinzgutsbesitzer Blinov, der am Ende des Stücks als leicht ordinärer *deus ex machina* Žazikov besucht und ihm das dringend benötigte Geld zur Verfügung stellt, erzählt diesem in nicht mehr umgangssprachlich zu nennenden Wiederholungen von dem Streit, den er mit seinem Nachbarn über die Festlegung der Flurgrenzen führt (II:71,17ff.):

"Vladienie moe - ved' moe vladen'e? ved' moe? a on-to, prokljatyj, svoich-to, svoich-to i vysylaet i vysylaet."

(Der Besitz gehört mir, es ist doch mein Besitz? es ist doch meiner? aber er da, der Verfluchte, meine Leute, meine Leute

schickt er weg und schickt er weg.)

Blinovs abgehackter Stenogrammstil grenzt bisweilen an völlige Unverständlichkeit. Das Gegenteil zeichnet sich in der mündlichen Rede einiger Figuren des "Cholostjak" ab, wo eine Vielzahl von Wiederholungen in Mašas und Vilickijs Rede die Inhalte allzu deutlich werden lassen. Gerade der zweite Akt des Stücks, dem man wiederholt Längen vorgeworfen hat, verliert dadurch an ästhetischem Wert. Vilickij kann sich in dieser Situation nicht dazu durchringen, Maša zu gestehen, daß seine Liebe zu ihr abgekühlt ist, was sie ihm wiederholt vorwirft (II:214,38; 226,36). Vergeblich sucht er dieses "Mißverständnis" (II:215,14; 226,34) aus der Welt zu schaffen, doch findet das immer gleiche Hin-und-Her von Vorwürfen und Entschuldigungen keine inhaltliche Auflösung im gemeinsamen Dialog. Die wiederholten Schuldbekennnisse Vilickijs (II:226,11f; 226,21) verstärken nur die Redundanz dieses Gesprächs, das die ohnedies strukturell vorgegebene Redundanz mündlicher Rede überlagert.

Die Literatursprache wird in dieser Zeit und in den Stücken TURGENEVS auch außerhalb der linearen Abfolge schriftsprachlicher Rede durch Komponenten erweitert, die nicht in direkter Korrelation mit der Schriftsprache stehen und im Drama meist in den Nebentext eingehen. In Anlehnung an GASPAROV (1978:82 - 88) sollen sie in drei Gruppen unterteilt werden: Der modale Kanal erweist sich als notwendiger Bestandteil der mündlichen Rede und umfaßt die Phänomene der Intonation, der Dynamik (Lautstärke, Akzent), des Redetempos, des Registers (hoch - niedrig), des Timbres und der Agogik (Redefluß). Weniger wichtig als die verbale Abfolge und der modale Kanal der Rede ist der visuelle Kanal als zweite qualitative Erweiterung der literarischen Rede. Dazu kommen als dritte Gruppe eine Reihe heterogener Faktoren wie kinetischer, spatialer, taktiler oder paraphonetischer Kanal. Einzelnen dieser Komponenten kommt auch im Drama vor dem Realismus bereits Bedeutung zu, doch das gesamte Panorama dieser Kennzeichen mündlicher Rede wird in der Literatur erst mit der Physiologisierung der Sprechhandlung modelliert. Pragmatische Charakteristika der Sprechhandlung, die in den genannten Kanälen zum festen Bestandteil der erweiterten Literatursprache werden, wie etwa die Emotion als "nichtlinguistisches" Element der

"wirklichen Welt" (JAKOBSON 1971:146), dürfen nicht mehr als zweitrangig an die Semantik der Zeichen angehängt werden. Sie sind als "außerlogische Bedeutungskomponenten" (vnelogičeskij komponent značenija) (VARTAZARJAN 1973:83) zusätzlich zum Wortinhalt gegeben und stellen eine "Wertbedeutung" (cennostnoe značenie) (VARTAZARJAN 1973:86) dar. Die Modellierung von Intonation, Rhythmus oder Stimmhöhe in der literarischen Rede ist vor allem ein Faktor der Expression und rückt die Form der Rede in den Vordergrund. In der Folge repräsentiert die Sprechhandlung weniger ihren Inhalt als die Gefühle, die Subjektivität des Sprechers, das Subjekt des Sprachverhaltens als ganzes (vgl. VARTAZARJAN 1973:161).

Fehler und Deformationen in der als mündlich modellierten Rede der eindeutig sprechenden Figuren müssen deshalb als sprachliche Anzeichen für psychische oder kognitive Unstimmigkeiten verstanden werden. Der Rezipient, dessen Vorstellung von der Literatursprache bis dahin fast ausschließlich von einem an der Schriftsprache orientierten semiotischen System geprägt ist, betrachtet dieses neue System, das dem seinen zwar nahesteht, sich aber gerade in der Abweichung von diesem realisiert, als deformiertes System der eigenen Sprache (vgl. BOGATYREV 1973:306). Phonologische und semantische Verzerrungen und Verstümmelungen dienen dabei nur manchmal der Komik, wie etwa beim frühen MOLIÈRE (ŠČEGLOV 1977:28) oder bei GOGOL' (VINOGRADOV 1976:268). Sie erweisen sich in der Literatursprache der Dramen aber in jedem Fall als Faktor ästhetischer Wirksamkeit (vgl. MUKAŘOVSKÝ 1977b:159).

In der Nachfolge GOGOL'S wird in dem stark an der Komödie "Revizor" orientierten Stück "Bezdenez'e", in dem der Autor vor der Verwendung traditioneller komischer Effekte nicht zurückschreckt, der namenlose, typisierte deutsche Schuster durch sein fehlerhaftes Russisch charakterisiert. Der "Herr" (gospodin), der seine Schulden begleichen soll, wird in seinem Munde zum "gaspadin" und Žazikovs Verhalten, der sich dazu nicht bereit zeigt, qualifiziert der deutsche Schuster dreimal kurz hintereinander als "stiidno" ab und verzerrt damit das russische Lexem "stydno" (beschämend) (II:52,31; 53,17f.). Im Gegensatz zum Deutschen wird der nächste Geldgeber Žazikovs, ein russischer

Kaufmann ohne individualisierenden Namen durch seine Rede besonders deutlich als typischer Vertreter russischer mündlicher Rede ausgewiesen. Neben wiederholten Redeeinschüben wie "étak" (II:55,9) und der Verwendung volkssprachlicher Lexeme wie "spodručnyj" (passend) (II:56,7) stützt sich der Autor zu diesem Zweck vor allem auf die wiederholte Diminutivform wie "den'žonok" (Scheinchen) oder "rubliki" (Rubelchen) (II:55,20ff.). In "Bezdeněž'e" gibt Žazikov in einer monologischen Sprechhandlung bereits den ersten Hinweis auf die positive Verwertung einfacher Rede und Gedankenführung, als er sich eingesteht, daß er die "einfachen, aber vernünftigen Einwände" seines Dieners Matvej schätze (II:68,36f.). Deformative Rede verknüpft sich hier bereits mit einer positiven Charakterisierung der sprechenden Figur. Wenn Matvej aus "lackierten Stiefeln" (lakirovannye sapogi) "lackatierte" (lakatirovannye) macht (II:75,10), dann verurteilt das zweifellos seine Unbildung, stuft ihn aber als Vertreter mündlicher eindeutiger Sprechhandlungen ein.

Matvejs Rede setzt damit den im 18. Jahrhundert dem "schönen Stil" entgegengesetzten Stil im formalen Bereich ebenso fort wie Moškins oder Vilickijs Diener in "Cholostjak". Letzterer begeht nicht nur sprachliche Fehler wie etwa die Bildung der falschen Gerundialform "skazamši" statt "skazavši" (gesagt habend) (II:213,12), sondern wird vom Autor auch auf archaische Redeelemente festgelegt. Als Maša im zweiten Akt Vilickij aufsucht, um von ihm zu erfahren, ob er sie noch liebt, meldet Mit'ka sie in der ersten Fassung mit den Worten (II:467):

"Dama-s. Vas odnich želajut videt'-s."

(Eine Dame. Sie wünschen sie alleine zu sehen.)

In der Endfassung verwendet Mit'ka statt der gebräuchlichen sogar die antiquierte Form "odnech" (II:224,12). Archaismen und Ausdrücke der Kanzleisprache charakterisierten schon im 18. Jahrhundert die dem "schönen Stil" entgegengesetzte Rede, die die eindeutig sprechenden Figuren in der Form, nicht aber im Inhalt weiterführen. Hierin darf auch ein weiterer Grund dafür gesehen werden, daß Kuzovkin in seinen langen Erzählungen über das ihm eigentlich zustehende Gut Vetrovo auf die Kanzleisprache zurückgreift. Wie die zitierte Replik Mit'kas zeigt, werden auch durch die defekten Redeelemente die Unterschiede zwischen eindeutiger

und zweideutiger Rede und damit die dichotomische Struktur des Systems der Dramen betont.

Erzählt Moškin in der ersten Fassung Špun'dik noch von "Monumenten" (monumenty) (II:503), so werden daraus in der endgültigen Fassung "manumenty" (Manumente) (II:254,35). Das ohnehin bereits entstellte Substantiv "prešpekt" (II:503), das richtig "prospekt" (Prospekt) lautet, wird in der Endfassung noch zusätzlich zu "prešpecht" (II:254,26) verzerrt. Neben Špun'dik und Prjažkina wird auch Maša durch besonders markante sprachliche Fehler charakterisiert, die der Autor bewußt und nur punktuell setzt. Als sie sich in der ersten Fassung bei Vilickij für ihr Verhalten gegenüber Fonk damit entschuldigt, daß nicht alle "an der Universität" erzogen werden können, stellt sie durch die Deformierung des Lexems "universitet" (Universität) zu "niversitet" (II:471) ihre Unbildung unter Beweis. Durch die folgende Nebentextanmerkung, die besagt, daß Vilickij bei diesem Wort "leicht unangenehm berührt ist" (slegka korobit...), markiert der Autor ausdrücklich die hier in der Rede deutlich werdende Kluft zwischen Vilickij und Maša. Er überschreitet dabei seine Zuständigkeit auf die Funktion eines Erzählers hin, wenn er - nur in der ersten Fassung - durch die Auslassungspunkte am Ende der Anmerkung eine auktoriale Wertung andeutet. In der endgültigen Fassung ist das Fremdwort "Universität" durch ein anderes, nämlich "ékzamen" (Examen) ersetzt, das Maša als "ikzamen" entstellt (II:227,40). Außer dem lediglich punktuellen Aufzeigen derartiger Rededefekte erscheint die Wahl der entstellten Worte von besonderer Bedeutung. Matvej, Špun'dik, Moškin und Maša verzerren jeweils in ihrem Ursprung nicht russische Lexeme, also Fremdwörter, die ihnen ebenso fremd bleiben wie die zweideutige Rede als Ganzes. Am Beispiel der defekten Rede bestätigt sich also jene These erneut, daß im poetischen System der Dramen TURGENEVs eindeutige Rede als vertrautes "Eigenes" (svoe) positiv, zweideutige Rede dagegen als "Fremdes" (čužoe) negativ gewertet wird.

Doch führte es zu weit, wollte man jede sprachliche Entstellung als Teil mündlicher eindeutiger Rede qualifizieren. Das trifft weder auf den deutschen Schuster in "Bezdeněž'e" noch auf den Hauslehrer Šaaf in "Mesjac v derevne" zu. Beide stellen

ja bereits aufgrund ihrer Nationalität fremde Elemente dar und sollen durch ihre Rede als solche, als zur Assimilierung an den Raum des "Eigenen" unfähig entlarvt werden. Auch dieser Zug wird in den Textbearbeitungen deutlicher. In einer Variante der "Student" betitelten ursprünglichen Fassung von "Mesjac v derevne" wirft Šaaf seiner Mitspielerin noch in phonetisch korrekter Form vor, daß sie an ihrer gemeinsamen Niederlage im Kartenspiel die Schuld trage: "Lizaveta Bogdanovna vinovat" (Lizaveta Bogdanovna ist schuld) (T.sb. I:77,A.61). In der Endfassung aber schließt der Autor Šaaf durch die sprachliche Form seiner Replik als fremden Sprecher aus dem Kreis der übrigen aus: "Lisafet Bogdanovne finovat..." - Der Gutsbesitzer Bol'šincov, der Špigel'skij eine Trojka als Belohnung versprochen hat für den Fall, daß ihn jener mit der jungen Vera verheiratet, wird von Špigel'skij durch die Verwendung des deformierten französischen Lexems "bon-žibon" (III:88,25) einerseits als Vertreter eindeutiger Rede eingestuft. Andererseits weist ihn aber der Arzt darauf hin, daß dieses Wort zwar schön sei, aber `leider bedeute es nichts' (III:88,25f.). Außer dieser völligen Desemantisierung nur scheinbar fremder Lexeme macht sich Bol'šincov aber auch der Entstellung eigener Rede schuldig, die ihn von positiv charakterisierten Figuren wie Matvej oder Maša unterscheidet. Špigel'skij, der Bol'šincov rät, im Gespräch mit Vera möglichst auf jeden Redeschmuck zu verzichten (III:88,12), macht ihn darauf aufmerksam, daß er bisweilen von "krucht" und "fost" spreche, während die Wörter "frukt" (Frucht) und "chvost" (Schwanz) doch gebräuchlicher seien (III:20ff.). Die sprachlichen Verzerrungen Bol'šincovs charakterisieren ihn - gerade im Gegensatz zu Špigel'skij - als eindeutig sprechende Figur. Sie sollen aber im Hinblick auf die künftige Heirat mit Vera vor allem seine geringen geistigen Fähigkeiten hervorkehren, die nicht nur die Tragik dieser Ehe, sondern auch die Niedrigkeit von Natal'jas Verhalten, die diese Verbindung für ihre Erziehungsbefohlene anstrebt, in noch grellerem Licht zeigen.

Betrachtet man nun die gesellschaftliche Stellung jener Figuren, die durch desemantierte emotionale und defekte Rede und durch ein betont mündliches Redesystem charakterisiert sind, das sie als ihr eigenes (svoj) von dem fremden (čužoj) zweideu-

tiger, der Schriftsprache angenäherter Rede trennt, so setzt sich aus diesen Figuren das einfache russische Volk zusammen. Die Gleichsetzung der Attribute "affektisch" und "volkstümlich" erscheint in der Sprache allgemein (SPITZER 1922:40), aber insbesondere im poetischen System der Dramen als Resultat der Gegenüberstellung der eindeutig sprechenden mit den gebildeteren, zweideutig sprechenden Figuren, die alles Subjektive und Affektische als ihr Geheimnis wahren oder ausmerzen. Ihre verbergende, distanzierte Rede aber gilt als Norm der dargestellten Gesellschaft, während das von der Emotion geleitete,⁵⁴ gegen die Norm verstoßende Sprechen als Gegenbereich zu einer freilich fremden Kultur dargeboten wird (vgl. SPITZER 1922:160). Während Kultur als fremd dargestellt wird, erscheint Nicht-Kultur als vertraut. Eine ähnlich einfache dichotomische Grundstruktur hat BOGATYREV (1973:324) für das alte tschechische Puppentheater festgestellt. Die Rede von Puppen der höheren Gesellschaft, wie der Ritter, wird dort deformiert; sie sprechen fehlerhaft, wohingegen die Bauern nicht gegen die Sprachnorm verstoßen. In dieser gänzlich unrealistischen Zuordnung stehen formale sprachliche Korrektheit - dem TURGENEVSCHEM System diametral entgegengesetzt - für positive Inhalte, sprachliche Normverstöße dagegen für negative Inhalte. Die durch das jeweilige System vorgegebene Eindeutigkeit der Wertung verbindet aber das Puppentheater in seinen spezifischen Charakteristika mit den Dramen TURGENEVS und deckt die Starrheit des von ihnen gebildeten Systems auf. Nicht nur in den Dramen und in anderen Texten TURGENEVS, sondern allgemein in realistischen Texten verwandeln sich soziale Redestile in Kennzeichen von Gegenständen (BACHTIN 1979b:290). Der Autor läßt seine Figuren sehr häufig in einer für ihre Gruppe typischen Weise sprechen und geht wie Aleksandr GERCEN in "Byloe i dumy" (Gewesenes und Gedanken) (1852-1868) nicht davon aus, wie sie wirklich sprechen können (vgl. GINZBURG 1979a:154f.), sondern wie sie als Vertreter einer bestimmten Klasse sprechen sollen, wie der Rezipient dies erwartet. Damit verfällt TURGENEV in jenen Fehler, den er selbst SCRIBE und OSTROVSKIJ in seiner Rezension "Neskol'ko slov o novoj komedii g. Ostrovskogo "Bednaja nevesta"" (Einige Worte über die neue Komödie H. Ostrovskijs "Die arme Braut") (1852) vorwirft.

Der Gegensatz zwischen deformierter und normierter mündlicher Rede offenbart sich vor allem dort, wo die Sprecher ersterer eine Annäherung an letztere versuchen, die jedoch meist mißlingt. Kuzovkins Erzählung über das Gut Vetrovo belegt dies nachdrücklich (vgl. MASLENNIKOVA 1976:109). Sie macht einen höchst heterogenen und unnatürlichen Eindruck, da sie die einfache Umgangssprache mit der offiziellen Rede von Kanzleien, also dem Arbeitsbereich Eleckijs, des Adressaten der Rede, verbindet (vgl. VINOGRADOV 1959:67). Kuzovkin beginnt seine Erzählung mit einer langen, syntagmatisch stark gegliederten Äußerung (II:145,39 - 146,5):

"Itak-s, doložu vam-s, sel'co Vetrovo, o kotorom vot teper' reč' idet, sie sel'co dostalos' po prjamoj nischoďjaščej linii ot deda moego Kuzovkina, Maksima-s, sekund-majora, možet byt', izvolili slychat', - rodnym brat'jam, Maksimovym synov'jam, roditelju moemu, Semenu, i djade moemu rodnomu, Niktopolionu."

(Also berichte ich Ihnen, das Dörfchen Vetrovo, von dem jetzt hier die Rede ist, dieses Dörfchen fiel auf der direkten verwandtschaftlichen Linie, die von meinem Großvater Kuzovkin Maksim, Secondemajor, kommt, vielleicht geruhen Sie von ihm gehört zu haben, den leiblichen Brüdern, Maksims Söhnen zu, meinem Vater Semen und meinem leiblichen Onkel, Niktopolion.)

Die Wortwahl, zum Beispiel das auch von Matvej (B.) verwendete "doložu", der Gebrauch fester kanzleisprachlicher Redewendungen wie "o kotorom vot teper' reč' idet" oder "po prjamoj nischoďjaščej linii" und die Wortstellung, zum Beispiel in "ot deda moego", demonstrieren die sprachliche und geistige Unbeholfenheit Kuzovkins auf diesem Gebiet, die ihn zwar in der Sprache äußerlich an den Adressaten Eleckij annähert, in Wahrheit aber die Kluft zwischen beiden aufzeigt. Die syntagmatische Gliederung von Kuzovkins Rede wird schon dadurch als unnatürlich entlarvt, daß die paradigmatische Seite gleichzeitig so sehr betont wird. In der langen Replik über Vetrovo (II:145,39 - 147,3) führt Kuzovkin zwölf Figuren ein, die im Stück nicht auftreten, während bis dahin insgesamt bei zehnfachem Textumfang nur elf Figuren, die nicht zu den dramatis personae gehören und damit zur Episierung beitragen, in den Figurenreden erwähnt wurden.

In den Sprechhandlungen Kuzovkins und anderer vergleichbarer Figuren spiegeln sich sowohl grundlegende Tendenzen der Natura-

len Schule wider als auch der Kampf mit dem geschliffenen Stil der schöner Rede und der rhetorischen Schule in der Abgrenzung zu Figuren wie Eleckij zum Ausdruck kommt (PAVLOV 1956:81). Andererseits strebt TURGENEV im Unterschied zu V.I. DAL' oder D.V. GRIGORVIČ kaum eine "sprachsoziologische Lebensechtheit der Dialoge" an - wie dies BRANG für die Erzählung "Petuškov" annimmt (1977:57) -, sondern meidet in der Regel alle extremen sprachlich-ethnographischen Elemente. Er verfällt damit nicht in bloßen "Daguerrotypismus", der in erster Linie zur Auflösung der Naturalen Schule führte (MANN 1969:293). Von einer Zugehörigkeit TURGENEVs zur Naturalen Schule kann überhaupt nur mit deutlichen Einschränkungen gesprochen werden. Selbst in dem dialektal geprägten vorletzten Stück "Razgovor na bol'šoj doroge" werden schwer verständliche volkssprachliche Lexeme im Text selbst, bzw. in einem an den Text angefügten Lexikon (III:222) erklärt. Bisweilen werden seltene Wörter sogar zweifach erläutert, im Lexikon, und - wie bei "očunet'" - zusätzlich im Dramentext (III:211,33ff.). Dieses künstliche, keinesfalls naturalistische Verfahren verzögert den Prozeß des Lesens, erschwert die Aufnahme des Inhalts und schwächt die unmittelbare, emotionale Komponente bei der Rezeption (MARKANOVA 1955:18). Die spontane mündliche Rede wird dadurch der schriftsprachlichen Rede angenähert. Zudem verwendet der Autor nur so viele Lexeme der volkstümlichen mündlichen Rede, wie sie für die Wiedergabe eines bestimmten sozialen Kolorits notwendig sind. Nicht naturalistische Nachahmung deformativer Rede ist das Ziel des Autors, sondern das Aufzeigen punktueller, besonders deutlicher charakterisierender Abweichungen von der schriftsprachlichen Rede,⁵⁵ die die Sprecher in erster Linie in Opposition zu den Vertretern letzterer setzen sollen. Mašas Entstellung des Wortes "ékzamen" zu "igzamen" oder Kuzovkins falscher Genitiv Plural "rublev" (II:146,14) statt "rublej" (der Rubel) sollen möglichst klare Beispiele für deformative Rede abgeben. Die Singularität solcher Fehler unterstreicht ihren Charakter als ästhetische Zeichen, ihre auktoriale Bedingtheit und ihre Unvereinbarkeit mit jeglichem Daguerrotypismus. Die Wiedergabe lautlicher Besonderheiten mündlicher Rede mit graphischen Mitteln, wie Doppelung von Lauten, Doppelung bei Silbentrennung, z.B. "vo-ot", oder allgemeine typographische

Hervorhebung, wie sie in der modernen sowjetischen Prosa häufig zu beobachten sind, fehlen bei TURGENEV fast völlig (vgl. KOŽEVNIKOVA 1970:92). In jenen Fällen aber, in denen phonetische Eigenarten dargestellt werden, geht es um die Tatsache der Abweichung von der Norm, nicht aber um eine im realistischen Sinn wahrscheinliche Nachahmung. Deshalb können das Adverb "očen´" (sehr) in Šaafs Mund (M.) auch zu einem nach den Gesetzen der Phonologie unaussprechbaren "odžen´" (III:68,8), "vse" (alles) zu "fze" (III:67,13) oder "skažu" (ich sage) zu "zkažu" (III:67,22) entstellt werden.

In den dramatischen Texten OSTROVSKIJS dagegen wird die Charakterisierung durch einfache mündliche, deformativ e Rede - nach TOMAŠEVSKIJ - zu einem ganzen System von Verfahren des "skaz" ausgebaut (STELTNER 1978:14). Die durch gleichartige Lexik stilisierte Rede des "skaz", die eine Abweichung von der schriftsprachlichen Rede darstellt, erweist sich für die meisten Stücke OSTROVSKIJS als spezifisch. Deformativ e Rede wird in seinen Dramen durch viele Sprecher naturalistisch nachgeahmt. Lazar´ Elizaryč Podchaljuzin in "Svoi ljudi - sočtemsja!" (Es bleibt ja in der Familie!) (1850) verzerrt alle Fremdwörter und die seinem Milieu fremden Lexeme ebenso wie Apollon Viktorovič Murzaveckij in "Volki i ovcy" (Wölfe und Schafe) (1875). Bedienen sich Vertreter der mündlichen Rede wie Moškin bei TURGENEV nur ganz punktuell volkstümlicher Sprichwörter (II:235, 11f.), so stellen Figuren wie die Brautwerberin in "Svoi ljudi - sočtemsja!" oder der Diener Ivan in "Utro mladogo čeloveka" (Der Morgen eines jungen Mannes) (1850) durch die dauernde Verwendung von Sprichwörtern und Redensarten ihre Volkstümlichkeit, aber auch ihre sprachliche Unselbständigkeit unter Beweis.⁵⁶ Der Autor verfolgt dabei ebenso das Ziel naturalistischer Nachahmung wie bei der Differenzierung von Stimmeigenheiten, zum Beispiel in "Svoi ljudi - sočtemsja!", wo Rispoloženskij mit feinem Tenor, Bol´šov mit tiefem Baß oder die Heiratsvermittlerin mit leicht singendem Tonfall spricht. Insbesondere im Umfeld der Figurenrede bereichert OSTROVSKIJ das Drama durch immer neue Ideolekte, Soziolekte, Dialektismen und Vulgarismen (vgl. FRIDLENDER 1971:275f.), die zusammen - nach STELTNER (1978:44f.) - die Funktion eines "Klangmosaiks" ausüben. OSTROVSKIJ entdeckt

in seinen Stücken immer neue Sprachschichten und erweitert sein enzyklopädisches Modell damit quantitativ. Wie LESKOV für die Erzählung und die Novelle, will OSTROVSKIJ im Drama ein breites Bild des russischen Lebens schaffen, das möglichst viele soziale Klassen und Gruppen umfaßt. Während OSTROVSKIJ damit auf die Vielfalt lebendigen sprachlichen Materials angewiesen ist, kann TURGENEV darauf weitgehend verzichten, indem er durch ästhetische Funktionalisierung des Gegensatzes von ein- und zweideutiger Rede, der im System der natürlichen Sprache begründet ist, eine neue Qualität der Rede schafft. Die in der ersten Fassung von "Mesjac v derevne" (T.sb. I:95f.) noch zu beobachtenden Abweichungen des Dieners Matvej und des Dienstmädchens Katja von der Normsprache, die sie "ob éftom" statt "ob étom" (darüber) oder "očin'" statt "očen'" (sehr) sagen lassen, können deshalb in der endgültigen Fassung des Textes gestrichen werden, ohne daß damit die Qualität der Figurenrede beeinträchtigt würde. Dagegen wirken die meisten hochsprachlichen Passagen OSTROVSKIJS farblos, sieht man von wenigen Texten ab, in denen sich eine stärkere Entwicklung zur Hochsprache hin abzeichnet. OSTROVSKIJ hatte bei der Verwendung der Hochsprache in seinen Dramen erhebliche Schwierigkeiten (vgl. STELTNER 1978:54f.). Im Unterschied zu dem nach dem quantitativen Modell organisierten Drama OSTROVSKIJS kommt es in TURGENEVs Dramatik zur Reduktion der stark von der Norm abweichenden mündlichen Redeelemente. Diese Veränderungen zeitigen jedoch keine grundlegende Beeinträchtigung des poetischen Systems von TURGENEVs Dramen, da sich deren Strukturierung nicht an einem primär quantitativen, sondern qualitativen Modell ausrichtet. Die sich darin andeutende grundlegende Dichotomie innerhalb des russischen realistischen Dramas läßt sich an TURGENEVs Kritik der "Bednaja nevesta" verifizieren.

TURGENEV lehnt dort die Stilisierung der Personenrede keineswegs deshalb ab - wie STELTNER annimmt (1978:54) -, weil "Turgenev die Manier der mosaikartigen Kontrastierung grundsätzlich nicht gefällt". Vielmehr hält TURGENEV Merič, auf den STELTNER seine Aussage bezieht, aber auch Milašin und Benevolenskij für 'sehr gut gelungene' Figuren (V:389). Somit bleibt nur mehr die Heldin Mar'ja Andreevna, die aber TURGENEV wegen der "falschen

Manier" (ložnaja manera) (V:390) ihrer Darstellung kritisiert. TURGENEV meint damit die knifflige und mühselige "Mosaikarbeit" (mozaičnaja rabota) (V:391) OSTROVSKIJS, die Zusammensetzung allzu winziger Details zu einem Charakter. Eben diesen Naturalismus weist TURGENEV zurück. Die Kunst sei nicht verpflichtet, das Leben zu wiederholen (V:390f.), wie das bei OSTROVSKIJ mit der "ermüdenden Reproduktion sämtlicher Einzelheiten und Kleinigkeiten" geschehe. Nach TURGENEV darf der Psychologe im Künstler nicht zu spüren sein. OSTROVSKIJ aber dringe "vor unseren Augen" in die Seelen der von ihm geschaffenen Figuren ein. Er praktiziere so eine "pseudogenaue psychologische Analyse" (ložno tonko psihologičeskij analiz) (V:390).⁵⁷ In dieser von TURGENEV 1879 widerrufenen OSTROVSKIJ-Kritik, in der Ablehnung eines nach dem quantitativen Prinzip aufgebauten naturalistischen Dramas wird deutlich, daß das realistische Drama - wie auch KLEMAN (1936:61) ausführt - in den fünfziger Jahren und später "einen anderen Weg" ging, der "Turgenev fremd" war. Der Dialog in TURGENEVs qualitativem Modell konstituiert sich nicht mehr aus dem Wechsel vorwiegend semantischer Figurenkontexte. Die Figuren sprechen ihre Anliegen in der Regel nicht länger direkt aus wie bei OSTROVSKIJ (vgl. STELTNER 1978:55), sondern äußern sich zweideutig, deuten Sachverhalte nur an oder bewahren sie als Geheimnis. OSTROVSKIJ erneuert somit im Unterschied zu TURGENEV die vorgefundenen dramatischen Verfahren nicht, wenngleich beide Autoren verschiedene Motive, thematische Bedeutungen verbinden (vgl. NAZAROVA 1973:7). Die Erneuerung der dramatischen Verfahren führt in der Nachfolge TURGENEVs erst ČECHOV weiter, der - wie TURGENEV - die handelnden Figuren OSTROVSKIJS durch "bewußtseinsmäßig aktive Personen" (SCHMID 1979a:8), "an denen sich Intellektualität thematisieren läßt" (STELTNER 1980:6; vgl. FRIDLENDER 1971:278) ersetzt.⁵⁸ In der Entwicklung des russischen realistischen Dramas steht somit dem Handlungs-drama OSTROVSKIJS das Sprechhandlungs-drama TURGENEVs und ČECHOVS gegenüber, das auf nicht-kommunikative Handlung fast völlig verzichtet.

5.3.2. ZWEIFDEUTIGE REDE UND HIERARCHISCHE DIALOGSTRUKTUREN

In OSTROVSKIJS Dramen, etwa in "Groza" (Gewitter) (1860), übt die Herrin des Hauses, Marfa Ignat'evna Kabanova, die Herrschaft über ihren Sohn und dessen Frau noch offen, auf der sprachlich expliziten Ebene aus, also vor allem durch Befehle. Intrigen, wie jene Podchaljuzins in "Svoi ljudi - sočtemsja!", der den Kaufmann Bol'šov um seinen Besitz und ins Gefängnis bringt, werden unmittelbar im Wechsel semantischer Figurenkontexte aufgedeckt. Durch Bestechung schafft sich Podchaljuzin Einfluß, wird aber am Ende entlarvt, so daß die Komödie wieder zu ihrem Recht kommt. Nur in der Tragödie verursacht die ursprünglich moralisch ambivalente Intrige einen negativen Ausgang. In der Komödie, wie etwa in GRIBOEDOV'S "Student" (Ein Student) (1817) soll sie nur den Liebenden, hier Poljubin und Varin'ka gegen den uneinsichtigen Vater zu ihrem Glück verhelfen (vgl. ASMUTH 1980:125). Der Vater, Zvezdov, erkennt aber die geheime Absicht seiner Frau, die ihre Tochter unterstützt, frühzeitig (GRIBOEDOV 1978:212f.). Die positive Markiertheit von Einfluß, Macht oder geheimen Absichten in der Komödie, bzw. ihre negative Wertung in der Tragödie, treten in den Stücken TURGENEV'S keineswegs mehr so klar getrennt und kaum mehr in sprachlich expliziter Form auf. In den Tragikomödien TURGENEV'S mit ihren höchst ambivalenten Endsituationen geht die von einzelnen über andere Figuren ausgeübte Macht auf die Tragödie zurück, wengleich das negativ gewertete Ende der Intrige nicht frei von Komik bleibt. Die bei OSTROVSKIJ oder GRIBOEDOV bloß historische und soziale Variable der Macht, die sich dort primär in den Inhalten der Sprechhandlungen niederschlägt, wird in der zweideutigen Rede bei TURGENEV zu einem strukturellen Bestandteil der Sprechhandlung. Die für die zweideutige Rede konstitutive geheime Absicht, die auf eine Schädigung des Partners abzielt, verschafft dem Sprecher momentane Vorteile.

Da dieser feste Absichten verfolgt, kann er das Redethema leichter in eine von ihm gewünschte Richtung lenken und damit verdeckt Herrschaft ausüben (vgl. BAYER 1977:154). Die zweideutig sprechenden Figuren negieren die eindeutige Rede und durchbrechen die Universalität der sprachlichen Kommunikation, indem

sie eine nur Eingeweihten verständliche "Gegen-Sprache" (GEREMEK 1980:28f.) schaffen. Diese Gruppe, der überwiegend Adelige angehören, grenzt sich damit in der Rede von den übrigen Sprechern ab, behauptet so ihr Überlegenheitsgefühl und festigt die kollektive Identität ex negativo. Die Sprecher lassen sich von ihren rational gewonnenen Absichten leiten, sind "ganz Verstand und Wille", 'Söhne Luzifers', wie die höfischen Intriganten (BENJAMIN 1972:94ff.), die sich schon im Barock durch diese Art der Dialogführung moralisch disqualifizieren. Nach BENJAMIN entspricht der Intrigant einem von Niccolò MACHIAVELLI gezeichneten Ideal, einem 'teuflischen' Ideal, das im poetischen System der Dramen bei der mit dem Teufel verbündeten Annunciata ihren Ausgang nimmt. Bereits bei ARISTOPHANES, den TURGENEV sehr hoch schätzte (Pis'ma I:282) und dessen Einfluß auf seine Stücke stärker in Rechnung gestellt werden muß, als dies bisher geschehen ist, wird in der Komödie "Die Wolken" die Zunge neben dem Chaos und den Wolken zu den drei neuen Gottheiten gezählt, die Zeus, den obersten Gott, leugnen (ARISTOPHANES 1976:131). Als am Ende der Held Strepsiades den Dachstuhl der Philosophenklausur "dialektisch auflöst" (ARISTOPHANES 1976:169), indem er ihn in Brand steckt, kündigt sich das Ende der Anti-Götter, also auch der dem Teufel zugeordneten Zunge an.⁵⁹

Zweideutig sprechende Figuren, die aufgrund von Unaufrichtigkeit und geheimen Absichten zu Macht gelangen und auf ihre schwachen Partner schädigenden Einfluß nehmen können, stellt bereits FONVIZIN dar. In seiner "Vseobščaja pridvornaja grammatika" (Allgemeine Hofgrammatik) vergleicht der Autor das Redeverhalten der am Hof lebenden Personen mit Elementen des Sprachsystems. Die Grundlage seiner Grammatik bildet die "Lüge" (lož'). "Die Hofgrammatik ist die Wissenschaft davon, wie man mit Sprache und Feder listig schmeichelt." (FONVIZIN 1967:143). Semantische Figurenkontexte, also explizite sprachliche Inhalte dienen nur der Lüge und müssen in der praktischen Verwendung als ihr eigenes Gegenteil verstanden werden. Wie in der Sprache gibt es am Hof Vokale und Konsonanten (FONVIZIN 1967:145). Die Vokale, von denen nur wenige bei Hofe leben, sind im Gegensatz zu den nur mitklingenden, abhängigen Konsonanten "starke Würdenträger" (sil'nye vel'moži) (FONVIZIN 1967:146) und verfügen somit über

Macht. Nicht zufällig stellen sich die Modi des Befehlens und der Unbestimmtheit (Povelitel'noe i neopredelennoe (naklonenie)) (FONVIZIN 1967:147) als die meistgebrauchten heraus. FONVIZIN zeigt in diesem Text bereits deutlich den Zusammenhang zwischen der Unaufrichtigkeit der Rede und einer die Sprecher trennenden Hierarchie auf. In diesem pragmatischen, höfischen Kontext zweideutiger Sprechhandlungen gewährleistet allein die Orientierung am Verstand, der in der Form berechnender Unaufrichtigkeit "Ausdruck einer gemeinen Seele" sei (FONVIZIN 1967:143), das Überleben.

Nur wenige Figuren in den Stücken TURGENEVs folgen dem berechnenden Verstand so vorbehaltlos und deutlich, wie das Don Pablo hinter der Maske des Romantikers demonstriert (Ne.). Über seine geheime Absicht kann von Beginn an kein Zweifel bestehen. Erst mit Gorskij und Natal'ja Petrovna wird die Herausbildung solcher Absichten auch psychologisch problematisiert. Gorskij gesteht zwar seinem vermeintlichen Freund Muchin zu Beginn, daß er nur Veras Heirat mit dem dümmlichen Stanicyn verhindern wolle (II:82,28f.), doch noch im selben Dialog beichtet er Muchin, wie schnell er in Veras Gegenwart seine Absichten verliert und wie leicht dann die Emotion Macht über ihn gewinnt. Erst am Abend zuvor sei er von ihrer Gegenwart so gefangen gewesen, daß er begonnen habe, die Gewalt (vlast') über sich selbst zu verlieren (II:84,15f.). Er habe in diesem Moment alle seine "Vorsichtsmaßnahmen, Absichten und Beobachtungen" (predostorožnosti, namerenija i nabljudenija) (II:85,1f.) zum Teufel geschickt, also den verstandesbedingten Teil seiner Einstellung zu Vera, und sei in der Hingabe an seine Gefühle "glücklich und dumm" gewesen. Damit aber hat er sich Veras Einfluß ausgesetzt.

Als er dieser jedoch versichert, er hege ihr gegenüber keine Geheimnisse, sondern müsse in ihrer Gegenwart fast zwangsläufig alle seine Gedanken aussprechen (II:88,12f.), als er sie zu überzeugen versucht, daß sich alle seine "Absichten" in ihrer Gegenwart in Luft auflösten und er in ihrer "Gewalt" (vlast') (II:96,17ff.) stehe, bringt ihm Vera nur Mißtrauen entgegen. Sie verlangt von ihm, daß er noch einmal darüber nachdenkt, was er wirklich will und drängt ihn damit erneut zu einem Heiratsantrag. Gorskij nimmt seine erste Antwort, sie solle sich noch

ein wenig gedulden, zurück, als Vera ihn auffordert, sich die Angelegenheit sogleich zu überlegen. Vera verlangt von Gorskij, daß er in dem Moment seinen Verstand gebraucht, wo dieser darüber glücklich ist, daß nur seine Gefühle sprechen und er alle zuvor gefaßten Absichten vergessen hat. Mit dieser Aufforderung, die Ausdruck von Veras eigenen, rational bestimmten geheimen Absichten ist, verweist sie Gorskij auf seinen Verstand als Richtschnur seiner Entscheidung und muß damit die Gewalt über ihn verlieren, die - nach Gorskij's Aussage - auf den Bereich der Gefühle beschränkt ist. Gorskij nimmt sein "unverzeihlich dummes", dem momentanen Gefühl entsprungenes Wort (II:105,28f.) enttäuscht zurück. Damit wird der integrierende Bogen zum Anfang geschlagen, wo sich Gorskij in seinen Gefühlen für Vera noch "glücklich und dumm" (II:85,2f.) fühlt.

Vergleichbare Emotionen, die bei der Durchführung rational bestimmter Absichten nur stören, gewinnen auf andere Figuren nur kurzzeitigen, aber keineswegs bestimmenden Einfluß. Ol'ga (N.) verläßt den Raum, bevor sie ihre Gefühle für ihren wirklichen Vater Kuzovkin zeigt (II:184,23) und Nadežda Pavlovna (V.) streitet ihre Empfindungen für Bel'skij rundweg ab (III:230,35f.). Nur Natal'ja Petrovna ficht in ihrem Innern einen regelrechten Kampf zwischen rationalen Überlegungen und ihrer Liebe zu dem jungen Hauslehrer Beljaev aus, der sie in dauernde Anspannung versetzt und ermüdet (III:74,23ff.). Sie erreicht ihr Ziel in einer analogen Situation wie OSTROVSKIJS Raisa Pavlovna Gurmyžskaja in "Les" (Der Wald) (1871) auf vergleichbare Weise, indem sie ihre Konkurrentin in Ausnutzung ihrer gesellschaftlichen Macht ausschaltet. Den Gebrauch dieser interfiguralen Macht entschuldigt sie gegenüber Beljaev wenig überzeugend mit ihrer Schwäche angesichts der auf sie wirkenden intrafiguralen Macht (III:132,10), ihrer ersten wirklichen Liebe. Wenn ihre Liebe im Gegensatz zu jener der Gurmyžskaja in tragischer Weise scheitert, dann muß dafür ihr wohlüberlegtes, taktierendes Vorgehen verantwortlich gemacht werden, ihr Bestreben, die Gefühle des anderen auf dem Wege des Verstandes zu gewinnen.

Auch ihre Ehe mit Islaev hat sie offensichtlich aus Vernunftgründen geschlossen, da Natal'ja Vera vorwirft, sie und alle jungen Mädchen wollten "aus Liebe, nicht aus Vernunft" (po ljub-

vi, ne po rassudku) (III:100,1) heiraten. Als Vera sie fragt, ob sie Islaev nicht aus Liebe geheiratet habe, überlegt Natal'ja zunächst, bejaht aber die Frage wie selbstverständlich (III:100,5f.). Das kurze Verstummen läßt jedoch darauf schließen, daß sie damals der Vernunft den Vorrang einräumte. Damit nähert sie der Autor der Position des Intriganten von Fonk an, der in einer allgemein gehaltenen, aber konkret auf Vilickij abzielenden Bemerkung über die Ehe kundtut (Ch.), daß diese "auf der Vernunft" (na rassudke) (II:199,27) basieren müsse. Die grundlegende Bedeutung dieser Aussage wird durch die folgende Autorenanmerkung, die besonders gewichtige Aussprache des Wortes "Vernunft" und seine Position genau in der Mitte der Äußerung unterstrichen. Die hier propagierte emotionsfreie Vernunft erfordert Distanz, aus der Rakitin Natal'ja zu deren Unwillen beobachtet. Trotz oder gerade wegen ihrer Nähe zu Rakitin versucht Natal'ja wiederholt, den "Herrn Beobachter" (gospodin nabljudatel') (III:74,33) lächerlich zu machen. Gorskij weiß von sich, daß auch er in den schönsten Momenten des Lebens nicht aufhören kann zu "beobachten" (II:84,8) und die dem Gefühl hinderliche innere Distanz aufzugeben.

Andererseits verbürgt gerade die emotionale Distanz Sicherheit vor verschleierter Herrschaftsausübung in zweideutigen Sprechhandlungen. Dem "hierarchischen Moment" kommt in den Prozessen sprachlicher Interaktion eine "überragende Bedeutung" zu (VOLOŠINOV 1975:68). Initiatives Sprechen, das vor allem die Vertreter zweideutiger Rede charakterisiert, muß dabei noch keineswegs gleichbedeutend mit der Dominanz des jeweiligen Sprechers sein. Die Ausübung von Macht erfolgt vielmehr häufig auf indirektem Weg, wenn man etwa den Partner mit einer bewußt falschen Interpretation seiner ideologischen Wertung konfrontiert und ihn so zur Reaktion zwingt. Dar'ja bringt die Macht über ihren Gatten Stupend'ev (P.) sehr häufig auf diese Weise zur Geltung oder antwortet ihm ganz einfach nicht auf seine Fragen. Als Stupend'ev Dar'ja fragt, ob der Graf gegangen sei, verweigert ihm seine Frau die Antwort, obwohl sie weiß, wie sehr ihn ihr langes Alleinsein mit dem Grafen beunruhigt (III:185,19ff.). Während Dar'ja auf die initiative Sprechhandlung ihres Mannes nicht eingeht, reagiert Stupend'ev dagegen prompt auf Dar'jas

Äußerung, wonach sie davon ausgegangen sei, er befinde sich im Dienst. Diese dialogisch-pragmatische Unterordnung nimmt bereits das Ende jenes Streits zwischen Dar'ja und Stupend'ev vorweg, der sich an der Frage entzündet, ob er im Zimmer bleibe oder es verlasse, wenn der Graf mit den Noten der von ihm komponierten Oper zurückkehrt. Stupend'ev geht natürlich, wenn auch gegen seinen Willen.

Er ist der klug planenden Beredtheit seiner Frau völlig ausgeliefert, die freilich in den Dramen TURGENEVs als negativer ideologischer Wert fungiert. Mit Recht nennt KLIMOVA (1960:34) die Gesprächigkeit Rafaél's (Ne.) einen Beweis seiner "Leere und seines Leichtsinns". Der junge Vilickij, der seinen Gefühlen für Maša abschwört (Ch.) und damit den vernünftigen Ratschlägen von Fonks folgt, bewundert diesem gegenüber seine ausnehmend gute Beherrschung des Russischen: "(..) ich wundere mich sogar immer über die Reinheit, die Eleganz ihres Redestils (..) (ja daže vseгда udivljajus' čistote, izjaščestvu vašego sloga) (II:217,10f.). Mit "izjaščestvo" benennt Vilickij das Ideal des Sprachstils im späten 18. Jahrhundert, das ja in seiner äußeren Form von den Sprechern zweideutiger Rede weitergeführt wird. Auf der Grundlage seiner negativen Wertung im Realismus parodiert es PRUTKOV in der "dramatischen Szene" "Spor drevnich grečeskich filosofov ob izjaščnom" (Streitgespräch griechischer Philosophen der Antike über das Elegante). An einer ähnlich geschmackvollen Rede über die Natur setzt auch Natal'jas Kritik an Rakitin an, der "so elegant, so verständig" (tak izjaščno, takumno) (III:76,1f.) über die "sogenannten Schönheiten der Natur" spreche, daß ihm diese für seine "ausgesucht-glücklichen Wendungen" (izyskanno-sčastlivye vyraženiija) dankbar sein müsse (III:76,3f.). Mit dem zynischen Schluß diskreditiert Natal'ja die schöne Rede⁶⁰, die wegen ihrer übertrieben geschmackvollen Form den Bezug zu ihren eigentlichen Inhalten, zur Natur verloren habe. Die Natur sei "weitaus einfacher, sogar gröber" (gorazdo prošče, daže grubee), als Rakitin annehme (III:76,9f.). Für die Inhalte dieser Rede aber stehen die eindeutig sprechenden Figuren, denen die "schöne Rede" (krasnorečie) wie im Falle Bol'sincovs nur eine "schlechte Stütze" (opora plochaja) (III:87,21f.) wäre. Die "gesunde" Natur (III:76,11f.) der eindeutig

sprechenden Figuren tritt im poetischen System der Dramen in Opposition zur verstandesbedingten, negativ gewerteten ungesunden Kultur zweideutiger Rede.

5.3.2.1. DIALOGISCHE ENTWERTUNG DES REDEINHALTS UND DIE ANFÄNGE DES ABSURDEN DIALOGS

Die zweideutige Rede realisiert sich über weite Strecken als Gegen-Sprache, als der eindeutigen Rede entgegengesetzt, verläßt aber dabei nicht die Basis der gemeinsamen Sprache. Damit ist zwar hinsichtlich des Sprachsystems das "technische Postulat" einer normalen Interaktion, nämlich die Gemeinsamkeit des Codes erfüllt (REVZINA/REVZIN 1971:242), doch schafft das poetische System selbst zwei verschiedene Codes, denen jeweils andere Figuren zugeordnet werden. Deshalb ist der Dialog zwischen diesen beiden Figurengruppen immer in der Gefahr auseinanderzubrechen. Die Prinzipien eines primärsprachlichen Dialogs können als Postulate formuliert werden (GORDON/LAKOFF 1975:84), da sie im gewöhnlichen Alltagsgespräch in der Regel nicht in allen Details befolgt werden. Die literarische Sprechhandlung definiert sich hier erneut gerade in der Abweichung von diesen primären Konversationspostulaten. Sie sind deshalb - nicht nur bei IONESCO, wie REVZINA/REVZIN vielleicht vermuten lassen (1971:233) - aufgrund ihrer Übertretung und der ästhetischen Funktionalisierung der Abweichung im literarischen Text zu ermitteln.

Nach GRICE (1975:45) richten die Partner im Alltagsdialog ihre Äußerungen nach dem "Kooperationsprinzip" (cooperative principle) aus, gestalten sie also in der Form, in der sie auf einer bestimmten Stufe des Dialogverlaufs angesichts eines akzeptierten Gesprächsziels und einer bestimmten Richtung verlangt werden. Um das Kooperationsprinzip erfüllen zu können, müssen vier verschiedene Maxime beachtet werden (GRICE 1975:45f.). Der Redebeitrag soll im Hinblick auf das Ziel möglichst informativ, aber nicht zu informativ gestaltet werden. Keinesfalls muß der Sprecher dem Hörer in jedem Fall etwas Neues mitteilen, wie dies REVZINA/REVZIN (1971:237) verlangen. Neben dieser Maxime der Quantität (quantity) muß der Sprecher auch jener der Qualität

(quality) gerecht werden, indem er nichts sagt, von dem er annimmt, es sei falsch oder wofür ihm ein adäquater Beweis fehlt. Das dritte Prinzip, jenes der Relation (relation), verlangt vom Sprecher, daß er einen für den gemeinsamen Dialog relevanten Beitrag liefert. Schließlich sollen aufgrund der vierten Maxime, jener der Art und Weise (manner), alle Ambiguitäten und jede Ungenauigkeit des Ausdrucks, aber auch zu lange oder schlecht organisierte Äußerungen vermieden werden.

Eindeutige und zweideutige Rede basieren auf diesem Kooperationsprinzip. Geheime Absichten werden gerade kontextuell auf der Grundlage dieser Maxime realisiert (vgl. WALKER 1979:454). Andererseits stellt gerade die Sprechhandlung der zweideutigen Rede eine systematische Verletzung des Kooperationsprinzips dar. Sie manifestiert sich darin als spezifisch literarisch. Nicht zufällig wird gerade bei GOGOL´, etwa in "Povest´ o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem" (Die Erzählung darüber, wie Ivan Ivanovič mit Ivan Nikiforovič in Streit geriet) (1835), und TURGENEV, besonders in "Zavtrak u predvoditelja", der Streit zum Gegenstand literarischer Darstellung. Denn im Streit werden die Konversationsprinzipien bereits auf der primärsprachlichen Ebene systematisch verletzt. Das gilt in höchstem Maße für die Kaurova, die ihre Einstellung zu bestimmten Redeinhalten fortlaufend ändert, die Redeinhalte selbst damit aber ad absurdum führt. Die Dominanz geheimer Absichten schwächt die Bedeutung der expliziten Inhalte der Sprechhandlungen zweideutiger Sprecher nachhaltig, verändert aber nicht die Struktur der in den Redeinhalten bezeichneten Welt. Während im Drama BECKETTS oder IONESCOS kausale Beziehungen der gegenständlichen Welt außer Kraft gesetzt werden, für den Lehrer in IONESCOS "La cantatrice chauve" (1950) die Wörter ihre Verbindung zu den Denotaten verloren haben, bleibt in TURGENEVs poetischem System die Struktur der dargestellten Welt unverändert.

Die Modifikation realistischer kausal-logischer Abhängigkeiten wird in den Dramen GOGOL´S oder TURGENEVs nur angedeutet, wenn Podkolesin in "Ženit´ba" schon vor seinem Heiratsantrag wissen möchte, ob dieser Agafja sonderbar erscheine (GOGOL´ V:56) oder Stanicyn in derselben Situation Vera schon vor dem Antrag gesteht, daß er ihrer Hand nicht wert sei (II:102,20).

Bei TURGENEV zeigen sich in einer oft systematischen und mutwilligen, komisch wirkenden Zerstörung der Konversationspostulate Anzeichen absurder Dialogführung.⁶¹ In dem Gespräch zwischen Matvej, dem Diener des jungen Petersburger Herrn, den er vor seinen Geldgebern schützt, und dem Kaufmann, der sein Geld zurückverlangt (B.), ohne auf der Bühne zu erscheinen, ist bereits nach dreizehn Zeilen, also nach etwa einem Sechstel des Dialogs, inhaltlich alles gesagt (II:54,28 - 54,40). Alle weiteren Repliken verstoßen somit gegen die Maxime der Relevanz und der Art und Weise. Zwei Themen stehen ausschließlich im Vordergrund, das verlangte Geld und der Tag, an dem der Kaufmann wiederkommen kann, um Žazikov zu sprechen. Von den zwei- und vierzig Substantiven des Dialogs bezeichnen elf das Geld, dreiundzwanzig das in Aussicht gestellte Datum. Siebenmal fragt der Kaufmann, dessen Stimme der Zuschauer nur hört, explizit und mehrere Male implizit nach seinem Geld. Die Redundanz dieses Dialogs ist kaum zu überbieten. Gerade in der Wiederholung, also in der pragmatischen Dimension des Redeeinhalts und nicht durch diesen selbst soll die eigentliche Absicht des Kaufmanns deutlich werden: Er will sich unter keinen Umständen abweisen lassen. Andererseits befolgt er zumindest verbal Matvejs Rat später wiederzukommen (II:55,13), verstößt aber sogleich gegen das Prinzip der Qualität, indem er erneut nach dem Geld fragt. Die fast aufdringliche Betonung der Gemeinsamkeit des Gesprächsthemas durch Wiederholung läßt - analog zum modernen Drama (vgl. MUKAŘOVSKÝ 1967:117) - die semantische Komponente als unwesentlich erscheinen. Als gemeinsame sprachliche Oberfläche verbirgt sie nur die Auflösung des Dialogs, der primär zwischen der Absicht des Kaufmanns, sein Geld einzutreiben und jener Matvejs, den Kaufmann zu verträsten, stattfindet.

Auch Eleckij und Kuzovkin sprechen scheinbar über dasselbe Thema, als Eleckij in dem in der letzten Textfassung eingefügten Dialog mit Kuzovkin wissen will, ob dieser gelogen habe, als er Ol'ga seine Tochter nannte. Eleckij fordert eine konkrete Aussage über den Wahrheitsgehalt von Kuzovkins Behauptung (II:175, 30ff.). Kuzovkin knüpft zwar mit seiner Antwort, daß er schuld sei und nicht gewußt habe, was er sagte, thematisch an Eleckijs Replik an, doch liefert er keinen relevanten Redebeitrag und

verstößt gegen das Prinzip der Relation, da seine Antwort nicht auf der inhaltlichen, sondern auf der pragmatischen Ebene erfolgt. Kuzovkin erklärt Eleckij, unter welchen psychischen Bedingungen er die genannte Behauptung aufgestellt habe. Der Dialog löst sich im Drama TURGENEVs unter einer brüchigen, gemeinsamen thematischen Oberfläche auf, indem die Sprecher entweder auf pragmatische und inhaltliche oder nur auf pragmatische Bedingungen des Themas Bezug nehmen. Einer physiologischen Begründung wie der Schwerhörigkeit Feraponts im Gespräch mit Andrej in ČECHOV's "Tri sestry" (Drei Schwestern) (1902) (XIII:1978, 140f.) bedarf es bei dieser Konstellation nicht, um die Auflösung des Dialogs zu demonstrieren.

Mit der stark reduzierten Bedeutung der expliziten sprachlichen Inhalte verringert sich auch das Interesse der Sprecher am oberflächlichen Thema und bereitet es immer mehr Schwierigkeiten, diesen thematischen Schein zu wahren. Im absurden Drama IONESCOS wird dies offensichtlich. Zu Beginn des Stücks "La cantatrice chauve" sitzen sich die Ehepaare Smith und Martin mit großen Pausen des Schweigens gegenüber, sind aber bestrebt, irgendetwas zu sagen, ohne einen konkreten Inhalt zum Ausdruck bringen zu wollen. Auch Fonk will sich mit Vilickij lediglich nicht weiter über jene Szene unterhalten, die ihm Maša soeben gemacht hat und fordert seinen Partner deshalb auf, "über etwas anderes" zu sprechen (II:230,21f.). Der Wunsch, den Dialog fortzuführen, steht im Vordergrund, doch spricht Vilickij ein geeignetes gemeinsames Thema explizit als Problem an (II:230, 21ff.):

"Da... budemte govorit' o drugom... O čem biš' budem my govorit'?"

(Ja... Sprechen wir über etwas anderes... Worüber wollen wir denn sprechen?)

Noch deutlicher zeichnet sich der Vorrang der Pragmatik des Dialogs gegenüber dem Inhalt ab, als Fonk das Gespräch mit Moškin wieder aufnehmen will, ohne zunächst zu wissen, mit welchem Thema er dies bewerkstelligen kann. Die Regieanweisung des Autors und die Trivialität der Frage, die sich auf den Bürovorsteher Moškins bezieht, der Fonk nur sehr flüchtig bekannt ist, lassen keinen Zweifel daran, daß Fonks eigentliches Interesse am Dialog nicht von dem darin ausgedrückten Inhalt bestimmt wird (II:

209,16f.):

"Da-s. A skažite, požalujsta... (On ne znaet, čto skazat'.)
 Da! g-n Kufnagel' gde živet?"

(Ja. Ach, sagen Sie bitte... (Er weiß nicht, was er sagen soll.) Ja! Herr Kufnagel', wo wohnt er?)

Diese Frage ist ebenso kurz und endgültig zu beantworten wie viele andere in dem zähflüssigen Dialog zwischen Fonk und Moškin im ersten Akt von "Cholostjak", der als der interessanteste des Stücks bezeichnet werden kann.

Hier wie in anderen vergleichbaren Sprechhandlungen wird das Dialogthema meist substantivisch oder pronominal realisiert, nicht aber prädikativ. Dementsprechend liegen diesen Aussagen nicht zeitliche Relationen, nicht der signifikative Inhalt, sondern gegenständlich-räumliche Beziehungen zugrunde (vgl. ARUTJUNOVA 1976:78ff.). Fonk fragt nach dem Ort, dem Raum, wo Kufnagel' wohnt. Abstrakte Bedeutungen, die auf der zeitlichen Ebene basieren und erst eine Vertiefung des Dialogthemas über Eigenschaften der zunächst benannten Gegenstände oder Ereignisse ermöglichen würden, bleiben aus diesem Gespräch ausgespart. Deshalb erschöpfen sich die dialogischen Einheiten meist in einer kurzen Frage und Antwort, die ein Thema vollständig abhandeln. Um den Dialog nicht abbrechen zu lassen, muß ein neues Thema eingeführt werden. Darin schlägt sich die Dominanz identifizierender Benennungen nieder, die zur "Enzyklopädizität" (энциклопедиčnost') (ARUTJUNOVA 1976:338) tendieren. Moškin selbst charakterisiert diesen Dialog zutreffend, wenn er ihn vom Gespräch zwischen Vilickijs "gelehrten Freunden" als einem "abstrakten" (otvlečennyj) (II:236,8) negativ abgrenzt. Auch Vilickijs Klage, daß das Gespräch nicht in Fluß komme (razgovor ne kleitsja) (II:209,3), ist nur eine natürliche Folge des enzyklopädischen Dialogcharakters. Insbesondere zu Beginn des Gesprächs zwischen Moškin und Fonk wechseln die Partner fortlaufend das Thema. Die damit verbundenen Einschnitte dehnen sich meist zu peinlichen Pausen des Schweigens aus (II:198,18f.; 198,36f.; 199,14), die weniger in der phatischen Funktion des Dialogs als im Fehlen eines gemeinsamen Themas ihren Grund finden. Eine Vorlage für diese Art der Unterhaltung fand TURGENEV in GOGOL'S "Ženit'ba", als in der vierzehnten Szene Podkolesin und Agafja verzweifelt nach Gesprächsthemen suchen, um das quälende Schwei-

gen zu durchbrechen. Über Gemeinplätze der Art "wie der Sommer wird, weiß man nicht" (kakoe-to leto budet - neizvestno) (GO-GOL' V:50), die sich in der Zustimmung des Partners erschöpfen müssen, kommen beide - ähnlich Moškin und Fonk - nicht hinaus.

Die Auflösung des Dialogs läßt sich aber auch auf der sprachlichen Oberfläche nachweisen. Islaev beklagt sich bei Rákitin, dem Freund des Hauses und seiner Frau Natal'ja, über die russischen Bauern, insbesondere über jene, die für Islaev am Damm arbeiten (III:60,4ff.). Zwar zeigten sie in allem, was er ihnen befehle, den gebührenden Gehorsam, doch müsse er feststellen, daß sie dabei seine Worte, den Inhalt seiner Rede gar nicht verstehen und nicht verstehen wollen. Ein wirklicher Dialog kommt hier ebensowenig zustande wie zwischen dem Reisebegleiter Nadežda Pavlovnas, Avakov, und dem sich nach Nadežda erkundigenden französischen Maler M-r Popelin (V.). Dieser weigert sich durch sein Sprechverhalten, auf die dreimal gestellte Frage Avakovs, was er wünsche (keske vu vulé) (III:227,1ff.), einzugehen und damit einen Dialog zu ermöglichen.- Ausdrücklich lehnen diesen Dialog am Ende der Komödie "Zavtrak u predvoditelja" Naglanovič mit Alupkin, Pechter'ev mit Kaurova und Balagalaev mit Bepandin ab (III:38f.). Der vom Adelsmarschall Balagalaev unternommene Versuch, in dem alten Rechtsstreit um eine Erbschaft zwischen Kaurova und deren Bruder Bepandin zu vermitteln, nimmt mit dem Ende jeglichen Dialogs einen absurden Ausgang. Die von allen Partnern angeblich als Ziel angestrebte Beilegung des Streits, die unter Beachtung des dialogischen Kooperationsprinzips erreicht werden sollte, führt über die systematische Verletzung dieses Prinzips in das Ende jeden Dialogs, in einen nicht mehr zu schlichtenden Streit.

Insbesondere die Kaurova entwertet den Inhalt der Sprechhandlungen auf absurde Weise mit dem Ziel, ihren Einfluß und ihre Macht bei der Beilegung des Streits in ihrem Sinne geltend zu machen. Ihren Diener Karp führt sie unter Berufung auf frühere Äußerungen als Zeugen dafür an, daß ihr Bruder einen Anschlag auf ihr Leben versucht habe (III:20,17ff.). Karp weiß aber von all dem nichts und fragt, was er eigentlich gestehen solle. Als Kaurova erneut in ihren Diener dringt, ob Bepandin ihn bestochen habe, daß er sie töte, versteht Karp das eigentliche Thema

des Dialogs noch immer nicht und erkundigt sich deshalb, was Kaurova eigentlich gesagt habe (III:20,37). Ohne Rücksicht auf den Inhalt und den illokutiven Akt dieser Äußerung, also auf die Form der Frage, wertet Kaurova diese Sprechhandlung als Bestätigung ihrer Beschuldigung: "Bitte, da sehen Sie es..." (Nu, vot vidite...) (III:20,38). In Übertretung aller vier Postulate eines funktionierenden Dialogs zieht die TURGENEVSCHE Variante der Korobočka aus GOGOL'S Roman "Mertvye duši" inhaltlich und pragmatisch völlig unzulässige Schlüsse. Sie mißbraucht die Rede willkürlich zur Sicherung ihrer Macht über andere Figuren.

Ebenso wie sich die Kaurova weigert, auf tatsächliche Redeinhalte irgendeine Rücksicht zu nehmen, so auch Tropačev (N.), als seine Macht über den Kostgänger Kuzovkin ins Wanken gerät. Letzterer lehnt es trotz massiver Drohungen Tropačevs ab, zu singen und begründet dies damit, daß er nicht singen könne (Ne mogu ja pet'-s.) (II:150,35). Kuzovkin ist weder physisch noch psychisch imstande, der Aufforderung des benachbarten Gutsbesitzers Folge zu leisten. Trotzdem akzeptiert Tropačev Kuzovkins Entschuldigung nicht, ignoriert sie und wirft ihm wiederholt vor, er "wolle" nicht singen (Vy ne chotite?) (II:150,36). Diese Mißachtung des Redeinhalts, die Tropačev erlaubt, den Druck auf Kuzovkin zu verstärken, dem er gleichzeitig androht, ihm ein Glas Sekt in den Hemdkragen zu schütten, dient allein der Ausübung von Macht und der sozialen Selbstbestätigung. Die zweideutig sprechende Figur unterstellt in Verfolgung dieser geheimen Absicht ihrem eindeutig sprechenden Partner Kuzovkin, der emotional aufrichtig spricht, geheime Absichten, also zweideutige Rede und kehrt damit die tatsächlichen Verhältnisse um.

Bestätigung der gesellschaftlich vorgegebenen Machtposition sucht auch der Gutsbesitzer Michrjutkin (R.), dem Entmündigung droht und der sich auf der Fahrt zu seiner Frau, aus Angst vor dieser, vergeblich bemüht einzuschlafen. Gemeinsam mit seinen Dienern hat er das wenige verbliebene Geld in der Stadt in Alkohol umgesetzt und versucht nun, seinen Ärger und seine Angst in einer hilflosen, im Unterschied zu Tropačev kaum mehr absichtlich herbeigeführten Selbstbestätigung zu kompensieren. Der erste Versuch mißlingt, da der Diener Seliverst die Vorwürfe Michrjutkins als völlig ungerechtfertigt erfolgreich zu-

rückweisen kann. Dieser zusätzliche Ärger über die vergebliche Anstrengung, seine soziale Machtposition zu bestätigen und das ergebnislose Bemühen um Schlaf (III:207,10f.) lassen Michrjutkin seinem Kutscher Efrem vorwurfsvoll die Frage stellen, warum das Mittelpferd mit den Ohren wackle (korennaja ušami trjaset) (III:207,11ff.), so als sei er für diese Ungehörigkeit verantwortlich. Diese Frage, die in ganz ähnlicher Form schon Čičikovs Kutscher Selifan an eines seiner Pferde mit den Worten richtet, "was wackelst du mit den Ohren?" (čto potnjachivaeš' ušami?) (GOGOL'VI:40), entzieht sich jeder inhaltlich befriedigenden Antwort, so daß der Sinn dieser trivialen Frage allein im pragmatischen Bereich gesehen werden muß, wie er mit der Skizzierung der psychischen Situation Michrjutkins beschrieben wurde. Die ausführliche dialogische Behandlung dieses Problems und die Wiederholung lexikalischer Elemente unterstreicht die Trivialität des Inhalts, läßt aber auch Michrjutkins Versuch erkennen, seine sozial begründete hierarchische Stellung zu bestätigen (III:207,11ff.):

Michrjutkin (...). A otčego éto u tebjá korennaja ušami trjaset - ustala, čto li, ona - viš', viš', na každom šagu vstrjachivaet?

Efrem (oboračivajas' vpolovinu). Kakaja lošad' uchmi trjaset?

Michrjutkin. Korennaja, razve ty ne vidiš'?

Efrem. Korennaja uchmi trjaset?

Michrjutkin. Da-da, ušmi.

Efrem. Ne znaju, otčego ona uchmi trjasti budet. Razve ot much.

Michrjutkin. Ot much lošad' vsej golovoj trjaset, a ne odnimi uchmi."

(Michrjutkin (...). Und weshalb wackelt dein Mittelpferd da mit den Ohren - ist es müde, was - da, da, bei jedem Schritt wackelt es?

Efrem (der sich halb umdreht). Welches Pferd wackelt mit den Ohren?

Michrjutkin. Das Mittelpferd, siehst du's denn nicht?

Efrem. Das Mittelpferd wackelt mit den Ohren?

Michrjutkin. Ja, ja, mit den Ohren.

Efrem. Ich weiß nicht, weshalb es mit den Ohren wackeln soll. Womöglich wegen der Fliegen.

Michrjutkin. Wegen der Fliegen wackelt ein Pferd mit dem ganzen Kopf, aber nicht nur mit den Ohren.)

Wie zuvor Karp im Dialog mit Kaurova hat auch Efrem Schwierigkeiten, den Sinn dieser Frage zu verstehen, da sie jedes vernünftigen Inhalts entbehrt. Die Repliken beider Partner sind in hohem

Maße redundant, so daß ihr Gespräch im Gegensatz zur Kutsche nicht von der Stelle kommt. Dem Dialog zwischen Matvej und dem Kaufmann (B.) vergleichbar, wird der Instrumental von "uši" (Ohren) sechsmal wiederholt. In diesen Wiederholungen verbirgt der Autor die eigentliche Funktion dieser Sprechhandlungssequenz. Während der Diener Efrem dreimal die dialektale Instrumentalform "uchmi" verwendet, gebraucht Michrjutkin zuerst die normative Form "ušami", darauf die von der Norm abweichende und Efrens Form näherstehende Variante "ušmi", um schließlich ganz auf Efrens "uchmi" einzuschwenken. Diese Veränderung läßt sich in der deutschen Übersetzung kaum wiedergeben. Die Übernahme der dialektalen Variante Efrens verrät in der sprachlautlichen Schicht ein Nachgeben Michrjutkins, die Unterordnung unter seinen Kutscher, dem er ebenso wie sich selbst anhand dieser inhaltlich sinnlosen Frage seine Machtposition beweisen wollte.

Der Rezipient der Dramen TURGENEVs muß also sein Augenmerk vor allem auf die Sprechenebene lenken, die oft die Einstellung einer Figur zu ihren Aussagen verrät. So entlarvt der Autor Tropačev durch semantische Widersprüche innerhalb seiner Sprechhandlungen als Schmeichler, der auf Eleckij Einfluß gewinnen will. Die daraus resultierende Entwertung der semantischen Aussagekomponente kompromittiert ihn als Sprecher (vgl. VETLOVSKAJA 1977: 85). In einer Manier, die als typisch für den ČECHOVSCHEN Satz gelten kann, verbindet Tropačev in einer Aussage so heterogene Inhalte wie den Vorschlag, daß Eleckij für das Amt des Adelsmarschalls kandidieren soll, es sei denn sein Dienst stünde dem im Wege, mit der Feststellung, daß der Käse vorzüglich sei. Die komische Äquivalenz von "Käse" und "Adelsmarschall" (II:143,2ff.) läßt vermuten, daß Tropačev keinerlei Interesse daran hat, daß Eleckij sich um diesen Posten bemüht. Der Sinn dieses Vorschlags liegt allein im pragmatischen Bereich. Tropačevs geheime Absichten gehen dahin, Eleckijs Vertrauen zu gewinnen und ihn damit in die Hand zu bekommen.

Darum braucht sich Nadežda Pavlovna (V.) bei Bel'skij, dem jungen Freund ihrer Nichte, nicht mehr zu bemühen. Als sie ihn wegschickt, den französischen Maler M-r Popelin zurückzuholen, gehorcht er - schon aus alter Anhänglichkeit - widerspruchslos. Als aber Bel'skij zurückkehrt, ohne Popelin gefunden zu haben

und ihr berichtet, daß "ihr Maler" abgefahren sei, rächt sich Nadežda an Bel'skij dafür, daß er seine Gunst von ihr ab- und Marija Petrovna zugewendet hat. Im Widerspruch zu ihrem vorher geäußerten lebhaften Interesse an dem "Maler mit den Ansichten des Vesuv" gibt sich Nadežda nun den Anschein, diese Person überhaupt nicht zu kennen (III:234,10). Damit bewertet sie den Inhalt ihres ursprünglichen Wunsches und Auftrags als völlig nebensächlich. Da sich Bel'skij aber ganz nach dieser irrelevanten semantischen Komponente richtet und über der Erfüllung von Nadeždas Auftrag sogar außer Atem gerät, kann Nadežda nun triumphieren und ihn verlachen. Sie hat ihre geheime Absicht verwirklicht, Bel'skij momentan von Marija zu trennen und ihn ihre eigene Überlegenheit spüren zu lassen. Der offensichtliche Widerspruch im semantischen Figurenkontext Nadeždas konstituiert einerseits den Vorrang der Verwendung eines Aussageinhalts vor dem Inhalt selbst und legt andererseits den Grund für die Ästhetisierung der Figurenrede durch Verletzung primärer Konversationspostulate.

Immer wieder ist es die Trivialität des Redeinhalts, die von GOGOL' herrührende "pošlost", die in TURGENEV'S Dialog dahingehend funktionalisiert wird, daß sie sowohl auf die Auflösung eines semantisch bestimmten Dialogs als auch auf die Konstituierung eines pragmatisch orientierten Dialogs hinweist. In "Nachlebnik" ist Ol'ga - ebenso wie Eleckij - zu Beginn des zweiten Aktes ganz von dem Gedanken gefangen, daß Kuzovkin ihr Vater sein könnte. Während sie sich mit dieser für sie existentiellen Frage beschäftigt, dieses tabuisierte Thema jedoch aus dem Dialog mit ihrem Gatten ausklammert, bittet sie diesen in ihrem oberflächlichen Gespräch, er solle in der Stadt "Glöckchen" kaufen lassen, die sie den Kühen um den Hals hängen wolle (II:158,22f.). In der handschriftlichen Fassung von 1848 unterstreicht sie die Wichtigkeit dieses Anliegens noch dadurch, daß sie Eleckij gesteht, sie habe während der Rückkehr auf ihr Gut den ganzen Weg über daran gedacht (T.sb. I:49). Die Aufgabe des Dialogs verkehrt sich hier in das Gegenteil seiner ursprünglichen Funktion, die darin besteht, ein bestimmtes Thema zu besprechen. Hier aber dient das Gespräch dazu, ein bestimmtes Thema auszuschließen. Dies gelingt den Dialogpartnern, indem sie

einen inhaltlich und hinsichtlich seiner Relevanz diametral entgegengesetzten, also trivialen, bedeutungslosen Gesprächsgegenstand wählen.

Die tiefe Kluft zwischen trivialem Inhalt und pragmatischer Umgebung zeigt sich in anderer Funktion auch in jener alltäglichen Anekdote, die Fonk erzählt und wertend als "prestrannoe proisšestvie" (höchst seltsamer Vorfall) (II:209,25f.) (Ch.) ankündigt. Dahinter verbirgt sich jedoch die ganz gewöhnliche Geschichte, daß ein Herr in einem Bärenpelz Moškins Vorgesetzten Kufnagel' bei dessen Spaziergang mit Fonk fälschlicherweise für Fonks Freund gehalten hat (II:209,28ff.). Die unangemessene Ankündigung dieser nichtssagenden Erzählung ergibt sich allein aus dem Kontext der Sprechhandlung. Moškin und die anderen Zuhörer sollen die Anekdote - trotz ihrer Trivialität - als außerordentlich interessant rezipieren. Moškin, der sich ganz dem sozial höhergestellten Fonk unterordnet, versteht die Geschichte auch ganz im Sinne des Erzählers auf der pragmatischen Ebene und nimmt sie "mit Begeisterung" (s vostorgom) (II:209,39) auf. Auch er stuft sie entsprechend der Wertung Fonks als "höchst interessante Anekdote" (preljubopytnyj anekdot) (II:209,39) ein.

Diese stereotype Unterordnung Moškins steht in Übereinstimmung mit dem schablonenhaft wiederholten Ausruf "Kak že-s!" (Aber selbstverständlich!) der Köchin Malan'ja (II:188,26ff.) und einer allgemein zu beobachtenden Tendenz zu inhaltsleerem, mechanischem Sprechen. Moškin erzählt im Anschluß an Fonks Anekdote von der "erstaunlichen Ähnlichkeit" zweier Brüder und behauptet diese auch dann noch, als ihr jede inhaltliche Grundlage entzogen ist, da einer der beiden eine Vollglatze bekam (II:210,6). Der Moškin darin zustimmende Freund und Gutsbesitzer Špun'dik, dem der Autor "Ansprüche auf Bildung" zugesteht (II:186,15), versucht die auf gegenständlich-räumlichen Gegebenheiten basierende Aussage einer äußerlichen Ähnlichkeit durch Transponierung auf die zeitliche Ebene in abstrahierender und verallgemeinernder Weise zu vertiefen und gibt damit den im ersten Akt einzig dominanten Typus des enzyklopädischen Dialogs auf (II:210,8ff.):

"Da, schodstvo točno bylo bol'šoe. (Glubokomyslenno.) Vpro-

čem, éto, govorjat, inogda zavisit ot raznych pričín. Nauka, konečno, dojtí možit."

(Ja, die Ähnlichkeit war wirklich groß. (Tiefsinnig.) Im übrigen hängt das, sagt man, manchmal von verschiedenen Gründen ab. Die Wissenschaft kann es natürlich herausfinden.)

Špun'diks Versuch, von einer bloß stereotyp identifizierenden Benennung von Gegenständen, Personen und Ereignissen wegzukommen, den der Autor in der Funktion eines epischen Erzählers als "tiefsinnig" ironisiert, endet in der kläglichen Feststellung, daß man das Auffinden von Ursachen besser der Wissenschaft überlassen solle. Doch bereits die Abstrahierung selbst ist ein beredtes Beispiel absurder Sinnentleertheit: Das zweiwertige Verb "abhängen von" präsupponiert bereits eine Ursache für eine bestimmte Erscheinung, die in der Verwendung als Prädikat eine Konkretisierung verlangt. Špun'dik bleibt sie schuldig, indem er tautologisch ausführt, daß das von Gründen abhängt. Die nähere attributive Bestimmung, "verschiedene", leistet diese Konkretisierung ebensowenig. Die zeitliche Bestimmung durch "manchmal", die aufgrund des Wortinhalts die Unbestimmtheit der Aussage erhöht, steht in einem unvereinbaren semantischen Widerspruch zu dem konkreten Fall der beiden Brüder, auf die sich "éto" (das) beziehen muß. Der sich als Denker gebende Provinzgutsbesitzer verwickelt sich damit in einem einzigen Satz in eine ganze Reihe von Widersprüchen und verstößt gegen grundsätzliche Erfordernisse der Kommunikation, die eine immer feinere Differenzierung der Prädikate verlangt (vgl. ARUTJUNOVA 1976:337). Daß er sich schließlich bei der resultierenden absurden Schablone durch "govorjat" (sagt man) auch noch auf andere Sprecher beruft, verrät die totale geistige Unselbständigkeit und die sinnentleerte, mechanische Denkweise.

Doch auch Fonk, der zu den von Moškin so genannten "gelehrten Freunden" Vilickijs zählt, stellt hier keinen unbedingten Gegenpol zu Špun'dik dar. Er examiniert Maša mit stereotypen Fragen und unter Bezugnahme auf gängige Vorstellungen von der Rolle der Frau. So geht er davon aus, daß Maša "wahrscheinlich" Musik liebt (II:206,33), einer Schablone der "fremden" Kultur, der Maša ebenso gerecht wird wie der Gatte Dar'ja Ivanovnas (P.), dem der aus Petersburg kommende Graf, den vieles mit Fonk verbindet, dieselbe kategorisierende Frage stellt (III:192,2). In

die nächste Schablone läßt sich Maša zu Fonks großem Erstaunen nicht pressen, da sie für das Tanzen nicht sehr viel übrig hat (II:208,22f.), obwohl Fonk dies ebenso wie die Freude an hübscher Toilette als eine den Frauen seiner Kreise "eigene" (svojstvenno) (II:208,32) Neigung bezeichnet. Dafür haben die Damen "bei uns" - nach Fonks Aussage - das Recht, sich über das Kartenspiel zu beklagen (II:211,16f.). Als Maša daraufhin "unschuldig" - wie zuvor Špunđik - nach der Ursache dafür fragt, verstößt sie gegen das grundlegende Gesetz des gesamten Gesprächs, dessen Semantik in Auflösung begriffen ist. Der von Maša bei einer weiteren mechanisch geäußerten Schablone ertappte Fonk kann ihr diesen kausalen Zusammenhang natürlich nicht erklären und hält ihr deshalb nur vorwurfsvoll entgegen, daß ihn ihre Frage "wundere" (II:211,19), eine Kritik, in der ihm Vilickij sogleich beipflichtet.⁶²

Durchbricht eine Figur die gemeinsame dünne thematische Oberfläche, so fehlt der Wille oder die Möglichkeit, den Dialog fortzusetzen. Deshalb sind Fonk und Moškin bemüht, sich - wenn auch stockend - auf dieser Ebene zu bewegen. Das gilt in vergleichbarer Weise auch für Ol'ga und die Beschließerin Praskov'ja Ivanovna (N.), die vom Autor als "Trockenes, böses und giftiges Wesen" (Suchoe, zloe i želčnoe suščestvo) (II:123,39f.) beschrieben wird. Zu Beginn des zweiten Aktes unterhalten sich beide darüber, welches der Mädchen für die persönlichen Bedürfnisse Ol'gas am geeignetsten wäre. Hinter diesem Thema des alltäglichen Lebens (byt) verfolgen aber beide Dialogpartnerinnen geheime Absichten und Gedanken, die ihnen weit wichtiger als die genannte Frage sind. Praskov'ja will verhindern, daß die wegen ihres hübschen Äußeren und netten Wesens von ihr gehaßte und unterdrückte Maša die begehrte Aufgabe übernehmen darf. Dieses Ziel erreicht sie, weil sie Ol'ga davon überzeugen kann, daß Maša einen sehr schlechten Charakter hat. Zudem zeigt Ol'ga fast keinerlei Interesse an diesem byt-Gespräch, ist vielmehr ungeduldig (II:157,9) und befiehlt Praskov'ja zu gehen, sobald die Situation dies erlaubt. Die folgende kurze Monologreplik Ol'gas gibt nun jenes Thema preis, das sie schon während des Dialogs mit Praskov'ja fast gänzlich beanspruchte, die Frage, ob Kuzovkin ihr Vater sei (II:158,9ff.). Es wäre somit gänzlich falsch,

diesen, den zweiten Akt einleitenden Dialog, der Fragen des 'byt' zum Thema hat, auch als solchen zu lesen und zu verstehen. Dieses gemeinsame Thema tritt in den Hintergrund gegenüber den monologischen Themen der beiden Sprecherinnen: der Einflußnahme Praskov'jas auf Ol'ga und der Gedanken Ol'gas über die mögliche Vaterschaft Kuzovkins.⁶³ Im folgenden Gespräch zwischen Ol'ga und Eleckij erfolgt eine gewisse Annäherung an einen Dialog, da Ol'ga und Eleckij zumindest dieselben Gedanken beschäftigen, wenngleich das Thema selbst erst im Gespräch zwischen Ol'ga und Kuzovkin zum expliziten Inhalt der Sprechhandlungen wird. Diese Form der behutsamen Annäherung an ein Thema ist ein durchaus typisches Verfahren im poetischen System der Dramen TURGENEVs.

Immer wieder macht der Autor die Desemantisierung des Dialogs auch an einzelnen Lexemen fest, deren intertextuelle Beziehungen für den Systemcharakter der Dramen TURGENEVs konstitutiv werden. Moškin gibt seinem großen Interesse an der Sympathie und Gunst Fonks in erster Linie damit Ausdruck, daß er ihm in allem zustimmt und den geringsten Widerspruch vermeidet. Diese bedingungslose Unterordnung wird zu einer mechanischen Übung, als Moškin Fonk auch dann mit der üblichen Wortschablone "einverstanden" (soglasen) (II:209,14) beipflichtet, als dieser nichts äußert, dem auch nur entfernt zugestimmt werden könnte. Fonk richtet lediglich an Maša die Frage, ob sich ihre Tante um ihre Toilette kümmere (II:208,34f.). Moškin verstößt hier in absurder Weise gegen die Präsupposition des Lexems "soglasen", das einen Inhalt voraussetzt, auf den sich das Lexem beziehen kann. Nur im Kontext der gesamten Einstellung Moškins wird diese Sprechhandlung sinnvoll. Selbst als sich die Prjažkina aufgrund ihrer Hemmungen gegenüber dem hochstehenden Fonk einer Antwort unfähig erweist, übernimmt es Moškin stellvertretend für sie, Fonk in seiner Meinung nachhaltig zu bestätigen (II:207,9f.). Vilickij, der sich ohnedies ganz in die ideologische Abhängigkeit von Fonk begibt, erklärt sich ausdrücklich "in allem" mit ihm "einverstanden" (ja so vsem s vami soglasen) (II:221,15f.).

Darin zeigt er sich dem dümmlichen Gutsbesitzer Bol'sincov verwandt (M.), der sich so weit von Špigel'skij 'programmieren' läßt, daß er dessen Worte nur mehr unreflektiert wiederholt (III:87,28ff.), was durch die Überlagerung von lebendiger Rede

und mechanischer Wiederholung eine komische Wirkung hervorruft (vgl. ŠČEGLOV 1977:17). Es verwundert deshalb nicht, daß sich Bol'šincov fortwährend mit den taktischen Ratschlägen, die ihm Špigel'skij für ein Gespräch mit seiner Braut in spe, Vera, gibt, "einverstanden" erklärt (III:85,17; 87,10ff.). Ein in einer Variante der ersten Textfassung noch geäußerter eigenständiger Vorschlag Bol'šincovs, wo er Špigel'skij fragt, ob er sich Vera nicht als "tadellos" (bezukoriznennyj) (T.sb. I:118,A.461) anpreisen könne, wird im Interesse der Homogenität der Figur noch in der "Student" betitelten Fassung aufgegeben.- Die Bol'šincov in ihrer stereotypen Unterordnung vergleichbare Figur in "Provincialka", der Gatte der Heldin, Stupend'ev, versucht zwar immer wieder - im Unterschied zu Bol'šincov - eine Gegenposition zu Dar'ja aufzubauen, doch erklärt auch er sich letztendlich mit all ihren Anordnungen "einverstanden".⁶⁴ Als Dar'ja dem Diener Ljubins aufträgt, daß der Graf schon selbst kommen müsse, wenn er mit ihrem Mann sprechen wolle, fällt ihm sein ausdrücklich betontes Einverständnis (III:165,34f.) besonders schwer, da es ihm als selbstverständlich erscheint, eine so hochgestellte Persönlichkeit selbst aufzusuchen. Wie Moškin verwandelt auch Stupend'ev seine Zustimmungsbekundungen durch allzu häufige Wiederholung und semantisch unverträgliche Verwendung in inhaltsleere Schablonen, die sich nur aus dem pragmatischen Redekontext, aus der weitgehend akzeptierten Machtlosigkeit dieser Figuren erklären lassen. Als Dar'ja ihrem Mann mitteilt, Ljubin sei jünger als er und ihm damit eine falsche Information gibt, verstößt auch Stupend'ev gegen die Präsupposition des Lexems "soglasnyj" (III:164,9f.), das nur auf wertende, nicht aber auf wertfreie faktische Aussagen bezogen werden kann, wenn er seiner Frau darin zustimmt.

Noch deutlicher treten die Ansätze zum absurden Dialog aber in dem auf die verschiedenen Referenzbereiche bezogenen, wertenden Adjektiv "prijatno" (angenehm) und seiner Verneinung hervor. Moškin bedient sich dieses Adjektivs mit Vorliebe, um bei Fonk einen günstigen Eindruck hervorzurufen. Als "angenehm" wertet Moškin nicht nur die Bekanntschaft mit Fonk (II:198,13), sondern - zur Überbrückung unangenehmer Gesprächspausen - auch das Wetter (II:198,22; 232,12f.) oder den Spaziergang über den Nevskij-

Prospekt (II:198,34). Fonk bezeichnet die Tatsache, daß Maša Klavier spielt ebenso semantisch relativ angemessen als "angenehm" (II:206,39). Die Verwendung dieses Attributs ist so lange angebracht, als es sich auf physiologische Gegebenheiten bezieht, die in der Werthierarchie der Figuren einen relativ niedrigen Stellenwert einnehmen, wie etwa die angeführten Beispiele. Fonk verstößt nun aber eben dagegen, indem er von diesem persönlichen Wertsystem absieht und in gleichmacherischer Weise alle Erscheinungen der inneren und äußeren Welt nach der distanziert-unbestimmten Kategorie des Angenehmen, bzw. Unangenehmen einstuft. Als Moškin Fonk unter Tränen gesteht, daß er Vilickij wie einen Sohn liebe, reagiert Fonk höchst distanziert mit einer zweideutigen Sprechhandlung, die dem Rezipienten, keineswegs aber Moškin, Fonks völlige Gleichgültigkeit gegenüber diesen Gefühlen verdeutlicht (II:200,34f.):

"Mne, pover´te, očen´ prijatno videt´ takie čuvstva..."

(Mir ist es, glauben Sie mir, sehr angenehm, solche Gefühle zu sehen...)

In einer wenig später folgenden monologischen Sprechhandlung verrät Fonk seine wahre Einstellung, wenn er die "Familiarität" (familiarnost´) (II:202,26ff.) Moškins kritisiert. Mit Tropačev teilt er wohl die Meinung, daß "Familiarität" mit diesen Leuten zu nichts führt (II:174,30f.) (N.).

Fremde Gefühle und Probleme stehen in der Werthierarchie Fonks auf einer Stufe mit alltäglichen Erscheinungen der äußeren Welt. Er steht ihnen desinteressiert gegenüber. So fragt er zwar Špun´dik nach den Problemen in der Landwirtschaft, - wie sich Tropačev und Eleckij bei Kuzovkin nach seinem Rechtsstreit um das Gut Vetrovo erkundigen (N.) -, doch will er damit nur den formalen Dialog aufrechterhalten, hat aber - wie die ihm charakterlich verwandten Gutsbesitzer aus "Nachlebnik" - keinerlei Interesse am Redeinhalt. Špun´dik hingegen trägt aufgrund seiner Orientierung am Redeinhalt als eindeutig sprechende Figur seine existentiellen Probleme mit innerer Anteilnahme, "Mit Seufzen" (So vzdochom) (II:208,14) vor. Fonk stößt Špun´dik vor den Kopf, wie auch Kuzovkin in immer größere Verwirrung gerät, indem er ihm einfach das Wort nimmt (II:208,18) und in einem krassen thematischen Gegensatz an Maša die stereotype Frage richtet,

ob sie gerne tanze. Jene Probleme aber, die Špunđik bewegen, stuft er schon zuvor ebenso als "unangenehm" (neprijatno) (II: 208,16) ein wie die Gewissensqualen Vilickijs (II:223,7), dem er dringend nahelegt, sich gegen eine Heirat mit Maša zu entscheiden. Anhand des Lexems "prijatno" zeigt der Autor, daß Eleckij gegenüber den Gefühlen Kuzovkins eine ganz parallele distanziert-gleichgültige Haltung einnimmt. Kuzovkins Protest aus Verzweiflung über die Erniedrigung und Verhöhnung durch Eleckij und Tropačev stuft Eleckij am nächsten Tag im Gespräch mit Ol'ga als "neprijatnost'" (unangenehmer Vorfall) (II:158, 37f.) ein. Er verlangt von Kuzovkin sogar eine freiwillige Selbsterniedrigung vor Tropačev, bei dem er sich entschuldigen soll (II:171,19ff.). In der ersten handschriftlichen Fassung gesteht Eleckij Kuzovkin zumindest zu, daß dies für ihn "ein wenig unangenehm" (neskol'ko neprijatno) (II:387) sein werde.

Diese Nivellierung und Entwertung aller Redehalte und Werte sowie der willkürliche Umgang mit Sprache wird aber von den Vertretern zweideutiger Rede noch weiter getrieben. Einheiten der Sprache, die ihres ursprünglichen Inhalts verlustig gegangen sind, werden in ihrem Begriffsfeld im Sinne der Sprecher neu bestimmt, um so als geeigneteres Mittel der Einflußnahme, der Machtausübung zu dienen. Als Vilickij Anstalten macht, gegen Fonks dringenden Rat Maša treu zu bleiben, da er sie "liebe" (II:220,31f.), konstruiert Fonk eine semantische Doppeldeutigkeit dieses Lexems, das entweder bloßes 'Verliebtsein' (vljubleny) oder echte "Liebe" (ljubov') bezeichnen könne. Da aber für Vilickij nur ersteres zutrefte, könne er sie verlassen. Auf absurde Weise bestimmt Fonk unmittelbar darauf den Inhalt des Ausdrucks "ravenstvo (..) v supružestve" (Gleichheit (..) in der Ehe) (II:221,19) neu, indem er diese Gleichheit als Ungleichheit definiert (II:221,22ff.):

"Net, žena dolžna slepo povinovat'sja mužu... slepo... Vy ponimaete, ja govorju o drugom ravenstve."

(Nein, die Ehefrau muß dem Mann blind gehorchen... blind... Sie verstehen, ich spreche von einer anderen Gleichheit.)

Wie in den Komödien MOLIÈRES, die eine anachronistische soziale Hierarchie widerspiegeln, soll in den Augen Fonks der Mann und Vater in der Familie die Rolle eines königlichen Souveräns übernehmen (vgl. SCHOELL 1980:172f.). Fonks semantische Neubestim-

mungen des Bedeutungsumfangs einzelner Lexeme sind ebenso seinen geheimen Absichten untergeordnet wie jene des jungen Verwandten Dar'jas, Miša, der mit Hilfe des einflußreichen Grafen zusammen mit Dar'ja aus der Provinz nach Petersburg gelangen möchte. Zu diesem Zweck übernimmt er bereitwillig die Aufgabe, Dar'jas Gatten von den intimen Gesprächen beider fernzuhalten. Im Dienste seines Interesses legt er den Inhalt des Adjektivs "wohlgesinnt" (blagomyšljaščij) (III:194,26ff.) in einer der ursprünglichen Semantik entgegengesetzten Weise neu fest, um Einfluß auf Stupend'ev zu nehmen. Er wirft diesem vor, er müsse sich vor jedem "wohlgesinnten" Menschen schämen, wenn er sich den Einfluß des Grafen nicht zunutze mache.

In dieser Form der zweideutigen Rede gelingt Miša die Durchsetzung seiner geheimen Absichten bei dem eindeutig sprechenden Stupend'ev wesentlich leichter als in jenen Fällen, wo er ihn explizit zu einer Handlung auffordert, etwa zu jener, mit ihm im Garten spazieren zu gehen. Solche offenkundigen Versuche der Einflußnahme müssen deshalb immer von neuem wiederholt werden (III:194,39), stoßen entsprechend häufig auf die Ablehnung Stupend'evs und tragen so zur Statik des Dialogs bei. Auch für das Gespräch zwischen Dar'ja und Ljubin gilt dies, wenngleich Dar'jas wiederholt geäußerte Zweifel an der Aufrichtigkeit der Rede des Grafen (III:197,10; 197,16f.) nur den Zweck verfolgen, diesen zu immer neuen Beteuerungen seiner Liebe und Aufrichtigkeit zu bewegen. Neben diesen, vom Autor oft allzu nachdrücklich eingesetzten expliziten Wiederholungen entlarven auch die schwerer zu identifizierenden, impliziten Wiederholungen die Entwertung der Dialogsemantik. Auf Moškins Bemerkung, Petersburgs Vorrangstellung unter den Städten werde durch die Fertigstellung der Isaaks-Kathedrale erst recht unanfechtbar, entgegnet Fonk, daß diese ein vortreffliches Gebäude sei. Eben diese Aussage liegt aber als Präsupposition bereits der Wertung Moškins zugrunde, so daß Fonk nur das von Moškin ohnehin als selbstverständlich Vorausgesetzte wiederholt. Moškin bleibt deshalb nichts anderes übrig, als sich mit dieser Einschätzung "völlig einverstanden" (soveršenno soglasen-s) (II:199,10) zu erklären und die absurde Kreisstruktur des Dialogs mit einem neuen Thema zu durchbrechen.

5.3.2.2. SEMANTISCHE UNBESTIMMTHEIT

Die dialogische Entwertung des Redeeinhalts bringt es mit sich, daß sich Sprechhandlungen in ihrer Semantik oft nicht mehr eindeutig festlegen lassen. Die Forschung konstatiert diese Unbestimmtheit der Rede bei TURGENEV ebenso wie bei ČECHOV und umschreibt sie überwiegend mit Ausdrücken wie "namek" (Anspielung), "nedoskazyvanie" oder "nedogovorennost'" ("Nicht-zu-Ende-sprechen") (vgl. AUZINGER 1960). JAKUBINSKIJ (1923:143) faßt darunter in einem für die literarische Analyse zu weiten Begriffsverständnis vor allem ein linguistisch definiertes elliptisches Sprechen. Will man die verschiedenen Erscheinungsformen und Funktionen semantisch unbestimmter Rede analysieren, so erscheint es als unzulässiger Zirkelschluß, wenn man mit PUSTOVOJT (1973:119) diese Unbestimmtheit, die ja Teil der zweideutigen Rede ist, mit dieser selbst, bzw. mit dem Subtext (podtekst) erklärt und völlig unzutreffend von der "Klarheit" (jasnost') des Subtextes ausgeht. Wenn KUGEL' (1934:73) für das 'fast inhaltslose' Stück "Večer v Sorrente" das Fehlen des 'äusseren' Sinns konstatiert, und behauptet in diesem Einakter sei "alles Anspielung, alles Unausgesprochenheit" (vse namek, vse nedogovorennost'), so zielt er eben auf die Unklarheit der Bedeutungen ab.

Diese macht sich Eleckij zunutze, als Ol'ga wissen will, was tags zuvor beim Frühstück vorgefallen sei. Er bagatellisiert so die Aussage Kuzovkins, er sei Ol'gas Vater. Eleckij verzögert dabei bewußt die Realisierung der Kooperativität und verstößt gegen einzelne Maxime des Dialogs, wenn er Ol'ga nicht in dem gewünschten Maß informiert und getroffene Maßnahmen zunächst vertuscht. Scheint er es vorerst dabei bewenden lassen zu wollen, daß man "künftig" (vpered) (II:159,7f.) vorsichtiger sein müsse, so macht er doch gleich darauf deutlich, daß er schon jetzt "Maßnahmen" getroffen habe, die dahingehend konkretisiert werden, daß Kuzovkin das Haus verlassen muß, um das "ordentliche Haus" (porjadočnyj dom) (II:159,13) der Eleckijs nicht in Verruf zu bringen. Als Ol'ga diese Strafe als zu streng kritisiert, verteidigt sich Eleckij mit unbestimmt bleibenden "Gründen" (pričiny) (II:159,31).

Löst Eleckij seine, mit der geheimen Absicht der Beschwichtigung Ol'gas verbundene, unbestimmte Rede wenigstens im ersteren Fall noch selbst auf, so läßt Kaurova (Z.) ihre Partner völlig darüber im Unklaren, welchem der beiden Erbteile sie letztendlich den Vorzug geben würde. Diese definitive Entscheidung ist ihr unmöglich. Sie negiert - insbesondere im neunten Auftritt - alle ihr unterbreiteten Teilungsvorschläge und zwingt die - im Gegensatz zu ihr - an der Kooperation interessierten Partner, die durch die Negation abgesteckte offene Zahl verbleibender Möglichkeiten in Vorschlägen zu konkretisieren. Doch auch diese lehnt sie rundweg ab, so daß der Vermittler und Adelsmarschall Balagalaev schon mit Freude darauf reagiert, daß Kaurova konkret sagt, sie sei mit seinem Vorschlag "unzufrieden" (III:30,4ff.). Die Wertung dieser Aussage als "wunderbar" (prekrasno) bezieht sich nicht auf ihren Inhalt, also darauf, daß Kaurova nach langem Hin und Her weiterhin unzufrieden ist, sondern muß pragmatisch als Freude über die relativ konkrete Sprechhandlung der mißtrauischen Witwe interpretiert werden. Ihre Unzufriedenheit weiter zu konkretisieren, fühlt sich Kaurova allerdings außerstande (III:30,7). Diese Kooperativität verweigert sie ebenso wie Dar'ja (P.), die ihrem Verwandten Miša nur ein Minimum an Information über Ljubin gibt, so daß sich dieser veranlaßt sehen muß, sie weiter zu befragen. Auf Mišas Frage, ob sie mit dem Grafen bekannt sei, entgegnet Dar'ja nur lapidar: "Jetzt nicht." (III:161,31). Diese Aussage läßt zwar darauf schließen, daß Dar'ja früher mit ihm bekannt war, doch Miša ist durch die Unbestimmtheit der Sprechhandlung gezwungen, danach erneut zu fragen.

Natal'ja wehrt sich dagegen in Rakitins Repliken (M.) gegen diese Tendenz, die eigentlichen Gedanken nicht adäquat zu benennen und wirft ihm das Geheime seiner Sprechhandlungen vor. In einer Art Meta-Dialog kritisiert sie seine von mangelndem Charakter zeugende Eigenschaft, "irgendwie rätselhaft" (čto-to mudreno) (III:46,9f.) zu sprechen. Das hindert sie aber nicht daran, in der Tradition der "proverbes dramatiques", die ursprünglich die Form von Rätselspielen hatten, von Rakitin zu verlangen, daß er die Veränderung, die er an ihr festgestellt habe, 'errät' (III:48,7f.), obgleich sie - zumindest in der er-

sten Textfassung - nicht einmal selbst weiß, worin diese besteht (T.sb. I:77,A.70).⁶⁵ Im Unterschied zu den Figuren in "Zavtrak u predvoditelja" verfügen Natal'ja und Rakitin bereits über das Bewußtsein ihrer unbestimmt zweideutigen Rede, die vom jeweiligen Adressaten Reduktion der Unbestimmtheit und Erkennen der geheimen Gedanken und Absichten verlangt.

Bei den bisher angeführten Fällen des Widerstands gegen einen kooperativ geführten Dialog nehmen die widerstrebenden Aktanten eher passiven Einfluß auf die Sprechhandlungen der sie umgebenden Figuren. Häufig wird aber die Unbestimmtheit des mitgeteilten Inhalts aktiv und bewußt zur Einwirkung auf die Adressaten benutzt (vgl. KOŽEVNIKOVA 1970:29). Als Ol'ga von Kuzovkin erfahren will, ob dieser tatsächlich ihr Vater ist, bedient sie sich im intimen Dialog mit dem Kostgänger (N.) zu Beginn möglichst unbestimmter lexikalischer Beschreibungen (Deskriptionen), die auf mehrere Gegenstände bezogen werden, also verschiedene Referenzobjekte aufweisen können (vgl. ARUTJUNOVA 1976:198). Zunächst bezieht sie sich nicht auf den Inhalt von Kuzovkins Behauptung selbst, sondern auf mögliche Folgen seiner Äußerung, wenn sie wissen will, ob Kuzovkin "irgendetwas Beleidigendes" (čto-nibuď obidnoe) (II:162,10f.) gesagt habe. Diese sehr allgemeine Bestimmung faßt sie gleich darauf enger und will wissen, ob Kuzovkin sich an "alle seine Worte" (vse vaši slova) erinnere (II:162,14). Ol'ga wird nun auch inhaltlich konkreter, indem sie von "etwas" (čto-to) (II:162,17) Bestimmtem spricht und schließlich - nach fortlaufenden Unterbrechungen bei der Aufgabe der Unbestimmtheit - Kuzovkins Sprechhandlung zumindest pragmatisch konkret als "vosklicanie" (Ausruf) (II:163,20f.) benennt. Ohne jedoch den Inhalt auszusprechen, will Ol'ga nun konkret wissen, ob der Inhalt des Ausrufs der "Wahrheit" (II:164,1) entspreche. Damit hat Ol'ga ihr erstes Ziel erreicht und muß nun im Dialog mit Kuzovkin von der allgemeinen Bestimmung "Wahrheit" zu deren konkreter Ausfüllung vordringen.⁶⁶

Ol'ga steht in ihrem unbestimmt-zweideutigen Sprechverhalten gegenüber einer eindeutig sprechenden Figur, auf die sie Einfluß zu nehmen sucht, Natal'ja (M.) sehr nahe, die sich zunächst ganz allgemein mit dem jungen Lehrer Beljaev, den sie liebt, "bekannt machen" (poznakomit'sja) (III:61,19) will. Als Vera ihr

Grund zur Eifersucht gibt, sagt sie Beljaev, sie müsse sich mit ihm "aussprechen" (ob-jasnit'sja) (III:112,29), ohne den Inhalt eines solchen Dialogs zu benennen. Wie Ol'ga nähert sie sich dem Inhalt ihres Anliegens kontextuell an, indem sie dem jungen Hauslehrer vorhält, sie sei unzufrieden mit ihm. Ihre Unzufriedenheit grenzt sie nur negativ ab, indem sie vorausschickt, diese habe nichts mit Beljaevs eigentlicher Funktion zu tun (III:112,36ff.). Als der Rezipient den Eindruck gewinnen muß, daß sie endlich den Inhalt der angekündigten Aussprache, ihr Thema nennen wolle und sagen, "worum es denn geht" (v čem že delo) (III:113,6), beschreibt sie den Inhalt in höchstem Maße unbestimmt, wenn sie Beljaev mitteilt, Vera habe ihr "alles" (vse) gestanden (III:113,8). Natal'ja will auf diese Weise in Erfahrung bringen, ob ihre Interpretation der unbestimmten Beschreibung "vse" und jene Beljaevs unterschiedlich ausfallen und ob Beljaev dann "vse" als bestimmte Beschreibung versteht (vgl. ARUTJUNOVA 1976:198). Natal'ja erreicht ihr Ziel, da der unwissende Hauslehrer fragt, was Vera überhaupt gestanden habe. Nach der Realisierung ihrer geheimen Absicht nach dem Muster des ersten Sprechhandlungstyps kann sie schließlich auch den Inhalt des Geständnisses ausdrücklich benennen und die Unbestimmtheit ihrer Rede aufgeben: "(...) dieses Mädchen liebt sie." (éta devočka vas ljubit.) (III:113,33).

Dar'jas Versuch, den Grafen durch unbestimmte Rede in ihrem Sinne zu beeinflussen, dreht sich um dasselbe Thema. Der Graf soll glauben, daß ihn Dar'ja in der Vergangenheit, als sie als Erziehungsbefohlene bei seiner Mutter lebte, bereits liebte und allein die Erinnerung an diese Liebe ihr das Leben in der Provinz erträglich gestaltete (III:176,26f.). Dar'ja umschreibt diese Liebe meist durch Erwähnung ihrer "Erinnerungen" (vospomnanija) (III:175,26), die Ljubins Mutter gelten, ihrem Haus, allem, was den Grafen angeht (III:176,15f.). Alle Erinnerungen werden lediglich als "gut" oder "angenehm" bewertet, aber inhaltlich nicht konkretisiert. Als Leitmotiv durchziehen die Erinnerungen und die vergangene "gute Zeit" den gesamten fünfzehnten Auftritt, das Gespräch mit Ljubin. Ohne sich selbst als jene Figur zu nennen, von der Ljubin glauben soll, daß Dar'ja sie im Sinne habe, fragt sie ihn, ob er wirklich glaube, daß es

"für eine Frau" (dlja ženščiny) nichts bedeute, einen Menschen wiederzusehen, den sie in der Jugend in ganz anderer Umgebung kannte (III:179,2ff.). Der Graf folgt in seiner Antwort der von Dar'ja vorgegebenen, durch die gesellschaftliche Norm bedingten Redeweise und nimmt nach deren Gesetzen zu Recht an, daß sich Dar'ja mit dieser Frau identifiziert. Damit hat Dar'ja das angestrebte Zwischenziel auf ihrem Weg nach Petersburg erreicht. Im Unterschied zu Ol'ga ist ihr dies in der dialogischen Auseinandersetzung mit einem Vertreter der zweideutigen Rede gelungen, dessen unbestimmte Redeweise sie sich bei der Verwirklichung eigener geheimer Absichten zunutze machen konnte.

Auch einer vierten weiblichen Figur, neben Ol'ga, Natal'ja und Dar'ja, die Dar'ja charakterlich verwandt ist, gelingt dies. Marija (V.), dessen Vorname mit jenem Dar'jas fast gleichlautet, will dem schüchternen Bel'skij ein Liebesgeständnis entlocken und seine romantisch-unbestimmte Rede nach und nach auf eine konkrete Referenz zurückführen. Unter lexikalischer Anknüpfung an Annunciata, die den heiligen Antonij versucht (I.), bemüht sich Bel'skij, Marija in romantischen Bildern seine Liebe metaphorisch mitzuteilen, schlägt aber in diesem Bemühen fehl (III:237,7f. und III:274):

"Bel'skij. Ja smotru na nebo, na zvezdy, na more... slyšite vy ego mernye, protjažnye vspleski?"

(Bel'skij. Ich blicke zum Himmel, zu den Sternen, aufs Meer... hören Sie sein gleichmäßiges, gedehntes Plätschern?)

"Annunciata. (...) Posmotri na nebo, na zvezdy (...) I morja plesk pochož na ston toski. (...) Primi menja v ob-jatija tvoi."

(Annunciata. (...) Blicke zum Himmel, zu den Sternen (...) Und das Plätschern des Meeres gleicht dem Stöhnen der Schwermut. (...) Empfange mich in deinen Armen.)

Der Erfolg der mit dem Teufel verbündeten Annunciata bleibt Bel'skij versagt und wird stattdessen der den Namen der Gottesmutter tragenden Marija zuteil, die zudem - in Kontrast zu ihrem eigenen Charakter - SCHILLERS "romantische Tragödie" von der erhabenen "Jungfrau von Orleans" liest (III:237,2). Marija parodiert Bel'skijs romantische Unbestimmtheit, als er fragt, ob ihr diese "wundervolle Nacht" (divnaja noč') (III:237,10f.) nichts sage. Sie gibt die Frage einfach zurück. Bel'skij beantwortet sie sich auf komische Weise nun selbst. Die Nacht sage ihm

"eine Menge guter Dinge" (množestvo chorošich vešče) (III:237, 15). Um ihr Ziel zu erreichen, drängt Marija weiter auf Konkretisierung, wie zuvor Ol'ga und Natal'ja, und will wissen, "welche" guten Dinge sie ihm sage (III:237,16f.). Doch da tritt zum Glück für den verwirrten Bel'skij ein Musikant auf, der für ihn eine Liebeserklärung in Noten vorträgt und Bel'skij von dem Druck der Konkretisierung durch Marija befreit. Im poetischen System der Dramen aber spannt sich ein hier vorerst nur zu konstatierender Bogen von der mit dem Teufel verbündeten Annunciatina über Ol'ga, Natal'ja, Dar'ja und Marija.

Auch der Heiratsantrag, den Bel'skij, angeregt durch die musikalische Darbietung, am Ende derselben unterbreitet, benennt keineswegs die eigentliche Redeabsicht in konkreter Form. Vielmehr verliert sich Bel'skij, wie bei derselben Gelegenheit der etwas dümmliche Stanicyn, in Umschreibungen und Wiederholungen. Auch Marija gibt ihr Jawort nicht direkt, sondern durch die Beteuerung, daß man sich über jenen Sänger, der soeben in Musik die Liebe Bel'skijs ausgedrückt hat, schwerlich ärgern könne (III:239,3f.). Diese von Bel'skij vorgegebene Umschreibung für eine künftige Heirat beider mildert das "Allzupersönliche" und trägt einer allgemeinen Abneigung gegenüber dem Präzisieren besonders in Liebesdingen Rechnung (SPITZER 1922:260; 140). Die hier praktizierte Form unbestimmter Rede erlaubt das Gespräch über Themen, die bei direkter Benennung einem Tabu unterliegen würden und deshalb weitgehend aus dem Dialog ausgeschlossen bleiben. Als die Mutter Islaevs, Anna Semenovna, und ihr Sohn eine Liebesbeziehung zwischen Rakitin und Islaevs Frau Natal'ja vermuten, äußert Islaev die Möglichkeit eines solchen, zweifellos einem gesellschaftlichen Tabu unterliegenden potentiellen Verhältnisses im Dialog mit der Mutter in einer höchst allgemein gehaltenen Negation: Ihre Beziehungen seien "nicht ganz... klar" (ne sovsem... jasny) (III:139,11f.). In der "Student" betitelten Fassung merkt der Autor zudem vor dem Lexem "klar" an, daß Islaev ein 'Wort suche' (T.sb. I:173), ein Wort, das dem herrschenden Tabu gerecht wird.

Die Möglichkeit tabuisierte Inhalte in die unbestimmte Rede einzubringen, erlaubt es den Sprechern, ihren Partnern in konkret beabsichtigter, doch allgemein ausgedrückter Form nicht-

dialogfähige Wahrheiten zu sagen. Da Fonk Vilickij in Gegenwart Moškins nicht direkt raten kann, sich die Heirat mit Maša noch zu überlegen (Ch.), spricht er nur in einer allgemein gehaltenen Aussage, die jeden persönlichen Bezug verschleiert, von "jenen jungen Leuten", die mit Vernunft heiraten und deren Verhalten er gutheiße. In einer Variante der ersten Textfassung ersetzt der Autor aber noch den unbestimmten personalen Bezug in Fonks Aussage durch "mein Freund" (moego prijatelja) (II: 432, A.20) und bezieht damit seine Äußerung auch explizit auf Vilickij.- Der durch die unbestimmte Referenz verwischte konkrete Bezug wird durch den auf Balagalaev neidischen ehemaligen Adelsmarschall Pechter'ev dadurch zusätzlich betont, daß er ausdrücklich hinzufügt, er meine nicht Balagalaev, wenn er sage, daß nicht immer "die Würdigsten" (samyje dostojnye) (III:36,32f.) zum Adelsmarschall gewählt würden (Z.). Diese zweideutige Sprechhandlung des zweiten Typs, die darauf abzielt, daß der Adressat auch die geheime Absicht erkennt, wird von Balagalaev auch als solche rezipiert. Er entgegnet, daß er diese "beleidigenden Anspielungen" (oskorbitel'nye nameki) nicht weiter hinnehmen wolle (III:37,7f.).- Rakitin geht in seiner unbestimmten Rede, in der er Beljaev klar macht, daß es in seinem und Natal'jas Interesse besser sei, wenn er abreise, ebenso vor wie Pechter'ev. Auch Rakitin sagt ausdrücklich, er spreche natürlich nicht von Natal'ja Petrovna (III:145,14f.). Rakitin meidet jeden Eigennamen, der eine konkrete Person benennen würde, und bedient sich unbestimmter Deskriptionen wie "ordentlicher Mensch" (porjadočnyj čelovek) (III:145,3f.) und "Ehre einer Frau" (čest' ženščiny) (III:145,14f.). Ersterer müsse sich manchmal opfern und letztere sei eine "wichtige Sache". Der Kontext läßt keinen Zweifel daran, daß Rakitin mit der ersteren Beschreibung auf Beljaev, mit der letzteren auf Natal'ja abzielt. Auch Beljaev, der für diese "Lehre" (urok) (III:146,7) dankt, bleibt dies nicht verborgen.

In vielen Fällen wird das tabuisierte Thema, meist die Liebe, ausdrücklich angesprochen, doch werden nicht die tatsächlich in sie verstrickten Personen genannt, sondern Stellvertreter, so daß die verschleiende Unbestimmtheit erhalten bleibt. Als Natal'ja von Beljaev erfährt, daß seine Schwester auch Natal'ja

heißt, fragt sie ihn ausdrücklich, ob er die Schwester `sehr liebe' (III:62,5), nicht ohne vorher ihre Namensgleichheit konstatiert zu haben. Natal'ja versucht Beljaev zu suggerieren, daß seine Liebe für die Schwester aufgrund des gleichen Vornamens auch ihr gelten müsse. Andererseits entgegnet Beljaev, Natal'jas Sohn Kolja sei ein "sehr lieber Junge" (očen' milyj mal'čik) (III:62,9). Nicht zufällig charakterisiert Natal'ja ihren Sohn in diesem Kontext als "liebepoll" (ljubjaščij) und gebraucht dabei dasselbe Wort, das sie schon für die erste Stellvertreterin, nämlich für Beljaevs Schwester benutzte. Auch Kolja ist ein Stellvertreter für die Liebe Natal'jas zu Beljaev. Das Kind unterliegt den hier relevanten gesellschaftlichen Tabus nicht und kann seine Zuneigung offen zeigen, indem es sich - nach Natal'jas Ansicht (III:62,11) - eng an Beljaev anschließt. Aufgrund dieser Stellvertreterbenennung überrascht es nicht, daß Natal'ja in ihrer langen Replik über Erziehung sehr schnell von jener Koljas auf ihre eigene überwechselt (III:62,18ff.).

Auch Vera versucht wenig später, eine besondere Beziehung der Zuneigung zueinander über jenes, sie und Beljaev verbindende Waisenschicksal herzustellen (III:71,6). In Špigel'skijs Erzählung über die Tochter Verenicyns, die sich nicht zwischen zwei Bewerbern um ihre Hand entscheiden kann, die sie beide liebt, zeigt nicht Natal'ja, sondern der Autor eine Stellvertreterin Natal'jas in ihrem Zwiespalt zwischen der Liebe zu Rakitin und Beljaev. Natal'ja bleibt die auf sie abzielende Intention Špigel'skijs verborgen und sie verteidigt Verenicyns Tochter dahingehend, daß man doch zwei Menschen gleichzeitig lieben könne (III:53,1f.).- In vielen Fällen sind die Stellvertreter der tatsächlich gemeinten Figuren auch nicht figuraler Natur. Dar'ja wiederholt mehrfach, wie sehr ihr das vom Grafen komponierte Duettino gefalle, um ihm auf diese Weise zu suggerieren, daß ihre Zuneigung eigentlich ihm gelte. Nicht nur die Worte des Musikstückes findet sie im Dialog mit Ljubin "lieb" (mily) (III:188,20), sondern vor allem in die Musik sei sie richtiggehend verliebt (III:188,4):

"Ach, ja v ljublena v étot perechod!.."

(Ach, ich bin in diesen Übergang verliebt!..)

Nicht zufällig geht hier, wie bereits im Dialog zwischen Gorskij und Vera (G.), wo diese Klavier spielt und sich währenddessen über das Vertrauen beschwert, das Gorskij Muchin schenkt (II:94f.) oder in der erwähnten Liebesszene zwischen Bel'skij und Marija (V.), die unbestimmte Rede eine organische Verbindung mit der Musik ein, ja führt die Musik die unbestimmte Rede fort. Immer wieder wurde der besondere "Lyrismus" der Dramen TURGENEV'S, außer an der Natur (KLIMOVA 1960:193), vor allem an der Musik festgemacht (BERDNIKOV 1953:75). TURGENEV'S "Lyrismus", für viele eine Erscheinung, die ČECHOV'S "Stimmungsdrama" ankündigt, wurde meist sehr vage 'als zarter Übergang von einem Gefühl zum anderen' (DOLGOV 1910:127f.) verstanden und positiv gewertet. Nun ist die organisierende Kraft der Liebe nicht nur in der Lyrik (BACHTIN 1979a:149), sondern auch in den Dramen TURGENEV'S sehr stark ausgeprägt. Doch muß im Drama das Gespräch über diese Liebe - im Unterschied zum lyrischen Monolog - aufgrund der erwähnten gesellschaftlichen Tabus unbestimmt und verschleiert bleiben. Die für die Lyrik konstitutive Paraphrase eines Zustands, eines Gefühls des lyrischen Subjekts wird in den Dialog der Dramen als die bereits besprochene unbestimmte Sprechhandlung übernommen, ohne daß aber der eigentlich besprochene Zustand bezeichnet wird. Wie in der Musik, deren Zeichen zwar Inhalt, also einen gegenständlichen Bezug haben, dessen Grundelemente sich jedoch aus Gefühlsassoziationen zusammensetzen (vgl. VARTAZARJAN 1973:131f.), wird somit im lyrischen Dialog TURGENEV'S analog zur Struktur des musikalischen Zeichens der Inhalt zwar ausgedrückt, aber nicht bezeichnet. Die Sprecher liefern also Informationen über nicht benannte Objekte, meist Gefühle. Demnach resultiert die Lyrizität des TURGENEV'SCHEN Dialogs nicht nur aus äußeren Faktoren der gegenständlichen Welt, wie Musikstücken oder Elementen der Natur, sondern vor allem aus der strukturellen Parallele zwischen dem musikalischen Zeichen und der unbestimmten dialogischen Sprechhandlung. Wie die angeführten Beispiele belegen, kann diese Lyrizität durchaus negativ markiert sein, wenn sie etwa zweideutig sprechenden Figuren zur Erreichung ihrer egoistischen Ziele dient. Erst in dieser Offenheit gegenüber positiven wie negativen Werten darf der lyrische Dialog der Dramen TURGENEV'S als Vorstufe des ČECHOV'SCHEN Dramen-

dialogs gesehen werden, dessen Lyrizität meist die Begleitmusik für den Verfall, die Dekadenz einzelner Personen oder Gruppen abgibt.

Die partielle Parallelität der Dialoge mit dem Ablauf von Musikstücken zeigt sich in der Behandlung einzelner Themen durch Vera, die in ihren Dialog mit Beljaev einzelne Motive einbringt, sie durch andere ablöst oder variiert und schließlich das ursprüngliche Thema nach einer gewissen Phasenverschiebung zu Ende führt. Vera ist der Verrat ihrer Liebe zu Beljaev durch Natal'ja an den jungen Hauslehrer bekannt. Nun beginnt sie ihrerseits, Beljaev darüber aufzuklären, daß ihr Natal'ja eine Falle gestellt hat. Doch unterbricht sie sich zunächst damit, daß sie Natal'ja entschuldigt. Sie selbst, Vera, sei am Morgen noch ein "dummes Kind" gewesen. Auch dieses Motiv entwickelt sie aber vorerst nicht weiter. Wenig später werden jedoch beide elliptischen Phrasen, bzw. Syntagmen zu Ende geführt (III:127,5ff. und 127,17ff.):

"Vera. Ja nikak ne mogla oždat'... Natal'ja Petrovna... (1)
(..) Segodnja poutru ja byla glupym rebenkom, a teper'...
(2)"

(Vera. Ich konnte überhaupt nicht dessen gewärtig sein...
Natal'ja Petrovna... (1) (..) Heute morgen war ich ein
dummes Kind, aber jetzt... (2))

"Vera. (1) (..) Ona chotela pojmat' menja (..) (2) Ja vse-ta-ki ne takoj uže rebenok."

(Vera. (1) (..) Sie wollte mich fangen (..) (2) So ein Kind bin ich denn doch nicht mehr.)

Die mit (1) und (2) bezeichneten Aussagen schließen jeweils semantisch und sogar syntaktisch aneinander an, werden aber in einer die thematische Linearität auflösenden Phasenverschiebung realisiert, die eine vorübergehende Unbestimmtheit zur Folge hat. Im Unterschied zu den meisten anderen Fällen, wo der Rezipient die Leerstellen unbestimmter Rede besetzen muß, füllt sie hier der Text selbst aus. Wenn aber das Dienstmädchen Katja das Lied über sich und ihren Geliebten unterbricht und vor jener Strophe, in der sie seinen Namen nennen muß, davon spricht, wie "schwül" (dušno) es sei (III:68,25), dann muß der Rezipient selbst aus der Interferenz beider Texte darauf schließen, daß Katja weniger von der sie umfangenden Schwüle geplagt wird, als ihr die innere 'Hitze' aufgrund ihrer Liebe zu Beljaev zusetzt.

In einer Variante der frühen Fassung "Student" läßt der Autor seine Figur noch ausdrücklich hinzufügen, daß ihr "nicht von der Hitze" (ne ot žary) (T.sb. I:98,A.58) so schwül sei.

Wie auch andere Beispiele gezeigt haben, nimmt der Grad der dialogischen Unbestimmtheit in den späteren Textfassungen zu und steigt damit die Anforderung an den Rezipienten. Interfiktional tragen aber die Vertreter eindeutiger Rede, insbesondere in "Mesjac v derevne", dazu bei, daß die unbestimmten Sprechhandlungen abgebaut werden. Nachdem Natal'ja Vera mitgeteilt hat, daß Bol'sincov um ihre Hand anhält, will sie erfahren, ob Vera in Beljaev verliebt sei. Doch weder die allgemeine Frage, ob "ihr Herz noch schweige" (III:100,40f.) noch die ziemlich eindeutige Frage, ob sie jemanden liebe, versteht Vera auf Anhieb richtig (III:101,7). Auch durch die nähere Bestimmung von "jemand" durch "junge Leute" errät Vera nicht, daß Natal'ja auf Beljaev abzielt. Da Vera die zweideutige Rede ihrer Konkurrentin nicht versteht, sieht sich diese veranlaßt, die Unbestimmtheit ihrer Sprechhandlungen immer stärker zu reduzieren und sich einer konkret benennenden Rede anzunähern. Vera trägt damit ebenso zur Auflösung zweideutiger Rede bei wie Beljaev, der Rakitins scheinbar nur allgemeinen Bemerkungen darüber, daß ein ordentlicher Mann sich in bestimmten Situationen opfern müsse, damit ein Ende bereitet, daß er von Rakitin eine konkrete Referenz verlangt: "Da vy o kom govorite?" (Von wem sprechen Sie denn?) (III:146,18). Die Nennung eines Eigennamens lehnt Rakitin ab, so daß Beljaevs Frage zur Beendigung der zweideutigen Rede führt. Fehlt im poetischen System der Dramen TURGENEVs auch der bis dahin von der Handlung konstituierte Spannungsbogen, so treten an seine Stelle neue, in der Dichotomie von ein- und zweideutiger Rede begründete Spannungsbögen, wie jener zwischen unbestimmter und eindeutig benennender Sprechhandlung.

5.3.2.3. MANIPULATION DER KOMMUNIKATIONSSITUATION

Die gewöhnlichen Komponenten der Äußerung einer Sprechhandlung umfassen den Sprecher, den Adressaten und die raumzeitlichen Koordinaten der konkreten Situation. Der Dialog selbst, die

sprachliche und nicht-sprachliche Interaktion stellen immer soziale Prozesse dar. Diese Prozesse kann man aufgrund äußerer Fakten, wie Sozialdaten oder innerer Entwicklungen, wie dem Dialogverlauf, analysieren (vgl. WUNDERLICH 1978:17). Aufgrund dieses sozialen Charakters spiegelt sich im Dialog immer die Hierarchie zwischen den Figuren wider (vgl. BACHTIN 1979d:359). Führen Figuren derselben hierarchischen Stufe einen Dialog, so kann man von einer symmetrischen Kommunikationssituation sprechen, bei Figuren unterschiedlicher Hierarchiestufen dagegen von einer asymmetrischen Kommunikationssituation. Letztere überwiegt in TURGENEVS Dramen. Die tatsächlichen Kommunikationssituationen werden aber von den Vertretern zweideutiger Rede dahingehend manipuliert, daß sie sich als Mittel zur Erreichung geheimer Absichten eignen. Oft geschieht dies in einer "captatio benevolentiae", wenn sich die hierarchisch gleich- oder sogar übergeordnete Figur freiwillig in Abhängigkeit begibt oder durch die in den Dramen so häufigen Anredeformen wie "milyj" (lieber) oder "ljubeznyj" (teurer) in Verbindung mit dem Eigennamen oder gar "spasitel'" (Retter) (II:17,21), die meist einen Partner bemitleidende Überlegenheit einschließen (vgl. SPITZER 1922:16f.).

Diese Verfahren sind bereits Teil jener 'Kriegführung', als die der Dialog von zweideutig sprechenden Figuren in vielen Fällen verstanden wird. Der Krieg der Worte ist an die Stelle der nicht mehr stattfindenden Duelle getreten, hat sie durch prosaischere Mittel ersetzt (MANN 1969:267). Don Pablo spricht von einem "Schlachtplan" (plan sraženija) (II:19,3f.) beim Vorgehen gegen Dolores (Ne.), zwischen Klara und Antonietta wird ein "psychologisches Duell" (psichologičeskij poedinok) ausgefochten (GROSSMAN 1955:548) und Gorskij setzt Muchin frühzeitig davon in Kenntnis, daß Vera und er einen "Kampf" (bor'ba) (II:83,17) austragen. Die Kampfmethoden Muchins, der ein deutliches Interesse an Vera zeigt, sind bereits erheblich verfeinert. Muchin bemüht sich, vor allem der Mutter Veras, der Gutsbesitzerin Libanova, zu gefallen und ihre Gunst zu gewinnen. Er lächelt, wenn sie lächelt (II:93,2f.), findet es charmant, daß in ihrem Hause - nach Libanovas Aussage - "liberté entière" herrsche (II:92,30f.) und lobt die Schönheit ihres Hauses (II:93,4f.).

Muchin will Frau Libanova zur Verwirklichung seiner Absichten für sich einnehmen, ebenso wie Natal'ja Vera, wenn sie zu ihr sagt, daß Beljaev wohl ein "sehr gutes Herz" (očen' dobroe serdce) (III:102,8) habe (M.) oder Tropačev, der Eleckij vorschlägt (N.), für das Amt des Adelsmarschalls zu kandidieren und den Zustand seines Gutes nicht genug loben kann (II:141, 30f.). Dar'ja schließlich (P.) überschüttet die Person des Grafen und seine Musik förmlich mit Komplimenten und Lob, um auf diese Weise Einfluß auf ihn zu gewinnen. Die eindeutig sprechenden Figuren, die meist sozial abhängig oder den zweideutig sprechenden Figuren in anderer Weise untergeordnet sind, werden dieser Einflußnahme meist schutzlos ausgeliefert und verhalten sich in der Regel opportunistisch. Mirvolins Dienstbeflissenheit und Schmeichelei (Z.) (AL'TŠULLER 1959:101) oder Stupend'evs "Schüchternheit vor den Starken dieser Welt" (DIKIJ 1952:125) (P.) sind typische Reaktionsmuster. Während im primärsprachlichen System der mündlichen Rede die Unterordnung unter den Sprechpartner eine grundlegende Voraussetzung des Dialogs bildet, wird diese zunächst neutrale Tatsache im literarischen Text zu ästhetischen Zwecken umfunktioniert: Dialogische Unterordnung wird zum Zeichen der Schwäche (KOŽEVNIKOVA 1970:114).⁶⁷ So bittet Špun'dik (Ch.) sogleich für sein Erscheinen um Entschuldigung (II:205,9) und verleiht später im Gespräch mit Fonk - insbesondere in der ersten Textfassung - seiner entschiedenen Unterordnung durch extrem häufige Verwendung der entsprechenden Partikel "-s" Ausdruck (II:442).

Špun'diks unterwürfige Antworten und Entschuldigungen sollen als satisfaktive Sprechhandlungen (vgl. WUNDERLICH 1978:83f.) einerseits der Erwartung Fonks vom Sprechverhalten einer ihm in asymmetrischer Kommunikationssituation untergeordneten Figur genügen, andererseits aber allgemein den sozial und historisch bedingten, bestehenden Gepflogenheiten eines derart gelagerten Gesprächs entsprechen. Das satisfaktive Sprechen will damit den durch die Vergangenheit vorgegebenen Bedingungen genügen, aber auch dem Sprecher und seiner Sprechhandlung, so daß die satisfaktiven Äußerungen Špun'diks, Moškins und anderer immer reaktiv sind. Die reaktiven Sprechhandlungen setzen den Dialog nur fort, während ihnen initiative Äußerungen vorausgehen, die neue Dia-

logsequenzen eröffnen (WUNDERLICH 1978:144f.). Die vorwiegend initiativ sprechenden Vertreter zweideutiger Rede orientieren sich dementsprechend nicht an einem Modell der Vergangenheit, wie die eindeutig sprechenden Figuren, sondern am Modell der Zukunft und verfolgen in der Zukunft liegende Ziele.

Im Unterschied zu WUNDERLICH (1978:146), der satisfaktive Sprechhandlungen nur pragmatisch, nicht aber semantisch behandelt sehen will, soll an Rakitins Sprechverhalten gegenüber Natal'ja deutlich werden, daß von Natal'ja der semantische wie der pragmatische Aspekt seiner satisfaktiven Sprechhandlungen kritisiert wird. Natal'ja fordert den Freund ihres Hauses Rakitin auf, weiter aus einem Roman Alexandre DUMAS' vorzulesen. Dieser kommt dem Wunsch nach, wird aber von Natal'ja unterbrochen, die das Thema wechselt und ihren Mann darin kritisiert, daß er sich um alles so intensiv annimmt. Rakitin, nach seiner Ansicht gefragt, antwortet satisfaktiv (III:44,11ff.):

"Rakitin. Ja s vami soglasen.

Natal'ja Petrovna. Kak èto skučno!.. Vy vseгда so mnoju soglasny. Čitajte.

Rakitin. A! stalo byt', vy chotite, čtoby ja s vami sporil... Izvol'te.

Natal'ja Petrovna. Ja choču... Ja choču!.. Ja choču, čtoby vy choteli... Čitajte, govorjat vam."

(Rakitin. Ich bin mit Ihnen einverstanden.

Natal'ja Petrovna. Wie langweilig das ist!.. Sie sind immer mit mir einverstanden. Lesen Sie.

Rakitin. Ah! Sie wollen wohl, daß ich mit Ihnen streite... Bitte sehr!

Natal'ja Petrovna. Ich will... Ich will!.. Ich will, daß Sie wollen... Lesen Sie, habe ich Ihnen gesagt!)

Rakitin wird von Natal'ja deshalb kritisiert, daß er immer nur reaktiv spricht und aus dieser Haltung heraus nur auf die Wünsche Natal'jas achtet, darüber aber völlig vergißt, auch selbst initiativ zu werden. Wenn Natal'ja Rakitin also tadelt und von ihm verlangt, daß er einen eigenen Willen entwickelt und diesen auch äußert, so fordert sie von ihm ein verändertes Sprechverhalten. Mit Rakitins reaktiven Sprechhandlungen geht das bei vielen Figuren schablonisierte Einverständnis mit der Partnermeinung einher, das aber im dargestellten kulturellen Kontext Teil gewachsener Höflichkeitsformen und -formeln ist. Mit ihrer ersten Rüge bemängelt Natal'ja die inhaltliche Zustimmung Rakitins. Ihre Kritik gewinnt aber neben diesem semantischen auch

einen pragmatischen Aspekt, da Rakitin diese semantische Position zu einer Gewohnheit gemacht hat. Am Ende dieser kurzen Auseinandersetzung steht nicht nur eine Intensivierung der initiativ-direktiven Sprechhandlung Natal'jas, sondern auch eine verstärkte Unterordnung Rakitins, der sich mit der Untergebenheitsformel "Slušaju-s" (Zu Diensten) von der eigentlich vorgegebenen symmetrischen Kommunikationssituation noch weiter entfernt als zuvor. Damit ist der Wunsch Natal'jas von ihr selbst ins Gegenteil verkehrt worden. So ergibt sich von Beginn des Stücks an bis zum Auftreten Koljas (III:48,10) jene Verteilung der Sprechhandlungen, nach der Natal'ja etwa dreimal so oft initiativ als reaktiv, Rakitin dagegen etwa doppelt so häufig reaktiv als initiativ spricht. Seine Initiativität fällt zudem meist auf unbedeutende Äußerungen, etwa im Rahmen der phatischen Gesprächsphase.

In noch stärkerem Maße als Natal'ja verkehrt Fonk die von ihm provozierte Initiativität meist reaktiv und satisfaktiv sprechender Figuren in ihr Gegenteil. Gegenüber Špun'dik zeigt sich Fonk aus pragmatischen, nicht aber inhaltlichen Gründen an landwirtschaftlichen Problemen in der Provinz interessiert und animiert ihn - wie Eleckij und Tropačev in der Frühstücksszene des ersten Aktes (N.) - durch Fragen, die in der ersten Fassung noch zahlreicher sind (II:443; 522), zu engagiert vorgetragenen Ausführungen über die Situation der Landwirtschaft. Als Špun'dik aber mitten im Satz von Fonk unterbrochen wird und dieser Adressat und Thema wechselt, wird er verlegen und verstummt (on konfuzitsja i umolkaet) (II:208,19), wie Kuzovkin in der unmittelbar entsprechenden Situation (II:147,4f.).

Die gesamte soziale Problematik tritt in diesem völligen Desinteresse des städtischen Beamten an Existenzfragen der Landwirtschaft mit außerordentlicher Deutlichkeit zu Tage. Immer wieder wurde zu Recht konstatiert, daß der Autor insbesondere im Dialog Špun'diks mit Fonk "einige sehr wesentliche Zeilen über das leib-eigene Dorf" (OKSMAN 1961:608) schrieb, die er aber infolge von Streichungen der Zensur aus dem Text entfernen mußte. So berichtet Špun'dik seinem Petersburger Gesprächspartner nur in der ersten Fassung von Bränden, Steuerrückständen und der Flucht von Leibeigenen (II:444). Nur in der ersten Fassung erklärt auch

Fonk Vilickij in so eindeutiger Form, daß er im Grunde keinerlei Kontakt und damit keinen wirklichen Dialog mit Moškin oder Maša suche, die für ihn Leute der "unteren Kreise" (nizšego kruga) (II:460) seien. Abgesehen von der heute nicht mehr zu beantwortenden Frage, ob nun TURGENEV selbst oder - wie OKSMAN (1961:609) meint - die Zeitschriftenzensur diese Stelle strich, bleibt es doch eine Tatsache, daß TURGENEV die meisten Aussagen mit direkter sozialer Referenz in "Cholostjak" ebenso wie in anderen Stücken, besonders in "Mesjac v derevne", in spätere Textfassungen oder Übersetzungen, wie zum Beispiel ins Französische, nicht mehr aufnahm.⁶⁸ Der Grund dafür liegt in einer zunehmenden Ästhetisierung der Texte in den Endfassungen, die konkrete soziale Referenz, also explizite Sozialkritik nicht mehr im bisherigen Umfang zuließ, sie vielmehr dem Rezipienten als Aufgabe stellte. Die Zensur hat damit nicht so sehr ihr eigentliches Ziel erreicht, als sie dem Autor zu einer höheren Qualität der Texte verholfen hat. Die Struktur des Dialogs, das heißt der dialogische Bruch an dieser Textstelle, das totale Desinteresse Fonks und das erniedrigte Verstummen Špun'diks demonstrieren auf der Ebene der Dialogpragmatik eben jene soziale Kluft, von der Fonk in einer früheren Fassung ausdrücklich spricht. Das zeigt aber erneut, daß die Funktion des zentralen Bedeutungsträgers vom Inhalt der Sprechhandlung auf ihre Pragmatik übergegangen ist.

Vergleichen wir diese Entwicklung nunmehr mit der Evolution von TURGENEVs romantischen Dramentexten zu seinen realistischen, so deutet sich eine höchst interessante Parallele an. In den früheren Ausführungen wurde bereits deutlich, daß semantische Komponenten der Romantik wie Teufel, Geister oder Masken in den Stücken "Dve sestry", "Neostorožnost" oder "Gde tonko, tam i rvetsja", aber auch noch in den folgenden Texten über Beiseitesprechen und isolierenden Dialog in die Struktur der Sprechhandlung eingingen und zur Herausbildung der zweideutigen Rede führten. Die Evolutionsstufe der Romantik wurde dabei auf ganz ähnliche Weise überwunden wie jene expliziter Sozialkritik in den Frühfassungen von "Nachlebnik", "Cholostjak" oder "Mesjac v derevne". Nach dem Ende der Naturalen Schule um 1850, die konkrete Sozialkritik auf ihre Fahne geschrieben hatte, gehen die ursprünglich explizit bezeichneten sozialkritischen Element-

te in die Pragmatik des Dialogs ein. Im poetischen System der Dramen TURGENEVS realisiert sich die Evolution von der Romantik zur Naturalen Schule ebenso wie jene von der Naturalen Schule zum Realismus jeweils als Dominanzverschiebung von der Semantik des Dialogs auf die Pragmatik.

Weist zunächst Fonk den Provinzgutsbesitzer Špun'dik durch willkürliche Dialogführung in seine Schranken, nachdem er ihn zum Verlassen derselben animiert hat, so verfährt er wenig später in gleicher Weise mit Vilickijs Braut, die er nur mühsam zum Sprechen bewegen kann. Als sie erstmals in einem Anflug von Initiativität die in diesem Dialog unzulässige Frage nach der Ursache dafür stellt, warum sich Damen über das Kartenspielen beklagen dürfen (II:211,18), stoßen sie Fonk und Vilickij gemeinsam durch die scharfe Kritik an dieser Sprechhandlung in die ursprüngliche Sprachlosigkeit zurück. Vilickij erkennt diesen Zusammenhang jedoch nicht, wenn Maša daraufhin - wie Špun'dik und Kuzovkin - "furchtbar verlegen wird" (strašno konfu-zitsja) (II:211,21) und beim folgenden, im Text nicht dargestellten Essen kein Wort hervorbringt. Vielmehr schämt er sich deshalb für sie (II:214,14ff.), wie sich Don Esteban in MÉRIMÉES "Inès Mendo ou Le triomphe du préjugé" (MÉRIMÉE 1929:239f.) für die "dummen" Reden schämt, die seine nicht standesgemäße Frau gegenüber der Herzogin, seiner früheren Geliebten, führt. Das Ende des gesamten Stücks ist in dieser kurzen Sprechhandlungssequenz bereits vorweggenommen. Fonks Dialogführung zielt darauf ab, die Vertreter eindeutiger Rede und untergeordneten Partner in einer asymmetrischen Kommunikationssituation aus ihrer Sprachlosigkeit oder Wortkargheit, die nur das Ergebnis vergleichbarer asymmetrischer Dialoge in der Vergangenheit darstellen, herauszulocken, zum unbekümmerten Sprechen zu animieren, um sie daraufhin durch erniedrigenden Themen- oder Adresatenwechsel in eine noch hoffnungslosere Sprachlosigkeit zurückzustoßen. Die bereits für die Makrostruktur in bezug auf Anfang und Ende der Texte konstatierte negative Affirmation, die Unveränderlichkeit und Statik der dargestellten Welt festschreibt, wiederholt sich somit in nuce in einzelnen Sprechhandlungssequenzen.

Die grundlegenden Operationen dieses pragmatischen Verfahrens

sind willkürlicher Themen- und Adressatenwechsel oder die völlige Verweigerung einer Antwortreplik. Wie die angeführten Beispiele zeigen, unterbricht in "Cholostjak" Fonk als einzige Figur willkürlich Repliken anderer Figuren. Darin eifert er dem Vorbild der verwitweten Gutsbesitzerin Libanova (G.), der Mutter Veras nach, die ebenso wie Fonk in ihrem Leben einer festen "Regel" (pravilo) (II:92,32) folgt, der "liberté entière", der vollständigen Freiheit. Diese Lebensregel steht nur scheinbar in Gegensatz zu jener Fonks, sich nie auf vertraulichen Fuß mit Vertretern unterer sozialer Klassen zu stellen. Während Fonk in seiner Abgrenzung von den "unteren Kreisen" diese erniedrigt, meint Libanovas Freiheit nur die der eigenen Person, nicht aber jene der anderen. Im Unterschied zu Fonk unterbricht die Libanova auch den Dialog in der symmetrischen Kommunikationssituation mit Gorskij, klingelt ohne Entschuldigung bei ihrem Gesprächspartner ihrem Haushofmeister (dvoreckij) und gibt Gorskij nicht einmal eine Antwort auf die Frage, wonach sie ihren Bediensteten schicken wolle (II:90,26ff.). Der im Haus als eine Art Kostgänger lebende Čuchanov erhält weder eine Antwort auf seine freundliche Frage, ob Vera schon aufgewacht sei (II:91,36f.) noch reagiert jemand auf seinen Vorschlag, Billard zu spielen. In beiden Fällen vermerkt der Autor im Nebentext ausdrücklich, daß Čuchanov nicht geantwortet wird (II:92,1; 106,13) und überschreitet damit seine Kompetenz auf einen epischen Erzähler hin, der die Mißachtung Čuchanovs einem Leser, nicht aber einem Zuschauer vor Augen führen will.

Dasselbe gilt für jene Situation, als Eleckij Tropačev von der Erniedrigung des Kostgängers Kuzovkin abbringen will und der Autor-Erzähler im Nebentext ausdrücklich darauf hinweist, daß Eleckij das Thema des Gesprächs wechseln will (II:172,17f.). Die Manipulation der Kommunikationssituation verläuft bei Eleckij jedoch weit weniger erfolgreich als bei Tropačev. Dieser unterbricht Eleckijs Rede einfach, als er seiner Frau den eben angekommenen Nachbarn vorstellen will (II:137,35), um sich selbst von Anfang an in einem vertrauten Licht als alten Bekannten einzuführen. Doch nicht immer sind Manipulationen der Dialogführung so klar zu erkennen wie hier oder in jenen Fällen, wo Natal'ja (M.) oder Dar'ja (P.) ihre Partner in die von

ihnen gewünschte Richtung lenken. Als Eleckij Tropačev dafür rügt, daß er fortfährt, Kuzovkin zu verhöhnen, ist dieser höchst verwirrt und scheint der peinlichen Situation durch einen Themawechsel entgehen zu wollen, da er Eleckij fragt, ob Ol'ga "gesund" (zdorova) (II:174,24f.) sei. Diese bereits mehrfach gestellte Frage bezieht sich im Kontext der zweideutigen Rede Tropačevs aber nicht auf die physische, sondern auf die psychische Gesundheit Ol'gas, die unmittelbar mit der neu entdeckten Vaterschaft Kuzovkins zusammenhängt. Damit zeichnet sich aber eine verborgene thematische Kontinuität ab, in der Tropačev zu erfahren versucht, ob Kuzovkin tatsächlich Ol'gas Vater ist.

Seit seiner Ankunft suggeriert Tropačev dem Petersburger Beamten Eleckij zu demselben Zweck eine angeblich zwischen ihnen bestehende fiktive Kommunikationssituation, die sich aufgrund der gleichen sozialen Stellung durch besondere Vertraulichkeit auszeichne. Diese, durch nichts als eine höchst flüchtige Bekanntschaft begründete Unterstellung, findet ihre Ursache in den geheimen Absichten Tropačevs. Dieser fordert Eleckij sogleich auf, ruhig zu sagen, wenn er zur unrechten Zeit gekommen sei, da doch "Entre gens comme il faut" keinerlei "Umstände" (ceremonii) nötig seien (II:136,12ff.). Mit dieser französischen Formel zeigt Tropačev gleich eine doppelte Gemeinsamkeit mit Eleckij auf: die der gleichen sozialen Gruppe und die desselben fremden Sprachcodes. In der negativen sozialen Abgrenzung vom gleichfalls adligen Karpačov wiederholt er diese doppelte Gemeinsamkeit, als er Eleckij dringend rät, diesem Kostgänger 'keine Aufmerksamkeit zu schenken' (Oh, ne faites pas attention.) (II:136,37). Bis zum Ende zeigt sich Tropačev um eine besonders "liebenswürdige Familiarität" (ljubeznaja famil'jarnost') (II:171,32) bemüht, der er neben der sozialen Grundlage auch jene Scheinbegründung einer langjährigen Bekanntschaft mit Ol'ga gibt.

Außer den gleichfalls für Tropačev typischen Schmeicheleien soll vor allem das Argument alter Bekanntschaft (II:137,36) Dienstbereitschaft, ja Unterwürfigkeit vortäuschen (vgl. ŠČEGLOV 1977:19). Mit dem Hinweis darauf, daß er ihr schon als Kind Spielsachen aus der Stadt mitgebracht habe (II:138,3ff.), empfiehlt sich Tropačev Ol'ga als "alter Freund" (II:139,11), eine

Rolle, die sie ihm zweifellos nur verbal, nicht aber wirklich zugesteht.- Kann Tropačev bei den Jungverheirateten von einer symmetrischen Kommunikationssituation ausgehen, so muß er im Verhältnis zu Kuzovkin die Schranken der sie trennenden asymmetrischen Kommunikationssituation vergessen machen, um seine Ziele zu erreichen. Zunächst ist Tropačev bestrebt, seine Absichten mit Kuzovkin nicht mit direktivem Sprechen, also vor allem mit Befehlen durchzusetzen, sondern er suggeriert dem Kostgänger Eleckijs eine sie verbindende Freundschaft. Um Kuzovkins Erniedrigung einzuleiten, nennt er ihn seinen "Freund" (drug moj) (II:149,13) und bittet ihn um den Gefallen (Okažite mne družbu...) (II:149,25) zu singen, wengleich seine isolierende Replik zu Eleckij die Kuzovkin suggerierte symmetrische Kommunikationssituation als "ein wenig vulgär" (un peu vulgaire) (II:149,25f.) entlarvt. Durch die absichtsvolle Umwandlung der tatsächlichen asymmetrischen in eine fiktiv symmetrische Kommunikationssituation verzichtet Tropačev freiwillig auf seine Vorrangstellung, übt aber eben damit Druck auf Kuzovkin aus, damit dieser seinem Wunsch nachkommt. Durch einen offenen Befehl könnte Tropačev wohl kaum mit derselben Intensität Einfluß auf den leicht alkoholisierten Kuzovkin nehmen, wie durch diese für ihn schwer durchschaubare Manipulation der Kommunikationssituation.

Die in ihrem Verhalten bisher als ambivalent charakterisierte Ol'ga erweist sich hinsichtlich dieses Verfahrens zweideutiger Rede, der Manipulation der Kommunikationssituation, ebenso wie Tropačev zweifelsfrei als Vertreterin zweideutiger Rede. Auch ihre Absichten gelten Kuzovkin. Als Ol'ga merkt, daß Kuzovkin nicht "offen" mit ihr sprechen will, versucht sie analog zu Tropačev die tatsächliche asymmetrische Kommunikationssituation durch die Suggestion einer fiktiv symmetrischen Kommunikationssituation vergessen zu machen, wobei sie sich in bewußten Gegensatz zu ihrem Gatten begibt. Während es natürlich sei, daß Kuzovkin Eleckij fürchte, mit ihm also in einer asymmetrischen Kommunikationssituation spreche, sei sie, Ol'ga, doch nicht das, was Eleckij darstelle (Ved' ja ne to, čto Pavel Nikolaič...) (II:162,31f.), brauche er sie nicht zu fürchten. Auf dem Weg zu ihrem Ziel, das in der Sicherheit darüber besteht, ob Kuzovkin

ihr Vater ist, geht Ol'ga aber sogar über die fiktive, bloß symmetrische Kommunikationssituation hinaus. Sie verkehrt die tatsächliche, sozial bedingte asymmetrische Kommunikationssituation, in der sie die übergeordnete Stellung einnimmt, in eine fiktive asymmetrische Kommunikationssituation auf einer als altersmäßig-moralisch zu beschreibenden Basis, in der nun Kuzovkin hierarchisch höher steht als Ol'ga. Unter gleichzeitiger Anspielung auf seine mögliche Vaterschaft bedient sie sich desselben Verfahrens, das bereits Tropačev ihr gegenüber ins Feld führte (II:138,4f.). Sie erinnert Kuzovkin daran, daß er sie bereits als "Kind" kannte (II:162,34f.), also als schwaches Wesen (vgl. SPITZER 1922:16), das ihm damals bereits als schutzbedürftig untergeordnet war. Ol'ga stellt sich mit dieser Berufung auf frühere Schwäche in eine Reihe mit einer so extrem destruktiv sprechenden Figur wie der Kaurova (Z.), die sich fortlaufend auf ihre Stellung als schwache Frau und schutzlose Witwe beruft, um ihre Ziele durchzusetzen. Beide mißbrauchen den "Kult der Schwäche, der Schutzlosigkeit (..)" (BACHTIN 1979d:345) in zweideutiger Rede zur Erreichung ihrer geheimen Absichten.

Als Reaktion auf Ol'gas Umkehrung der asymmetrischen Kommunikationssituation erklärt nun Kuzovkin Ol'ga - ebenso wie Moškin Maša (Ch.) -, daß er ihr ganz und gar "ergeben" (predannyj) (II:163,10f.) sei, ja daß sie nur zu befehlen brauche und er sterbe für sie (prikažite mne umeret' za vas) (II:163,15f.). In der Aufforderung zu diesem Befehl wiederholt der alte Kuzovkin eine gleichlautende Äußerung (Prikaži...) (III:255) des jungen Liebhabers der mit dem Teufel verbündeten Annunciata, Džulio. Dieser vertritt in der zweiten Szene von "Iskušenie svjatogo Antonija" den in der ersten und dritten Szene bereits gealterten Antonij, der vom Teufel versucht wird. Weder Ol'ga noch Annunciata machen aber von dem Angebot der ihnen ergebenden Männer Gebrauch. Während aus dieser Stelle aber deutlich wird, daß Kuzovkin, aber auch Moškin als eindeutig sprechende Figuren im poetischen System der Dramen unmittelbar an den heiligen Antonij anknüpfen, erscheint Ol'ga ein weiteres Mal im Kontext des poetischen Systems als eindeutig negativ markierte Figur, da sie in dieser Textpassage zweifelsfrei in die Rolle der Liebhaberin des Teu-

fels, Annunciata, schlüpft. Die zweideutige Rede als ganze wird damit aber von ihrem Ursprung im romantischen Drama her dem Teuflischen, also jenem dem Heiligen entgegengesetzten Bereich zugeordnet.

Auf der Grundlage der von Ol'ga neu begründeten asymmetrischen Kommunikationssituation, die den Dialogverlauf nun nicht mehr auf der Basis sozialer Hierarchie, sondern psychischer Abhängigkeit beeinflusst, kann Kuzovkin seiner Tochter die von ihr geforderte "Wahrheit" nicht mehr vorenthalten (II:163,34ff.). Nachdem Ol'ga Klarheit über ihre Herkunft gewonnen hat, versucht sie Kuzovkin in Absprache mit Eleckij vor dem unfreiwilligen Verlassen des Gutes eine beachtliche Summe Geld zuzustecken. Kuzovkin, den Ol'ga bereits dadurch überglücklich gemacht hat, daß sie ihn als Vater anerkennt, weigert sich, dieses Geld anzunehmen, wodurch er in Eleckijs Augen eingestehen würde, daß die Behauptung seiner Vaterschaft eine Lüge ist. Zur Erreichung ihres Ziels suggeriert Ol'ga Kuzovkin nun nicht mehr jene durch den Dialogfortgang überholte vertrauliche Kommunikationssituation aufgrund alter Bekanntschaft, sondern bedient sich ihrer neuen Tochterrolle zur Manipulation der Kommunikationssituation, die mit dem Bezug auf verwandtschaftliche Verbindung eine neue Dimension gewinnt. Zwar ist Ol'ga auch in Wirklichkeit die Tochter eines Kostgängers, doch während sie sich insgeheim davon zu befreien sucht, pocht sie auf eben diese Rolle, um bei Kuzovkin ihre verborgenen Absichten zu verwirklichen, um ihm das Geld aufzudrängen (II:179,30ff.):

"Ol'ga (derzit ego odnoj rukoju, drugoj bystro podnimaet bumagu s zemli i žmetsja k nemu). Vy mogli otkazat' čužoj, bogatoj ženščine - vy mogli otkazat' moemu mužu, - no dočeri, vašej dočeri, vy ne možete, vy ne dolžny otkazat'... (Suet emu bumagu v ruki.)"

(Ol'ga (sie hält ihn mit einer Hand, mit der anderen hebt sie schnell das Geld vom Boden auf und drückt sich an ihn). Sie könnten es einer fremden, reichen Frau abschlagen, Sie könnten es meinem Mann abschlagen, - aber der Tochter, Ihrer Tochter, können Sie es, dürfen Sie es nicht abschlagen... (Sie drückt ihm das Geld in die Hände.))

Diese kurze Replik ist ein Meisterstück der streng logisch bestimmten Taktik Ol'gas bei der Durchsetzung ihrer geheimen Absichten. Durch die Konjunktion "aber" ist die Sprechhandlung zweigeteilt. Die beiden resultierenden Teile sind ihrerseits

ebenfalls zweigeteilt, im ersten Fall durch die beiden Nominalphrasen und die Wiederholung des Prädikats, im zweiten durch die variierende Wiederaufnahme der Nominalphrase und des Prädikats. Die Symmetrie der Syntagmen betont die durch die Sprechhandlung realisierte Klimax. Bei gleichbleibendem affirmativem Prädikat wird innerhalb der beiden ersten Nominalphrasen der Fremdheitsgrad der Figuren von der "fremden, reichen Frau" zu Ol'gas Mann reduziert. Im zweiten Teil wird nunmehr unter dem die Behauptung des ersten Teils negierenden Prädikat jegliche Fremdheit mit dem Lexem "Tochter" von Beginn an ausgeschlossen. An ihre Stelle tritt der positive Gegenwert der engen Vertrautheit (svoj), der wiederum einer Steigerung unterliegt, die analog zu jener des ersten Teils verläuft: Ol'ga steigert die Eindringlichkeit ihrer Aufforderung von "Tochter" zu "Ihrer Tochter" und von der Feststellung, Kuzovkin 'könne' das Geld nicht ablehnen zu dem versteckten Befehl, er 'dürfe' es nicht zurückweisen. Auf dem Höhepunkt dieser streng rational ausgerichteten Einflußnahme kann Ol'ga ihrem Vater das Geld mit Erfolg in die Hand drücken. Mit dem verbalen Abbau der sie trennenden Fremdheit, die Kuzovkin noch wenig früher objektiv konstatierte (II: 179, 1f.), erfüllt Ol'ga den geheimsten Wunsch ihres Vaters, nämlich die qualitative Verwandlung ihrer Beziehung von Fremdheit (čuzoj) in Vertraulichkeit (svoj).

Diese Kuzovkin von Ol'ga suggerierte Veränderung wird zu seiner 'Lebenslüge', die ihn seinen besten Freund Ivanov zu schweigen gebieten läßt, als ihn dieser auf die Lüge hinweist (II:183, 13f.). Entsprechend der suggerierten Kommunikationssituation sprechen sich Vater und Tochter nun mit "du" an, wenngleich Ol'ga mit der ihr im Grunde fremden neuen Anrede Schwierigkeiten hat (II:180,1). In der ersten handschriftlichen Textfassung gibt der Autor dem Rezipienten im Nebentext einen deutlichen Hinweis darauf, daß sich Ol'ga mit der neuen Anrede nicht zurechtfindet, wenn er anmerkt, daß sie "du" (ty) und "weine nicht" (ne plač') "schnell und verlegen" (skoro i nelovko) ausspricht (II:394). Aus einer wenig später folgenden isolierenden Replik mit Eleckij wird schließlich vollends deutlich, daß Ol'gas Manipulation der Kommunikationssituation nur das Mittel zur Verwirklichung der zuvor mit Eleckij abgesprochenen geheimen Absicht war, Ku-

zovkin zur Annahme des Geldes zu bewegen. Eleckijs kurze Frage, ob er es angenommen habe (On prinjal?) (II:180,32f.), setzt ja voraus, daß Ol'ga aufgrund eines vorausgegangenen Gesprächs klar ist, daß Eleckij damit Kuzovkin und das Geld im Auge hat.

Durch ihr rein taktisch orientiertes Redeverhalten stellt sich Ol'ga nicht nur in eine Reihe mit Annunciata, Tropačev und Kaurova, sondern auch mit Natal'ja Petrovna. Schon als Špigel'skij letzterer den für ihn lukrativen Vorschlag der Verheiratung ihrer siebzehnjährigen Erziehungsbefohlenen Vera mit dem Gutsbesitzer Bol'sincov unterbreitet, gibt sie sich darüber entsetzt, da Vera noch ein "Kind" (ditja) sei (III:56,36f.; 57, 11).⁶⁹ Als sie von der ihr sozial untergeordneten Vera erfahren will, ob sie in Beljaev verliebt sei, ersetzt sie zur Erreichung ihres Ziels die soziale Abhängigkeit durch die verwandtschaftlich-altersmäßige der Mutter-Kind-Beziehung. Im Gegensatz zur ersteren, existentiellen Abhängigkeit führt Natal'ja letztere unter einem positiven Wertaspekt ein: "(...) ich liebe dich wie eine Tochter;" (ljublju tebja, kak doč') (III:98,3). Die Betonung der emotionalen Beziehung soll die zugrundeliegende Autoritäts- und potentielle Machtstruktur verdecken, die Pole der asymmetrischen Kommunikationssituation einander näher bringen. Wie Kuzovkin reagiert aber Vera damit, daß sie die "Macht" (vlast') Natal'jas bestätigt (III:98,20f.). Natal'ja kann damit trotz mehrfacher Wiederholung die von Vera verinnerlichte asymmetrische Kommunikationssituation zur Realisierung ihrer geheimen Absichten ebensowenig abbauen wie der ihr charakterlich nahestehende Don Pablo im Zwiegespräch mit Dolores (Ne.).- Dieser will Dolores, die Frau seines Freundes, über ihren Fehltritt ausfragen und bemüht sich bei diesem Unterfangen vergeblich, ihr eine vertrauliche Kommunikationssituation, jene zwischen Vater und Tochter (II: 40,20f.) zu suggerieren. Anders als Don Pablo, der Dolores schließlich tötet, kann Natal'ja mit sprachlichen Mitteln nachhaltigen Einfluß auf Vera gewinnen.

In einem nächsten Schritt schwächt sie die Autoritätsstrukturen der suggerierten Kommunikationssituation ab, indem sie Vera auffordert sich vorzustellen, daß Natal'ja ihre "ältere Schwester" (staršaja sestra) sei. Während die neue Verwandtschaftsbezeichnung "Schwester" die Gleichheit beider zu implizieren

scheint, wird diese durch das Attribut "ältere" auf eine geringe Autorität Natal'jas hin modifiziert. Anders als ihr Prototyp im poetischen System der Dramen, Klara (D.), die ihrer jüngeren Schwester Antonietta ihre Macht durch betont direktives Sprechverhalten ununterbrochen vor Augen führt und ihre Autorität als "staršaja sestra" (III:279) hervorkehrt, bemüht sich Natal'ja um weiteren Abbau der implizierten Autoritätsbeziehung. Ihre Machtausübung basiert im Unterschied zu Klara nicht mehr auf der Semantik der Sprechhandlungen, womit ja schon Klara keinen Erfolg mehr erzielt, sondern auf ihrer Pragmatik. Natal'ja verzichtet im weiteren auf das verräterische Attribut "ältere" bei der Wiederholung ihrer suggerierten Schwesternrolle (III:99,1), rügt Vera erneut wegen ihrer Unterwürfigkeit (III:100,14f.) und legt dieser schließlich nach immer deutlicherer Zurücknahme der asymmetrischen Kommunikationssituation eine fiktive symmetrische Kommunikationssituation nahe (III:100,23f.):

"Stalo byt', my teper' bol'sie prijatel'nicy i ničego drug ot druga ne skroem."

(Wir sind jetzt also große Freundinnen und werden nichts mehr voreinander verheimlichen.)

Diese höchste Steigerung der suggerierten Kommunikationssituation führt Natal'ja nun explizit sprachlich weiter und versucht in einer konjunktivischen Als-ob-Kommunikation (III:100,24f.) Veras wahre Gründe für die Ablehnung Bol'sincovs als Bräutigam zu erfahren, die sie - nicht ganz zu Unrecht - in ihrer Liebe zu Beljaev vermutet. Sie fordert Vera zu aufrichtiger Rede mit der vermeintlichen Freundin auf und unterstützt diese Fiktion durch einen Wechsel von der neutralen Anrede "Vera" (III:100,7) zu der intimen "Veročka" (III:100,25) und durch eine vertraulichere Gestaltung der äußeren Gesprächssituation, da Vera ihr "ins Ohr" (na ucho) (III:100,25) flüstern soll, ob sie Bol'sincov nicht vielleicht aus einem anderen Grund als jenem seines Alters nicht heiraten wolle.

Wenn Natal'ja am Ende ihr Ziel erreicht und von Vera erfährt, daß sie in Beljaev verliebt ist, hat sich die Manipulation der Kommunikationssituation für Natal'ja als geeignetes Verfahren der Einflußnahme auf die eindeutig sprechende Vera erwiesen. Doch der von Natal'ja, aber auch von Tropačev oder Ol'ga, einseitig

eingeführten suggerierten Kommunikationssituation bleibt der letzte Erfolg versagt. Trotz Fortführung der Als-ob-Kommunikation durch Natal'ja fällt Vera immer wieder aus dieser künstlichen Kommunikationssituation heraus und spricht gemäß der tatsächlichen asymmetrischen Kommunikationssituation unterwürfig, was sich vor allem in der Verwendung der Partikel "-s" ausdrückt (III:101,1; 101,10). Damit wird deutlich, daß die suggerierte Kommunikationssituation auf die Vertreter eindeutiger Rede nur vorübergehend Einfluß gewinnen kann, ihnen aber doch fremd bleibt. Die zweideutig sprechenden Figuren sind dagegen mit den zur Realisierung ihrer geheimen Absichten suggerierten Kommunikationssituationen nicht weniger vertraut als mit den tatsächlichen. Auch auf diesem Feld tritt damit die grundlegende Dichotomie des poetischen Systems der Dramen deutlich hervor.

5.3.2.4. DIE SOZIALE VARIANTE DIALOGISCHER MACHTAUSÜBUNG

Die meisten Untersuchungen zu den Stücken und frühen Erzählungen TURGENEVs gehen von einem als grundlegend bezeichneten Gegensatz zwischen der Schicht des Adels und jener der Bauern und Untergebenen aus. Die in der konkreten historischen Situation vorgegebenen sozialen Oppositionen, die auch TURGENEV in seinen Texten durch unmittelbar identifizierende Benennungen wiedergibt, dienen als Grundlage für die "große Antithese 'Herr und Bauer'" (BRODSKIJ 1916:74). Ihre allzu nachhaltige Betonung engt aber den Blick für die tatsächliche Antithese von Beginn an auf den sozialen Bereich ein. Damit wird sie weder dem anthropologischen - oder in einem sehr weiten Sinn 'sozialen' - Ursprung der grundlegenden Dichotomie gerecht noch dem in dieser Phase stärker sozialkritischen Werk TURGENEVs noch der Evolution von der anthropologischen zu einer sozial-anthropologischen Antithese.

Die "soziale Situation" zweier Dialogpartner im konkreten Gespräch setzt sich aus subjektiven und objektiven Elementen zusammen (WUNDERLICH 1978:54), also aus "individuellen Einstellungen" und den objektiv vorgegebenen Dialogbedingungen. Zu letzteren zählen bestimmte Konversationsregeln und -normen, die die Basis

der Redestrategie ebenso wie der nicht-sprachlichen "Verhaltensstrategie" (strategija povedenija) (CIV' JAN 1965:145) festlegen. Diese äußeren Kommunikationsstrategien werden insbesondere im naturalistischen und realistischen Drama von drei Komponenten bestimmt: dem Grad der Bekanntschaft oder Verwandtschaft, dem sozialen Status und dem Alter der Dialogpartner. Diese drei Parameter sind im Drama TURGENEVS und im realistischen Drama allgemein hinsichtlich ihrer Funktion gegeneinander austauschbar, so daß im Grunde bereits ein Parameter ausreicht, also etwa die berufliche Bestimmung "Richter" (sud'ja) (III:9) für Suslov (Z.), um die Position einer Figur in der sozialen Situation zu markieren. Die Charakterisierung von Figuren durch Angabe aller drei Parameter, deren sich der Autor vor allem in "Nachlebnik" und "Cholostjak" bedient, muß als Auswirkung der bereits mehrfach beobachteten realistischen Übercodierung der Texte verstanden werden. Die drei genannten Parameter können dadurch weiter differenziert werden, daß man an sie die Opposition 'nah - fern' anlegt, also zum Beispiel feststellt, ob zwei Figuren näher bekannt oder enger verwandt sind. Bei der Betrachtung der drei Kategorien unter dem Aspekt der Evolution läßt sich im poetischen System der Dramen eine Verschiebung von einer anthropologischen zu einer sozialen Bestimmung der Figuren beobachten, insbesondere in den mehraktigen Dramen. Abgesehen von den Dienern und dem "armen Studenten" Nemorino (D.) (III:276) werden die meisten Figuren der frühen Stücke neben dem Alter durch ihren Bekanntschafts- oder Verwandtschaftsgrad mit anderen vom Autor näher charakterisiert. Von Don'ja Dolores heißt es, sie sei die "Frau" (žena) Bal'tazars und von Don Pablo, er sei dessen "Freund" (prijatel') (II:8). Valerij wird gleichfalls als "Freund" Fabians, Klara als "Geliebte" (ljubovnica) des letzteren und Antonietta als "Schwester" (sestra) Klaras eingeführt. In "Bezdeněž'e" finden die Parameter der Bekanntschaft und Verwandtschaft und jener des Alters dagegen kaum Anwendung. An beider Stelle tritt wegen des erstmals ausgeprägt sozialkritischen Charakters des Stücks der verbleibende Parameter, die überwiegend berufliche Charakterisierung der Figuren, etwa als Gutsbesitzer, Kaufmann, Schuster, Künstler oder Kutscher (II:50). Erst mit dem nächsten Stück, "Gde tonko, tam i rvetsja", lassen sich

alle drei Parameter von nun an in relativ ausgeglichener Verteilung nachweisen. Die immer wieder versuchte Kategorisierung der Stücke TURGENEVS in lyrisch-psychologische und soziale (social'-no-bytovye) (PETROV 1961:142f.) entbehrt schon in bezug auf die drei genannten Parameter jeder Grundlage. Die Konkretisierung des sozialen Status', vor allem durch Berufsbezeichnungen, umfaßt auch in dem "lyrisch-psychologischen" Drama "Mesjac v derevne" Berufe wie Arzt, Student, Gutsbesitzer, Erzieher (guverner), Gesellschafterin (kompan'onka) oder Dienstmädchen. In "Zavtrak u predvoditelja" gesellen sich dazu Funktionen und Berufe wie Adelsmarschall, Richter, Polizeihauptmann (stanovoj), Schriftführer und Kutscher (III:8). Doch das soziale Spektrum erschöpft sich keineswegs in den auf der Bühne agierenden Figuren. Die Nennung von weiteren Personen und ihren Berufen in einzelnen Sprechhandlungen weitet dieses Spektrum noch erheblich aus. So berichtet Mirvolin von Kaufleuten (III:9,14; 10,37), einem Sachwalter (strjapčij) (III:11,1) und erzählt Alupkin von Bauern (III:15,11ff.). Die Prjažkina (Ch.) führt gleich eine ganze Reihe neuer Berufe ein, wenn sie Špun'dik von einem Stabs-offizier (II:246,36f.), einem Architekten (II:247,39), einer Generalin (II:238,32) und einer Ärztin (lekarka) (II:248,40) berichtet. Selbst Berufe wie Landvermesser (II:190,25) und Hebamme (povival'naja babka) (II:261,31f.) finden in "Cholostjak" Erwähnung. Der Autor ist bestrebt, einen möglichst repräsentativen Querschnitt durch die Gesellschaft seiner Zeit zu geben und damit dem Anspruch einer weitgehend vollständigen Abbildung von Wirklichkeit gerecht zu werden. Wie in der "enzyklopädischen" Komödienform GOGOL'S vertritt fast jede Figur eine Gruppe des gesellschaftlichen Ganzen (FRIDLENDER 1971:265), so daß etwa im Haus der Islaevs (M.) keine dieser Gruppen fehlt (vgl. KRYŽICKIJ 1943:111).

Die für den Realismus typische panoramatische Darbietung der Objektwelt (DERING/SMIRNOV 1980:27) wird durch die exakten Altersangaben in den einzelnen Stücken untermauert. In allen Texten seit "Neostorožnost'" teilt der Autor vor allem dem Leser (!) das Alter seiner Figuren mit. Nur bei Nebenpersonen fehlt diese Angabe bisweilen. In "Bezdeněž'e" wird das Alter der beiden Protagonisten noch nicht mit Zahlen, sondern durch die Beschreibun-

gen "junger Mann" (molodoj čelovek) und "alter Mann" (starik) (II:50), jener schon für TURĠENEVS Lyrik zentralen Opposition, nur annäherungsweise festgelegt. Im übrigen erweist sich der Autor aber erneut durch seine Vorliebe für das semiotische System der Zahlen, die jede eventuelle Ambivalenz ausschalten, als typischer Realist (vgl. HAMON 1973:437). Analog zum Parameter des sozialen Status' soll auch jener des Alters einen Querschnitt durch die Gesellschaft bieten. Dementsprechend sind die jüngsten Figuren in den meisten Stücken unter zwanzig Jahren und haben die ältesten Figuren das fünfzigste Lebensjahr in aller Regel vollendet. In einzelnen Texten reicht die Skala von neunzehn bis fünfzig (G., P.), von vierzehn bis siebzig (N.), von sechzehn bis fünfzig (Ch.), von zehn bis achtundfünfzig (M.) und von achtzehn bis fünfundvierzig (V.) Lebensjahren. Selbst in den nicht erhaltenen, bzw. nie realisierten Stücken überraschen neben den Berufs- und Verwandtschaftsangaben die exakten altersmäßigen Bestimmungen, die in "Večerinka" sogar in Varianten vorliegen (III:283). Offensichtlich besaßen sie für den Autor einen ganz besonderen Stellenwert, der mit dem Hinweis auf das panoramatische Darstellungsprinzip des Realismus nicht mehr ausreichend erklärt werden kann.

Als GOGOL' im Januar 1851 einer Aufführung von "Zavtrak u predvoditelja" beiwohnte, äußerte er trotz großem Lob für das Stück sein Unverständnis darüber, daß der Autor das Alter seiner Figuren so genau festlegt (III:395). Eine Antwort darauf gibt die spezifische Funktion der Altersangabe als einem der drei Parameter bei der Konstituierung einer konkreten sozialen Situation. Die Altersangaben verdeutlichen dem Leser und - in geringerem Maße - dem Zuschauer, wo in ästhetisch bedeutsamer Weise gegen die in der Objektwelt vorgegebene Norm der Altershierarchie verstoßen wird. Der Vergleich von Kuzovkins und Electeds Alter läßt für eine normale Kommunikationssituation ein ehrerbietiges Verhalten des Jüngeren gegenüber Kuzovkin erwarten. Diesem beachtlichen Altersunterschied steht aber eine nicht weniger große Kluft hinsichtlich des sozialen Status' entgegen, die in der konkret dargestellten gesellschaftlichen Situation das Übergewicht gewinnt. Die anthropologische Komponente des Alters, die Anspruch auf allgemeine Verbindlichkeit er-

heben kann, wird somit von dem historisch veränderlichen sozialen Status dominiert. Diese Hierarchie entlarvt die Ungerechtigkeit der Gesellschaftsstruktur.

Unter diesem funktionalen Aspekt dürfen etwa die Korrekturen der Altersangaben bei Tropačev und Karpačov gegenüber der ersten handschriftlichen Fassung nicht mehr als willkürlich abgetan werden. Tropačevs Alter korrigiert der Autor in der letzten Fassung des Textes von vierzig auf sechsunddreißig Jahre, jenes von Karpačov, seinem Kostgänger, von dreißig auf vierzig Jahre. Damit ergibt sich aber erst in der letzten Textfassung jene altersmäßige Zweiteilung, aufgrund derer alle Kostgängerfiguren (Kuzovkin, Ivanov, Karpačov) älter sind als jene, die über sie Macht ausüben (Eleckij, Trembinskij, Tropačev). In allen drei Fällen dominiert also der Parameter des sozialen Status über jenen des Alters. Mit wachsendem Altersunterschied nimmt die Intensität der Machtausübung noch zu. Karpačov, mit vierzig Jahren der jüngste Kostgänger, ist ihr am wenigsten, Kuzovkin, mit fünfzig Jahren der älteste Kostgänger, am stärksten ausgesetzt. Durch die scharfe Opposition zwischen den beiden Parametern wird aber die Kritik am bestehenden gesellschaftlichen System verstärkt. Der entscheidende Grund für die Altersangaben darf also nicht in einer naturalistisch-panoramatischen Abbildung der Objektwelt gesehen werden, sondern in der ästhetischen Funktionalisierung dieses Parameters. Ausschlaggebend ist für die Rezeption nicht das konkrete Alter, sondern die Altersrelation, die Beziehung des Alters einer Figur zum Alter einer anderen.

Der hohe Typisierungsgrad der Altersangaben untermauert diese These nachhaltig. In der Endfassung des "Nachlebnik" haben neun von dreizehn, in der ersten handschriftlichen Fassung gar zehn Figuren (II:330) auf der Einerstelle ihres Alters eine 'runde' Zahl, also entweder eine Null oder Fünf stehen. In der verbotenen Zeitschriftenfassung von "Zavtrak u predvoditelja" gilt dasselbe für neun der insgesamt elf Figuren (III:293). Auch die dort verzeichnete Anzahl der "Seelen" einzelner Gutsbesitzer ist dieser Typisierung unterworfen. Aufgrund dieser Feststellungen überrascht es nicht, daß die Figurenhierarchie in der jeweiligen sozialen Situation im poetischen System der Dramen bereits durch die Altersangaben grob umschrieben ist.

Die erstmals in den Dramen TURGENEVS so häufig auftretenden Kostgänger und sozial Abhängigen, die in aller Regel Objekte der Herrschaftsausübung darstellen, gehören fast ausschließlich zwei Altersgruppen an, jener von vierzig bis fünfzig und jener von siebzehn bis neunzehn Jahren.⁷⁰ Jene meist zweideutig sprechenden Figuren, die über sie Macht ausüben, bilden hinsichtlich ihres Alters ebenfalls eine Gruppe, nämlich jene der Achtundzwanzig- bis Fünfundvierzigjährigen. Der Parameter des Alters trägt durch diese intertextuelle Komponente zur Konstituierung des Systemcharakters der Dramen bei.

Erst die vergleichende Gewichtung der einzelnen Parameter läßt aber Schlüsse auf die jeweilige Verhaltensstrategie der Figuren zu. Diese entspringt der konkreten sozialen Erfahrung, so daß die vergangene und gegenwärtige soziale Situation gleichsam von innen (VOLOŠINOV 1975:146f.) die Struktur der Äußerung bestimmen. Die drei Parameter tragen damit nicht nur - wie BACH-TIN (1979c:277) ausführt - äußerlichen Charakter, vielmehr erscheinen die Figuren als "Realisatoren einer bestimmten gesellschaftlichen Praxis" (OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA 1975:133), einer sich dialogisch manifestierenden Hierarchie. Die Unterwerfung und der Gehorsam einzelner Figuren nehmen deshalb nicht erst mit der aktuellen Sprechhandlung ihren Anfang, sondern der "imperative Charakter" (KÄSTLE 1972:139) der Sprechhandlung ist bereits aufgrund der Beziehung zwischen den Dialogpartnern, aufgrund der unterschiedlichen Gewichtung der drei Parameter vorgegeben. Im Zusammenhang mit der Bitte Tropačevs, Kuzovkin solle doch für sie singen, wurde bereits deutlich, daß Kuzovkin diese Bitte als Befehl verstehen muß, ebenso wie jene Eleckijs, das Gut zu verlassen (II:159,16ff.). Als Natal'ja Vera eröffnet, daß Bol'sincov sie zu heiraten beabsichtige (M.), verspricht sie Vera zwar, daß sie keinen Zwang ausüben wolle (III:98,14f.), doch beginnt Vera trotzdem zu weinen und versichert ihre Wohltäterin ihres Gehorsams. Diese unterwürfige Reaktion Veras erklärt sich daraus, daß der verinnerlichte anthropologische Parameter des Alters und der ebenfalls verinnerlichte soziale Parameter eine Unterordnung verlangen, obwohl keine Sprechhandlung vorliegt, die dies fordern würde.

Der Konflikt zeichnet sich noch deutlicher ab, obgleich er

ohnedies in Kommunikationssituationen zwischen Figuren verschiedener sozialer Schichten latent enthalten ist, wenn die in der sozialen Hierarchie übergeordnete Figur auf der Grundlage der verinnerlichten Autoritätsverhältnisse bei ihrem Partner durch Sprechhandlungen die dialogische Realisierung ihrer Macht erstrebt. Hier geht die Analyse über strukturelle Kennzeichen hinaus und wendet sich der Wertdimension des Dialogs zu. Im Gegensatz zu der Situation zwischen Vera und Natal'ja versucht Tropačev, auf Kuzovkin direkten Einfluß zu nehmen, als er ihn etwa bittet zu singen oder als er später auch unmißverständliche Drohungen ausspricht. Schon zu Beginn der Verhöhnung Kuzovkins geht Tropačev dabei von dessen Rolle als Kostgänger bei seinem früheren Herrn aus, wenn er Eleckij im isolierenden Dialog mitteilt, daß Kuzovkin ganz "lustig" (zabavnyj) (II:143,17) sei. Aufgrund des beträchtlichen zeitlichen Abstands hat Kuzovkin jedoch die frühere unterwürfige Einstellung überwunden und widersetzt sich nun Tropačev (II:150,22f.), der den verwaisten Machtpol der Vergangenheit aktualisiert und - im Unterschied zu Natal'ja (M.) - von einer entsprechenden unterwürfigen Reaktion ausgeht. Auch hier gesteht Tropačev dem Kostgänger keine menschliche Entwicklung, keine Individualität zu. Er selbst wiederholt nur in verschärfter Weise die alten Methoden der Erniedrigung, des Machtmißbrauchs.

Jahre vor der Erzählung "Dovol'no" (1864) wird damit bereits jene Aussage des Erzählers dialogische Wirklichkeit, daß SHAKESPEARE, käme er wieder zurück auf die Erde, sich von Hamlet oder Lear nicht lossagen müßte, denn noch immer herrsche "dasselbe Machtgebaren, dieselben Gewohnheiten der Sklaverei (te že uхватki vlasti, te že privyčki rabstva) (IX:119). Machtkämpfe in der Natur und in den Dramen SHAKESPEARES werden hier als Vorlage für Erscheinungen genannt, die natürlich in der Zeit der Leibeigenschaft besonders kraß in den Vordergrund rückten. Doch diese extrem soziale Komponente, der spezifisch soziale Charakter der Machtkämpfe wird vom Autor in den Dramen und anderen Texten nur als eine Variante des eigentlichen, grundlegenden anthropologischen, ja natürlichen Konflikts behandelt. Dieser wurde TURGENEV erstmals zum existentiellen Problem in der Beziehung zur 'herrschsüchtigen' (vlastoljubie) Mutter, die ihre Macht (vlast') qual-

voll spüren ließ (ŽITOVA 1961:25f.). Darunter hatte auch ihr Sohn Ivan nachhaltig zu leiden, dem sie zur Zeit der Entstehung der großen Dramen in den Jahren 1848 bis 1850 zu wenig Unterstützung zukommen ließ, so daß er selbst - ähnlich seinen Kostgängern - in Frankreich auf die finanzielle Unterstützung seiner Freunde angewiesen war. Zweifellos stellte sich TURGENEV dieser Konflikt als sozialer dar (KLEMAN 1936:62), doch nicht im Sinne der erwähnten großen Antithese zwischen Herr und Diener in der Leibeigenschaft, sondern in der anthropologischen Antithese zwischen machtbegierigen oder machtbesessenen Menschen, wie SHAKESPEARES Richard III. und ihren "Sklaven". Diese grundlegende hierarchische Opposition faßt der Autor als eine die Zeiten überdauernde Konstante menschlichen Zusammenlebens und damit sozialer Interaktion auf.

Die Dramen lassen keinen Zweifel daran, daß der Autor in erster Linie nicht einen Konflikt zwischen Schichten oder Klassen darstellen wollte. Nicht zufällig stellt er die Kostgänger Kuzovkin und Karpačov (N.) hinsichtlich der Schichtenzugehörigkeit auf eine Stufe mit ihren Unterdrückern. Beide gehören dem Adel an und in Momenten tiefster Erniedrigung beruft sich Kuzovkin wiederholt darauf, daß auch er ein Adliger (dvorjanin) (II: 153,6) sei. In dem von Machtkämpfen geprägten Einakter "Zavtrak u predvoditelja" gehören alle Hauptfiguren der sozialen Gruppe der Gutsbesitzer oder ihnen gleichgestellten Gruppen an. Auch Dar'ja Ivanovna und ihr Gatte Stupend'ev (P.), zwei typische Vertreter der zwei- und eindeutigen Rede, sind Vertreter einer Schicht. Die Verteilung von ein- und zweideutiger Rede auf die Figuren des poetischen Systems darf ohnedies nicht mit hohem, bzw. niedrigem sozialen Status gleichgesetzt werden. In "Neostorožnost'" und "Nachlebnik" gewinnen mit Margarita und Praskov'ja zwei sozial untergeordnete Figuren bestimmenden Einfluß auf ihre jungen Herrinnen. Aber auch innerhalb nichtadliger Schichten kommen im Dialogverhalten hierarchische Beziehungen zum Ausdruck, so etwa in Špigel'skijs Umgang mit seiner künftigen Frau Lizaveta Bogdanovna, die in allem seinen Wünschen gerecht zu werden hat. Die erwähnte Praskov'ja Ivanovna macht ihren Einfluß auf Ol'ga (N.) nachhaltig geltend, um einer anderen Bediensteten, Maša, zu schaden.⁷¹ Die Bestrebungen einzelner Figuren, in ir-

gendeiner Form Macht über andere zu gewinnen, verbinden sich somit im poetischen System der Dramen nicht automatisch mit der Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Schichten.

Die Machtausübung selbst zeigt sich unmittelbar abhängig von der Hierarchie in der jeweiligen sozialen Situation. Ihre direkte Realisierung wird in aller Regel vermieden, da in kultivierten Gesellschaften allgemein extreme Formen des persönlichen Dialogs, der unmittelbaren Konfrontation unterdrückt werden (vgl. MUKAŘOVSKÝ 1967:119). So übt Tropačev zunächst nur mittelbar Zwang auf der Basis der asymmetrischen Kommunikationssituation aus, als er Kuzovkin immer mehr Alkohol einzuflößen versucht, um schließlich über ihn lachen zu können. Mit dem Anschein der Entrüstung fragt er ihn, ob er etwa nicht auf die Gesundheit seines Herrn trinken wolle (II:143,6f.), was der Kostgänger aufgrund seiner Abhängigkeit nicht verweigern kann. Als ebenso unmöglich erweist es sich, das angebotene Glas abzulehnen, als die hierarchisch übergeordneten Figuren Tropačev und Eleckij sogar auf seine, des Kostgängers Gesundheit trinken (II:144,30). Nachdem Kuzovkin aber bereits einmal dem allgemeinen Lachen ausgesetzt war und dadurch vorsichtiger geworden ist, genügt die Ausübung von Druck nur auf der Basis der sozialen Situation, also in dieser indirekten Form, nicht mehr. Tropačev geht zu der explizit direktiven Sprechhandlung des Befehls über, realisiert ihn jedoch nicht selbst, sondern schiebt Eleckij vor (II:147,36f.):

"Pavel Nikolaič, prikažite emu pit'..."

(Pavel Nikolaič, befehlen Sie ihm zu trinken...)

In derselben Weise greift der Kostgänger Tropačevs, Karpačov, wenig später auf den stärkeren Machtpol zurück, als er seinerseits Tropačev auffordert, Kuzovkin doch zu befehlen (prikažite-ka) (II:149,11), daß er ein Lied singt. Diese lexikalische Parallele verdeutlicht, daß Karpačov ganz im Sinne seines Herrn auf eine direktere Form der Machtausübung drängt, während er die ursprünglich in einer Variante der ersten handschriftlichen Fassung vorgesehene schwächere Form der Bitte (poprosite) (II:363, A.8) für ungeeignet hält. Der Petersburger Beamte Eleckij kommt dagegen Tropačevs Aufforderung zum Befehl nicht in der gewünschten eindeutigen Form nach. Vielmehr erhebt er das Glas, um auf

die Gesundheit des Kostgängers zu trinken und drängt Kuzovkin durch diese vermeintliche Ehre zur Erfüllung seines eigenen Wunsches.

Tropačev verstärkt dagegen seine dialogische Machtausübung ohne Scheu vor offener Direktheit. Er droht dem widerspenstigen Kuzovkin nunmehr mit physischer Gewalt und setzt ihm ein kurzfristiges Ultimatum für die Erfüllung seines Wunsches, er solle ihnen ein Lied vorsingen. Bei anhaltender Weigerung werde er ihm ein Glas Sekt in den Hemdkragen schütten (II:150,26ff.). Dieser Übergang zur Androhung physischer Machtausübung wird im Nebentext der Komödie bereits vorher zweimal angedeutet. Als Tropačev Kuzovkin begrüßt, hantiert er bei ihrem ersten Dialog mit dem Knauf seines Stockes herum (II:138,35ff.). Dieser Stock ist ebenso ein Mittel physischer Machtausübung wie das Messer, mit dem Tropačev während des Gesprächs mit Kuzovkin spielt (II:143,18). Vorher hatte er Eleckij angekündigt, daß sie lachen würden, da Kuzovkin sehr lustig sei, wenn man ihn ein wenig betrunken mache. Physische Machtausübung wird vom Autor aber nicht nur in dieser symbolischen, reduzierten Form in den Text eingebracht. Trembinskij, der als Stellvertreter Eleckijs die Aufsicht über Hauswirtschaft und Gesinde führt, eine Art Haushofmeister (dvoreckij), greift, anders als sein Herr, unmittelbar auf die direkte physische Machtausübung zurück. Gegenüber dem vierzehnjährigen Dienstburschen Vas'ka, den er am Ohr hält (II:123,18f.), läßt sich dies sehr leicht realisieren, da dieser ihm sowohl sozial als auch altersmäßig untergeordnet und somit auf den Skalen beider Parameter weit von ihm entfernt ist. Dagegen steht ihm der Diener Petr in der Altershierarchie mit fünfundzwanzig Jahren bereits erheblich näher. Die physische Machtausübung erschöpft sich bei ihm bereits in einer Drohbärde, indem Trembinskij Petr physisch immer näherrückt (II:124,29ff.). In seinen groben Verfahren nicht-kommunikativer Herrschaftssicherung stellt Trembinskij nicht nur in der zeitlichen Abfolge der Ankunft der handelnden Figuren auf dem Gut, sondern auch hinsichtlich des Charakters die unmittelbare Vorstufe zu Eleckij und Tropačev dar, von denen ihm letzterer freilich nähersteht.

Tropačev droht nicht nur gleichfalls physische Macht an, son-

dern er aktualisiert auch - wie bereits ausgeführt - den Machtpol der Vergangenheit, den der frühere Besitzer des Gutes, Korin, ausgefüllt hatte, indem er Kuzovkin in der Gegenwart auf die Rolle des "Narren" (šut) (II:153,15f.) festlegt, die er auch bei Korin gespielt habe. Korin hat aber im Unterschied zu Tropačev noch nach 'dem Stock gegriffen' (palka) (II:167,20f.), um seine Frau zu schlagen. Er hat also mit demselben Gegenstand noch physische Macht ausgeübt, mit dem Tropačev, der in der Gegenwart in seine Fußstapfen tritt, Kuzovkin im Dialog symbolisch droht. Diese direkte und grobe Form der Strafe gehört aber der Vergangenheit an. Selbst in FONVIZINS "Brigadir" (I:74) droht der Vater dem Sohn nur mehr, ihn mit dem "Stock" zu bestrafen. Der Diener Matvej (B.) erzählt dagegen mit Bewunderung von dem Ansehen, das sich die Vorfahren des dekadenten Žazikov bei ihren Untergebenen durch Härte zu verschaffen wußten (II:66,27; 67,27ff.). Sein Schwanengesang auf den Adel am Ende des Stücks, der oft allzu voreilig als Grundthema TURGENEVs hingestellt wird (II:75,23f.), muß auch auf dem Hintergrund seiner Klage über die vergangenen Zeiten gesehen werden, wo die Untergebenen noch die Angst vor ihrem Herrn plagte. Sehnt sich Matvej nach diesen Zeiten zurück, was ihn von dem oft als Prototyp angeführten Osip aus GOGOL'S "Revizor" grundlegend unterscheidet, so führt Natal'ja (M.) diese negativ bewertete Angst vor dem Vater, ihre einstmalige Ohnmacht, als Entschuldigung für heutige Gefühlskälte ins Feld (III:62,19ff.). In der Regel gehört die physische Machtausübung in den Stücken TURGENEVs der Vergangenheit an.

Nun aber droht Tropačev Kuzovkin mit dem Sektglas und verleiht seiner Drohung - in derselben Weise wie Trembinskij bei Petr - durch physisches 'Näherrücken' Nachdruck (II:150,36; 153,1f.). Bleibt es dank Eleckijs Einschreiten auch bei der bloßen Androhung physischer Macht, so ist doch das potentielle Mittel ihrer Realisierung im Unterschied zu den in der Vergangenheit gebräuchlichen bezeichnend. Nicht mehr ein, unmittelbar physischen Schmerz verursachender Stock soll als Mittel physischer Machtausübung dienen, sondern der von der Adels- und Gutsbesitzerschicht zum Genuß und Vergnügen konsumierte Sekt wird in ein Instrument der Bestrafung umgewandelt. Der Zweck dieser Strafe kann

deshalb nicht mehr im physischen, sondern muß im psychischen Bereich gesucht werden, in der Erniedrigung Kuzovkins, der entzündet ausruft, daß bisher noch nie jemand in dieser Art mit ihm umgegangen sei (II:150,30). Tropačevs Androhung physischer Macht zeigt eine nachhaltigere Wirkung als deren Realisierung in der Vergangenheit, da die psychische Dimension der Strafe an die Stelle der physischen getreten ist.

Damit verfolgt aber die reduzierte Form der physischen Einflußnahme bei Trembinskij und Tropačev ein paralleles Ziel wie die indirekte verbale Machtausübung Eleckijs. Zwischen beiden Formen liegt der unmittelbar direktive Befehl, dessen sich Natal'ja bedient, als sie Vera nahelegt, zum Essen ein anderes Kleid anzuziehen (III:22f.) oder Kolja befiehlt, mit seinem Erzieher Šaaf zu gehen (III:56,3f.). Doch läßt sich diese offen befehlende Sprechhandlung in den Dramen TURGENEVs nur selten nachweisen und findet auch dann lediglich im Dialog mit Figuren Anwendung, die hinsichtlich des Alters oder ihrer sozialen Stellung oder - wie bei Vera - in bezug auf beide Parameter vom Sprecher weit entfernt sind. In den zu TURGENEVs Texten zeitgenössischen Stücken und auch in seinen vermeintlichen literarischen Vorlagen ist der direkte Befehl, also seine ausdrückliche Formulierung im Inhalt der Sprechhandlung - anstatt im pragmatischen Kontext - dagegen weitaus häufiger. Der Held in NEKRASOVs Drama "Osennjaja skuka" realisiert direkte Befehle an seine Bedienstete, also an den Jungen (IV:293) und den Haushofmeister (IV:308), mit sichtlichem Vergnügen und findet darin eine kurzzeitige Ablenkung von seiner 'herbstlichen Langeweile'. In BALZACs Drama "La Marâtre", das auch hinsichtlich der dialogischen Machtausübung nur sehr bedingt als Quelle für "Mesjac v derevne" gelten kann, droht Gertrude ihrer Konkurrentin Pauline sogar offen mit ihrer Macht (BALZAC 1929:70):

"Ne me forcez pas à déployer mon pouvoir! Vous devez obéir à votre père, et... il m'obéit."

Natal'ja macht dagegen ihren Einfluß ebenso wie Eleckij (N.) und Nadežda Pavlovna (V.) weit häufiger über die pragmatische Seite ihrer Sprechhandlungen geltend. Sie erteilt also nur in den seltensten Fällen direkte Befehle, realisiert aber ihre Absicht auf der für sie vorteilhaften Grundlage einer asymmetrischen

Kommunikationssituation. Nachdem Beljaev erfahren hat, daß Vera ihn liebt, und er das Gut deshalb verlassen will, versichert ihm Natal'ja zwar, daß sie andere gewöhnlich nicht "gegen ihren Willen" (protiv ich voli) (III:115,40f.) zurückhalte, stimmt ihn aber durch den Zusatz, daß es ihr "sehr unangenehm" (očen' neprijatno) wäre, wenn Beljaev ginge, wieder um. Wie bei Libanova (G.), die in ihrem Haus eine "liberté entière" propagiert, treten auch bei Natal'ja Inhalt und Pragmatik der Sprechhandlung in Gegensatz. Das Übergewicht in der sozialen Situation ermöglicht schließlich beiden die Verwirklichung ihrer Absichten.

Auch Michrjutkin (R.) verfügt zwar noch über diese gesellschaftlich bedingte Vorzugsstellung, realisiert aber mit seiner verbalen Einflußnahme nicht mehr Absichten, die auf künftige Entwicklungen ausgerichtet sind, sondern kompensiert nur mehr jene Machtlosigkeit - vor allem gegenüber seiner Frau -, die ihm unabänderlich erscheint. Aus diesem Grunde kritisiert er gleich zu Beginn seinen Kutscher Efrem, daß dieser nicht sehe, daß das rechte Beipferd nicht ziehe (III:205,30f.). Dreimal hintereinander befiehlt er ihm, es mit der Peitsche zu "schlagen" (stegni) (III:205,36; 206,1) und in Zukunft dafür zu sorgen, daß es nicht mehr vor sich hinträume. Efrem führt den eindringlichen Befehl schließlich mit "gehässigem Lächeln" (s jazvitel'noj usmeškoj) (III:206,2) aus. Die Grundlage für das Verständnis dieser Eingangsszene stellt der Beginn des dritten Kapitels von GOGOL'S Roman "Mertvye duši" dar: Čičikov schläft in der Kutsche, während sein Kutscher mit dem scheckigen rechten Beipferd spricht (GOGOL' VI:40), das analog zum rechten Beipferd in "Razgovor na bol'soj doroge" nur so tut, als ob es ziehe. Der Kutscher Selifan schimpft das Pferd deshalb und schlägt es mit der Peitsche wie Efrem. Schließlich rügt er es dafür, daß es "mit den Ohren wackelt" (čto potnjachivaeš' ušami?). Dasselbe kritisiert bei TURGENEV wenig später Michrjutkin am Mittelpferd (III:207,11f.). GOGOL'S Selifan beschimpft den Schecken als "verfluchten Buonaparte" und gibt damit einen deutlichen Hinweis darauf, daß zwischen dem gerügten Pferd und dem Herrn des Kutschers, Čičikov, eine Parallelität besteht, denn in der kleinen Provinzstadt will man nicht ausschließen, daß Čičikov in Wahrheit

der wiedergekehrte Napoleon ist. Zudem setzt der Autor den Helden wiederholt über die Beschreibung "podlec" (Schuft) mit dem scheckigen Beipferd in Äquivalenzbeziehung. Nicht zufällig bemerkt der Erzähler am Ende von Selifans `Dialog` mit dem ungehorsamen Pferd, daß Čičikov dabei viel über sich persönlich erfahren hätte, wenn er zugehört hätte. Als Selifan die Kutsche wenig später umwirft, kündigt Čičikov seinem Kutscher Schläge an, wie letzterer sie selbst eben noch dem rechten Beipferd verabreicht hat. Selifan fügt sich in diesen "herrschaftlichen Willen" ebenso wie Efrem und beide erkennen damit die alten Machtverhältnisse als die gültige "Ordnung" (porjadok) (GOGOL VI:43; TURGENEV III:211,39f.) an.

Schon in "Mertvye duši" scheint aber jene karnevalistische Umkehrung vorgegeben, die TURGENEV in abgeänderter Form nachahmt und die den sozial übergeordneten Herrn, der den Untergebenen rügt und ihm Schläge androht, mit jenem dem Kutscher untergeordneten Pferd in eine Äquivalenzbeziehung bringt und damit den Kutscher auf einer, dieser unbewußten Ebene kurzzeitig zu einer seinem Herrn übergeordneten Figur macht. Die in der tatsächlichen sozialen Situation verankerten Machtverhältnisse übernehmen in ihrer karnevalistischen Verkehrung die Funktion, die angestauten Aggressionen der unterdrückten Figur zu kompensieren und die tatsächliche Machtausübung eine Stufe tiefer mit umgekehrten Vorzeichen zu wiederholen. Anders als Efrem, der das rechte Beipferd, den Rappen, für "umgänglich" (obchoditel'naja) (III:208,8) hält, tadelt es Michrjutkin wegen seiner Faulheit und befiehlt dem Kutscher, es zu schlagen. Trotz der seinem Herrn entgegengesetzten Beurteilung muß Efrem aufgrund der asymmetrischen Kommunikationssituation den Befehl ausführen und kompensiert in der physischen Machtausübung über seinen `Untergebenen`, das Pferd, seine eigene Machtlosigkeit gegenüber seinem Herrn. Dieser selbst leidet aber nicht nur unter einer äußeren, sondern auch unter einer inneren, psychisch unerträglichen "Hitze" (III:206,7), da ihm die Entmündigung droht und er der Strafe seiner Frau ohnmächtig entgegenseht. So kompensiert Michrjutkin die eigene Ohnmacht verbal in direktiven Sprechhandlungen, die er an den untergebenen Efrem richtet, der seine Ohnmacht wiederum physisch kompensiert. Der Inhalt der Sprechhand-

lungen, dessen Trivialität ohnedies außer Zweifel steht, rückt hier ganz in den Schatten der pragmatischen Redefunktion.

Dieses bei TURGENEV neue Element der doppelten Kompensation läßt sich formal darauf zurückführen, daß der Autor der dramatischen "Szene" - so der Untertitel des Stücks - im Unterschied zu jenem des Romans "Mertvye duši", den Kutscher nicht nur im adressierten Monolog mit einem Pferd, sondern auch im Dialog mit seinem Herrn darstellt. Aufgrund dieser Dialogisierung wird die doppelte Kompensation für den Rezipienten leichter durchschaubar und einer dramatischen Darbietung angemessener. Der Autor weist aber auf die Stellvertreterfunktion der Pferde auch durch die Opposition von Haupt- und Nebentext hin. Nachdem Michrjutkin seinem Kutscher vorgeworfen hat, er liebe das Mittelpferd, das mit den Ohren wackelt, nicht, widerspricht Efrem zwar seinem Herrn und sagt, 'er liebe es', doch folgt im Nebentext unmittelbar darauf die Anmerkung, Efrem 'schlage' das Pferd (III:207,29f.). Diese Kompensation der Ohnmacht steht zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit der sozialen Situation, doch gewinnt sie als allgemeingültiges psychisches Phänomen schichtenübergreifenden Charakter, betrifft den Kutscher ebenso wie den Gutsbesitzer und soll als solche die psychischen Wirkmechanismen der Machtausübung aufdecken.

Es wurde bereits angemerkt, daß der Autor, besonders in "Cholostjak" und "Mesjac v derevne", die explizite soziale Charakterisierung der Figuren erheblich reduziert, im letzteren Stück vor allem jene Špigel'skijs und Beljaevs. Der Grund dafür liegt keineswegs nur in der in den sechziger Jahren, als diese Streichungen vorgenommen wurden, fehlenden gesellschaftlichen Aktualität dieser sozialen Elemente - wie OKSMAN ausführt (1962:417) -, sondern darin, daß die soziale Variante nur eine mögliche Realisierung des zugrundeliegenden anthropologischen Konflikts darstellt, der auch als eine geeignete Basis für einen neuen Zugang zu den Dramen TURGENEVs in Betracht gezogen werden sollte. Gerade die frühen Stücke, denen fast jede sozialkritische Note fehlt, zeigen, daß für den Autor das Phänomen dialogischer Machtausübung ursprünglich ein anthropologisches ist. Neben sozialer Überlegenheit oder Abhängigkeit besteht schließlich auch jene auf der Grundlage "affektiver Bindung" (KÄSTLE 1972:133). Gerade

diese grundlegendere Form wird in "Steno", "Iskušenie svjatogo Antonija" und in "Neostorožnost'" dargestellt. Džulija kniet vor ihrem geliebten Steno nieder (I:377) und liefert sich ihm gegen den Willen ihres stolzen Bruders ebenso gänzlich aus, wie dies Džulio und die anderen Verehrer Annunciatas in der zweiten Szene von "Iskušenie svjatogo Antonija" durch dieselbe Geste der Unterwürfigkeit zum Ausdruck bringen (III:255). Diese Aktualisierung der dialogischen Machtausübung auf affektiver Grundlage durchzieht aber das gesamte poetische System der Dramen, wie die Wiederholung der Geste des Kniefalls als ihre szenische Realisierung zeigt. Rafaél' (II:22,20), Kuzovkin (II:163,25) und Vilickij (II:228,21f.) bitten die Damen ihres Herzens jeweils auf Knien um Verzeihung und der getäuschte Graf Ljubin (P.) gesteht in dieser Stellung, aus der er sich mit eigenen Kräften nicht mehr erheben kann, der angebeteten Dar'ja Ivanovna seine Liebe (III:199,2). Die dialogische Machtausübung stellt einen grundlegenden semantisch-pragmatischen Bereich der Dramen TURGENEVs dar. Sie darf aber eben deshalb nicht auf ein bloß sozial und historisch bedingtes Phänomen reduziert werden, sondern muß im Interesse einer adäquaten Textanalyse in ihrer ganzen anthropologischen Spannweite erfaßt werden.

5.3.2.5. ANREDEFORMEN UND PARTNERINTERPRETATION

Neben den zuletzt vorrangig dargestellten objektiven Elementen der sozialen Situation und der dialogischen Interaktion wird letztere in gleichem Maße durch subjektive Komponenten, durch die jeweils individuelle Einstellung des Gesprächspartners konstituiert. Dazu sind neben speziellen Interessen der jeweilige Wissensstand (Thesaurus) (vgl. ENGELKAMP 1974:208) oder allgemeiner die kognitiven Fähigkeiten einer Figur und ihre emotionalen Zustände zu rechnen. Die Formen der Anrede und die Partnerinterpretation im Kontext ein- und zweideutiger Rede werden danach durch die drei objektiven Parameter der sozialen Situation, also Vertrautheit der Figuren, sozialer Status und Alter, wie auch durch subjektive Bedingungen bestimmt. Anreden mit Personalpronomen oder Eigennamen sollen - gewöhnlich am Satzanfang -

den Adressaten identifizieren und eine kommunikative Reaktion bei ihm hervorrufen. Häufig wird die Adressierung aber nicht verbal realisiert, sondern kann nur aus dem Nebentext erschlossen werden.

Mit der direkten Adressierung steht dem Sprecher ein Mittel zur Verfügung, den Gesprächsverlauf zu regulieren, ja zu beherrschen. Fonk bedient sich dieses Verfahrens in extenso, um einerseits bestimmte Figuren aus dem Dialog auszuschalten, gleichzeitig aber andere zur dialogischen Reaktion zu zwingen. Die Prjažkina erweist sich unter diesem Druck als unfähig zur Kommunikation mit Fonk, der sie direkt anspricht (II:207,6). Maša zeigt zunächst eine ähnlich gehemmte emotionale Einstellung, überwindet diese aber vorübergehend und kann die reaktiven Sprechhandlungen ausführen, die Fonk durch direkte Adressierung seiner Rede (II:208,21f.) implizit fordert. Fonk verfolgt mit dieser pragmatischen Einflußnahme die geheime Absicht, Maša als potentielle Gattin Vilickijs auf den Prüfstand der höheren Gesellschaft zu stellen und sie dabei zu diskreditieren, was ihm auch gelingt. Diesem ersten Typus von Sprechhandlungen zur dialogischen Ausübung von Macht setzt Moškin durch seine, "an die ganze Gesellschaft" (ko vsemu občestvu) (II:206,14; 206,6f.) gerichtete Rede den Grundtypus eindeutiger Rede gegenüber. Moškin verwirklicht mit dieser Anrede ein Höchstmaß an dialogischer Freiheit und wird vom Autor damit erneut als Gegenpol zu Fonk ausgewiesen, der auch andere Formen der Anrede seinen geheimen Absichten unterordnet.

Während Fonk Maša vor allem in Gegenwart Vilickijs kompromittieren will, greift er zu einer anderen zweideutigen Variante der Anrede, als es darum geht, Vilickij endgültig von seinen Heiratsplänen abzubringen. Besonders freundliche Formen der Anrede, wie "mein lieber Petr Il'ič" (ljubeznyj moj Petr Il'ič) (II:219,35), sollen dem verunsicherten Bräutigam eine besondere Vertrautheit, ja - aufgrund des Possessivums "moj" (SPITZER 1922:15) - sogar zärtliche Empfindungen für ihn suggerieren. In dieser Anrede verbindet sich die objektiv identifizierende Benennung des Partners durch den Eigennamen auf taktisch kluge Weise mit der wertenden, beschreibenden Benennung "mein lieber". Diese kombinierte Form der Anrede stellt ein weiteres wichtiges

Verfahren zweideutiger Rede dar. In dem frühen Stück "Neostorožnost" entlarvt Don Pablo seine zweideutige Anrede "Ljubeznyj Bal'tazar" (Lieber Bal'tazar) (II:29,31) wenig später selbst im isolierenden Dialog, wenn er denselben Bal'tazar als "altes Weib" (baba) (II:29,36f.) tituliert.- Der ehemalige Adelsmarschall Pechter'ev (Z.) weist seinen Nachfolger Balagalaev dahingehend zurecht, daß sein Teilungsvorschlag im Erbstreit zwischen der Kaurova und ihrem Bruder Bespandin nicht akzeptabel sei und bedient sich dabei der zweideutigen Anrede "cher ami" (lieber Freund) (III:33,13). Diese rein beschreibende Benennung soll nur den verbalen Racheakt des neidischen früheren Adelsmarschalls überdecken. Pechter'ev macht daraufhin einen neuen, noch viel weniger annehmbaren Vorschlag, den nun Balagalaev seinerseits als "nicht ganz gelungen" (ne sovsem udačno) (III:35,9) ablehnt. Als Reaktion auf Pechter'evs Anrede tituliert er diesen dabei nicht weniger zweideutig mit "liebster Petr Petrovič" (ljubeznejšij Petr Petrovič) (III:35,8).⁷²

Auch sonst verkehren beide miteinander äußerst höflich und sprechen sich neutral mit Vor- und Vatersnamen an. Dies bringt der Autor in der in vielen Passagen ausführlicheren Zeitschriftenfassung mit dem Untertitel "Szene aus dem Leben in einem Landkreis" (Scena iz uezdnoj žizni) (III:293) in unmittelbarem Gegensatz zu Balagalaevs Sprechhaltung gegenüber seinem Schriftführer Vel'vickij (III:321):

"Balagalaev. Tak vot izvol'te posmotret'... Vel'vickij... kuda ty, bratec, zapropastilsja?.. daj-ka proekt... Vot-s potrudites' pročest' i s planom sravnit'..."

(Balagalaev. So geruhen Sie sich das anzusehen... Vel'vickij... wohin bist du verschwunden, Freundchen?.. gib den Entwurf schon her... Haben Sie bitte die Güte, das durchzulesen und mit dem Plan zu vergleichen...)

In dieser Replik des Adelsmarschalls rahmt die symmetrische Kommunikationssituation zwischen Balagalaev und Pechter'ev die asymmetrische Kommunikationssituation zwischen Balagalaev und Vel'vickij ein. Der Kontrast fällt bei dieser unmittelbaren, vergleichenden Gegenüberstellung besonders ins Auge. Während sich in der ersten Kommunikationssituation beide Dialogpartner bidirektionaler Anredeformen bedienen, wendet sich der Adelsmarschall an seinen Untergebenen Vel'vickij in monodirektionaler Form. Das bedeutet, daß der Partner der bidirektionalen Anrede

auf derselben Ebene, in derselben Art antworten kann, während dies bei monodirektionaler Rede in beiden Richtungen ausgeschlossen ist. Während also im ersten Fall der Anredetypus "reziprok" ist (BROWN/GILMAN 1977:250), also in beiden 'Richtungen' verwendet werden kann (bidirektional), stehen im zweiten Fall die beiden Dialogpartner auf unterschiedlichen Stufen der durch die drei Parameter Vertrautheit, sozialer Status und Alter unterteilten Hierarchie. Die Anrede ist deshalb in aller Regel monodirektional, ebenso wie die darauf reagierende Sprechhandlung, die jene in der Anrede zugrundeliegende Hierarchie im Normalfall bestätigt. Der als Vel'vickij mit Familiennamen angesprochene und geduzte Schriftführer wird also in keinem Fall Balagalaev in derselben Weise titulieren. Ein ganz ähnlicher Widerspruch in den Anredeformen besteht zwischen dem Adelsmarschall und dem "armen" (III:8) Gutsbesitzer Mirvolin. Während ersterer ihn duzt (III:13f.), begegnet ihm Mirvolin mit der Formel: "Meine untertänigste Verehrung, Nikolaj Ivanyč!" (Nižajšee moe počtenie, Nikolaj Ivanyč!) (III:10,15f.). Moškin, der Fonk als "hohe Exzellenz" (vysokoprevoschoditel'stvo) (II:199,11) und Stupend'ev, der den Grafen Ljubin noch als "Eure Erlaucht" (vaše sijatel'stvo) (III:199,27) tituliert, als dieser vor Stupend'evs Frau auf den Knien liegend ihr seine Liebe gesteht, realisieren beide in besonders extremer Form die von unten nach oben gerichteten monodirektionalen Anredeformen.

Die von Balagalaev gegenüber Vel'vickij verwendete Anrede mit dem Familiennamen, die in ČECHOVS Stücken mit 5,1% aller Fälle der Anrede durch Eigennamen selten zu beobachten ist (FILIPP 1979:85), wird auch in TURGENEVs Dramen von den Figuren kaum gebraucht, soll aber in der Regel eine Distanz des Sprechers zur angesprochenen Figur ausdrücken. Balagalaev ist ja im obigen Beispiel über seinen Untergebenen ebenso verärgert wie Natal'ja über Rakitin (M.), als sie ihn mit dem Familiennamen anspricht (III:45,7), da er immer Menschen beobachtet und analysiert. Als Maša ihren Bräutigam "Vilickij" tituliert, ist diese Anrede von der Einsicht geleitet, daß er sie nicht mehr liebt (II:227,13f.). Die Anrede mit bloßem Familiennamen zeigt im poetischen System der Dramen - und nicht nur in diesem⁷³ - eine deutliche Tendenz zur Monodirektionalität. Zur ausgesprochenen Erniedri-

gung wird die Anrede mit dem Familiennamen, wenn Tropačev seinen Kostgänger Karpačov als "Karpače" (II:142,6) anspricht und damit den Eigennamen auch noch dahingehend entstellt, daß er ihn des für Familiennamen typischen Suffixes "-ov" beraubt. Tropačev wendet sich an alle Kostgänger des Stücks in monodirektionaler Form, während er im Dialog mit Eleckij und Ol'ga auf Vor- und Vatersnamen rekurriert und damit in diesen symmetrischen Kommunikationssituationen die bidirektionale Variante bevorzugt.

Während die monodirektionale Anrede nur in asymmetrischen Kommunikationssituationen möglich ist, läßt die nach den drei Parametern bestimmte symmetrische Kommunikationssituation sowohl bi- als auch monodirektionale Formen zu, wenngleich die bidirektionale Anrede in symmetrischen Kommunikationssituationen dominiert. Die Verwendung eines bestimmten Typs hängt von der Einstellung des Sprechers zum Adressaten ab. Den Gegenpol zu dem in seinen Anreden zwischen mono- und bidirektional gespaltenen Tropačev stellt Kuzovkin dar, der alle Figuren bidirektional anspricht, seinen Freund Ivanov ebenso wie Eleckij. Letzterer verhält sich zu Beginn in derselben Weise wie Kuzovkin, so daß keiner der beiden in seinen Anreden die bestehende Hierarchie aktualisiert.

Trotzdem kommt es auch bei Kuzovkin und anderen innerhalb der jeweiligen Anredetypen zu semantisch relevanten Wechseln. Nicht die gesellschaftlichen Anredekonventionen an sich, sondern ihre Veränderungen sind ja für den literarischen Text von entscheidender Relevanz (ASMUTH 1980:69). Solange der über Ol'gas Ankunft glückliche Kuzovkin noch ganz in seiner Freude befangen ist, spricht er seinen Freund Ivanov vertraulich mit "Vanja" (II:132,21) an, wechselt aber in dem Moment zu der ebenfalls bidirektionalen, distanzierten Form "Ivan Kuz'mič" (II:133,5), als er ihn für sein Mißtrauen gegenüber Eleckij rügt. Gleichsam als Antwort darauf geht Ivanov nur zweimal im Stück von seiner Position der distanzierten Anrede Kuzovkins als "Vasilij Semenyč" ab (vgl. VINOGRADOV 1959:64) und spricht ihn vertraulich und eindringlich mit "Vasilij" an. Zum ersten Mal geschieht dies am Ende des ersten Aktes, als Kuzovkin Gefahr läuft, zu verraten, daß Ol'ga seine Tochter ist (II:155,41) und zum zweiten Mal an einer ebenso markanten Stelle, nämlich am

Ende des zweiten Aktes, als Ivanov Kuzovkin vor Augen führt, daß die anderen ihn und er sich selbst belügt. In allen Fällen signalisiert der Wechsel der Anrede einen psychischen Vorgang im Sprecher, eine Veränderung der Einstellung. Als Špun'dik seinem Freund Moškin Trost zusprechen will, spricht er ihn nicht länger distanziert als "Michajlo Ivanyč" (II:239,21) an. Maša thematisiert den Wechsel in der Anredeform sogar gegenüber ihrem Bräutigam Vilickij und folgert daraus mit Recht eine Abkühlung seiner für sie gehegten Gefühle (II:227,9ff.):

"(..) vy menja inogda... zvali Mašej... (Poniziv golos.) Vy... daže... perestavali govorit' mne "vy", a teper'... Mogla li ja ne zametit' étoj peremeny, skažite sami?.."

((..) Sie haben mich manchmal... Maša genannt... (Mit gesenkter Stimme.) Sie... haben sogar... aufgehört, zu mir "Sie" zu sagen, und jetzt... Wie hätte ich diese Veränderung nicht bemerken können, sagen Sie selbst?..)

Die Veränderung der Anredeform findet ihren Grund aber nicht nur in den subjektiven Bedingungen der Interaktion, also etwa in psychischen Prozessen, sondern ist in vielen Fällen auch auf Verschiebungen innerhalb der Figurenhierarchie zurückzuführen, also auf die objektiven Parameter der sozialen Situation.

Der Wechsel in der Anrede geht meist mit intensivierter oder reduzierter dialogischer Einflußnahme einher. Wenn der Provinzgutsbesitzer Alupkin die halsstarrige Kaurova plötzlich duzt, dann geschieht dies einerseits aus seinem Zorn, andererseits aber droht er Kaurova ganz offen: "Baba, beregis'(..)" (Nimm dich in acht, altes Weib (..)). Aus einer ähnlichen Motivation wird Alupkin selbst plötzlich von Suslov geduzt (III:34,13). Dar'ja Ivanovna (P.) bleibt dagegen im Dialog mit Stupend'ev weitgehend frei von Emotionen und sucht durch geschickten Wechsel in ihrer Anrede für den Gatten die geheime Absicht zu verwirklichen, daß Stupend'ev geht, ehe der Graf zurückkehrt. Da sie bereits von ihrem Helfer Miša weiß, daß Stupend'ev eifersüchtig ist, spricht sie ihn zunächst freundschaftlich mit "du" an und nennt ihn bei seinem Vornamen, Alexis (III:185,18). Als aber ihr Gatte Anstalten macht zu bleiben, steht sie auf, spricht ihn distanziert mit "Sie" und "Aleksej Ivanovič" an und legt ihm nahe zu gehen, wenn er eine gute Stelle in Petersburg wünsche (III:185,28f.). Die Intensivierung ihres Einflusses findet in dem direkten Befehl ihren Höhepunkt, Stupend'ev solle sie alleine lassen (III:185,33).

Als der zaudernde Gatte erstmals zustimmt, wechselt Dar'ja wieder zum ursprünglichen "du" über (III:186,10f.). Die verschiedenen Formen der Anrede für ihren Petersburger Gast zeigen auch ihren zunehmenden Einfluß auf den Grafen Ljubin. Während Dar'ja - ebenso wie Stupend'ev - Ljubin zunächst unterwürfig und vorsichtig mit "Eure Erlaucht" (vaše sijatel'stvo) (III:175,15) anspricht, wechselt sie schon bald zu der hierarchisch nicht so hoch anzusetzenden Anrede "graf" (Graf) über (III:175,25), um sich schließlich sogar die bidirektionale Anrede mit Vor- und Vatersnamen zu erlauben (III:190,34), als sie sich der Erreichung ihres Zieles relativ sicher sein kann.

Auch für Margarita steht in "Neostorožnost'" der Erfolg ihrer Rache an der Herrin, Dolores, für das gescheiterte Leben ihrer Tochter außer Zweifel, als diese von ihr wissen will, ob Pablo und Bal'tazar ihren Tod planen. Der bidirektionalen Anrede, die Dolores noch über ihre Dienerin stellt, ist hier bereits die Grundlage entzogen. Margaritas monodirektionale Anrede für Dolores als "gnädige Frau" (sudarynja) (II:35,1), die eine große Entfernung hinsichtlich des Parameters 'sozialer Status' suggeriert, erfolgt wohl bereits aus der Sicherheit des Geheimnisses und der damit verbundenen Macht. Als Dolores immer mehr zur Bitenden wird und ihre Dienerin drängt, ihr Geheimnis preiszugeben, kann Margarita aufgrund von Dolores' Autoritätsverlust zu der schwächeren monodirektionalen Anrede "sen'ora" (II:35,10) und schließlich, als Dolores vor ihr auf den Knien liegt, zu der nunmehr umgekehrt monodirektionalen Anrede "ty" (II:35,19) übergehen. Im Wechsel der Anreden wird bereits in diesem frühen Stück die Verschiebung der Autoritätsverhältnisse, ja ihre Umkehrung dialogisch verwirklicht.

Bal'tazar hat bereits zuvor versucht, Dolores dasselbe Geheimnis im Dialog mit ihr vorzuenthalten, doch scheitert er am ersten Sprechhandlungstypus zweideutiger Rede. Die Anreden demaskieren seine wahren Absichten und Gedanken. Gelingt es ihm anfangs noch, Dolores "gezwungen lächelnd" als "meine Liebe" (moja milaja) (II:28,2) anzusprechen, so übermannt ihn doch der Zorn, als er seiner Frau mit erhobener Stimme droht: "Ach, gnädige Frau! Sie..." (A, sudarynja! vy...) (II:28,3). Als Dolores diese Anrede direkt thematisiert und ihren Mann als "lieben

Bal'tazar" (II:28,6f.) tituliert, kann der aufgebrachte Ehegatte nicht umhin, Dolores auf die Herleitung des Wortes "lieb" (ljubeznyj) aus "lieben" (ljubit') (II:28,10f.) hinzuweisen und damit gegen die ihm von Pablo eingegebene Absicht den eigentlichen Grund seiner Verstimmung zu verraten. Damit stellt er den Erfolg der zweideutigen Rede und der Intrige als ganzer in Frage. Diese Gefahr ist in "Nachlebnik" schon nicht mehr gegeben, als sich der sonst so beherrschte Eleckij im Zorn über Kuzovkin, der sich weigert, das angebotene Bestechungsgeld anzunehmen, dazu versteigt, ihm massiv zu drohen und den erheblich älteren Mann in entwürdigender Weise mit "du" anzureden (II:177,6f.; 178,1).

Damit kulminiert jene Entwicklungslinie, an deren Beginn Eleckij es nicht für notwendig hält, sich den Namen des Kostgängers auf seinem Gut zu merken, ihm damit aber seine Identität und Individualität verweigert. Als Eleckij Tropačev mitteilt, daß Ol'ga mit Kuzovkin im Garten spazierengehe, benennt er Kuzovkin nicht mit dem eindeutig identifizierenden Eigennamen, sondern mit einer, mehrere Denotationen zulassenden Beschreibung als "diesen Herrn, der hier lebt" (s étim gospodinom, kotoryj zdes' proživaet.) (II:136,29f.). Natal'ja versucht sich in Rakitins Gegenwart zumindest sprachlich in vergleichbarer Weise von dem von ihr geliebten Beljaev zu distanzieren, wenn sie ihn als "diesen jungen Studenten" (étot molodoj student) (III:95,5) oder "diesen Mann" (étot čelovek) (III:95,25) beschreibt. Tropačev setzt den Stellenwert der Identität und Individualität Kuzovkins ebenso niedrig an wie Eleckij. Schon in seiner Antwort auf Eleckij wiederholt er nur "Ach - mit diesem!" (A - s étim!) (II:136,31) und spricht auch Kuzovkin selbst im weiteren nur mit "Sie" (vy) an (II:138,37f.). Seinen Eigennamen enthält er ihm ebenso vor wie Kuzovkins Freund Ivanov. Den eigenen Kostgänger Karpačov stellt er Kuzovkin in Abweichung von den gesellschaftlich üblichen Umgangsformen nur als "ihn" (ego) vor und zeigt dabei in einer Geste der Verachtung mit dem Ellbogen auf Karpačov (II:139,3f.). Nur an einer Stelle im ersten Akt folgt Tropačev bei der Anrede Kuzovkins dem Muster von Vor- und Vatersnamen, doch die Ausfüllung dieser Formel, die eine eindeutige Identifizierung erwarten läßt, stellt stattdessen einen Höhe-

punkt der Erniedrigung durch Verweigerung des individuellen Namens im Dialog dar. Tropačev spricht Kuzovkin als "Sowieso Ivanyč" (Imjarek Ivanyč) (II:143,19) an und versagt ihm damit gleich in zweifacher Weise die Individualität. Erst als der Kostgänger das Gut verläßt, als der Dialog mit ihm zu Ende ist, sprechen ihn Eleckij (II:183,30) und Tropačev (II:183,5f.) als "Vasilij Semenyč" an, freilich im Kontext der zweideutigen Sprechhandlung des zweiten Typs: Beide spielen nur Komödie.

Darf man bei Tropačev von einer Absicht bei der dialogischen Verweigerung des Namens ausgehen, so verfälscht Ol'ga die Identität Kuzovkins eher unabsichtlich durch einen falschen Vatersnamen. Von Beginn an spricht sie den, ihr aus der Kindheit noch bekannten Kuzovkin als "Vasilij Petrovič" an (II:131,22). Auch wenn der Betroffene selbst gegenüber dem vorsichtigen Ivanov dies als unwichtig bagatellisiert (II:132,28), klärt er Ol'ga doch über seinen wahren Vatersnamen auf (II:165,12f.), ehe er ihr ihre wirkliche Identität enthüllt. Die Parallelität ist offensichtlich: Bevor Ol'ga erfährt, daß Kuzovkin ihr Vater ist, stellt dieser zuerst die Identität seines eigenen Vaters klar, der nicht Petr, sondern Semen hieß. Damit jedoch nicht genug der in den Namen vorgegebenen Hinweise auf die Lösung des verwandtschaftlichen Knotens. Ol'ga Petrovnas falsche Anrede Kuzovkins als "Petrovič" schafft vermittelt des bei beiden Personen falschen Vatersnamens eine doppelte Verbindung zwischen Ol'ga und Kuzovkin: einerseits über die Tatsache des falschen Vatersnamens, andererseits über den in beiden Fällen zugrundeliegenden Vornamen "Petr". Da nun aber im Dialog Ol'gas Vatersnamen richtiggestellt wird, weist auch Kuzovkin darauf hin, daß sein Vatersname ebenfalls falsch sei.

Im Unterschied zu Ol'ga macht Tropačev auch diese Variante der Identitätsverweigerung seinen Absichten dienstbar. In der ersten handschriftlichen Fassung spricht Tropačev Kuzovkin bewußt verhöhrend als "Vasilij... Merkulovič..." (II:367) an. Vor allem aber greift Tropačev die Identität seines eigenen Kostgängers Karpačov an, den er als "Karpače" tituliert und mit dessen Namen er zugleich seine Person angreift. Der Autor setzt diese phonetisch und semantisch grobe Form innerhalb einer Replik Tropačevs zu der in distinguiertem Französisch gehaltenen

Erklärung für diese Anrede in krasse Opposition (II:142,6ff.). Die als bloße Höflichkeitsformel zu verstehende Absicherung bei Eleckij mit der Frage, ob er diese Anrede gestatte, erhält dadurch eine gewichtige Bedeutung, daß Eleckij mit der Anrede zugleich der despektierlichen Behandlung Karpačovs in seinem Haus zustimmt. Wenn daraufhin Kuzovkins Identität und Würde in noch weit stärkerem Maße beschnitten werden, dann hat nur ein Austausch der figuralen Objekte stattgefunden und Tropačev kann von Eleckijs stillschweigendem Einverständnis ausgehen, wenn er Kuzovkin auf seine bloße Funktion, die zudem der Vergangenheit angehört, also auf die Rolle eines "Narren" (šut) (II:136,32) reduziert. Hier erweist sich Trembinskij ein weiteres Mal als Vorstufe zu Tropačev. Als er den Diener Petr dreimal hintereinander fragt, 'wer er sei' (kto ty?) (II:124,33ff.) und ihn dabei immer stärker bedrängt, antwortet dieser verwirrt damit, daß er seinen Vornamen, Petr, nennt. Trembinskij streitet ihm diese Individualität ausdrücklich ab und reduziert ihn auf seine Funktion im Haus, auf seinen Status als Lakai (II:124,39 - 125,3):

Trembinskij. (...) kto ty takoj?

Petr. Ja Petr-s.

Trembinskij. Net, ty lakej - vot ty kto."

(Trembinskij. (...) wer bist du denn?

Petr. Ich bin Petr.

Trembinskij. Nein, du bist ein Lakai, das bist du.)

Auf der untersten Stufe nimmt die Identitätsverweigerung damit ihren Ausgang, daß bestimmte Figuren nicht mit ihren Namen angesprochen werden; auf einer nächsten Stufe wird ihr Name dann in entwürdigender Weise entstellt, um ihnen schließlich überhaupt keinen Namen mehr zuzugestehen und sie auf ihre bloße Funktion zu reduzieren. Der Höhepunkt dieser Tendenz wird nun aber damit erreicht, daß Figuren in die Nähe von unbelebten Gegenständen gerückt, ja mit diesen gleichgesetzt werden. ŽITOVA (1961:97) berichtet in ihren Erinnerungen von einem Gespräch, das TURGENEV eines Tages im Jahre 1846 mit der willkürlich herrschenden Mutter führte und in dem er ihr vorwarf, sie behandle ihre Leute wie "Gegenstände" (predmety). Ganz aus dieser Geisteshaltung heraus teilt Natal'ja Petrovna (M.) in der ersten, "Student" betitelten Fassung von "Mesjac v derevne" Rakitin mit, die

Fürstin werde ihnen aus Moskau einen französischen Lehrer "zusammen mit den Hauben" (vmeste s čepčikami) (T.sb. I:75) schicken. Die Nennung von Gegenständen aus dem Alltagsgebrauch in einem Atemzug mit einer Person stellt diese auf eine Stufe mit den unbelebten Objekten. Dies beabsichtigt wohl auch Tropačev, wenn er Kuzovkin als "etwas in der Art eines Narren" (nečto vrode šuta) (II:136,32) bezeichnet oder Eleckij rät, Karpačov nicht zu beachten: "Éto tak; éto... éto ničego." (Das ist bloß so; das... das ist unwesentlich.) (II:136,37; 137,1). Nicht zufällig läßt der Autor aber Natal'ja aus der Masse möglicher Gegenstände gerade "Hauben" (čepčiki) auswählen. Damit verweist er erneut auf GOGOL'S "Mertvye duši" als Quelle. Im Haus des Gutsbesitzers Sobakevič begegnet Čičikov einer Person, die er schwer als solche sehen kann. Schließlich charakterisiert er sie ebenso wie Eleckij Kuzovkin (II:136,29f.) damit, daß sie vielleicht "einfach im Hause lebe" (prosto proživajuščaja v dome) (GOGOL' VI: 98). Die eigentliche Beschreibung dieser Person beginnt aber damit, daß der Erzähler sagt, sie sei "ein Etwas ohne Haube" (čto-to bez čepca) und gehöre zu jenen Menschen, die man fast für ein "Möbelstück" hält, die ja nicht einmal mehr als selbständiger "Gegenstand" (predmet) auf der Welt existieren, sondern nur mehr als kleine Fleckchen auf Gegenständen. Ihre totale Schweigsamkeit, - seit der Geburt scheint kein Wort über ihre Lippen gekommen zu sein -, verbindet dieses unscheinbare Etwas ohne jede Individualität mit den meist schweigsamen, eindeutig sprechenden Figuren, die aber in den Dramen TURGENEV'S zu den eigentlichen Helden geworden sind.

Diese im Dialog immer unterlegenen, eindeutig sprechenden Figuren sind aufgrund ihrer semantisch verlässlichen Rede für die zweideutig sprechenden Figuren in ihrem Handeln relativ leicht auszurechnen, so daß auch hier ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen ihrer Rede und ihrer untergeordneten Rolle besteht. Sie selbst beziehen zwar mögliche Reaktionen der Dialogpartner in ihre eigenen Sprechhandlungen ein, doch geschieht dies einerseits eher unbewußt in der im Alltagsdialog üblichen Form der Partnerinterpretation (vgl. BACHTIN 1979c:275), andererseits bleiben ihnen die geheimen Absichten der zweideutig sprechenden

Figuren verschlossen. Letztere dagegen transformieren die Partnerinterpretation des linguistischen Sprechakts zu einer bewußt eingesetzten Komponente ihrer Sprechhandlung und kontrollieren mit Hilfe dieses weiteren Verfahrens das Sprechverhalten ihrer Partner. Diese vom linguistischen Sprechakt abweichende Form der literarischen Partnerinterpretation wird vom Autor der Dramen ästhetisch funktionalisiert. Die zweideutig sprechende Figur besitzt ja bereits in dem Maße Macht über den eindeutig Sprechenden, wie sie Kontrolle über Rede- und Handlungspläne des anderen ausübt (vgl. BROWN/GILMAN 1977:247), wie sie also die Einstellung des Partners erkennt und diese Erkenntnis in der eigenen Sprechhandlung verwertet. Die Partnerinterpretation Ivanovs dagegen, der Eleckij zum Typus der "tüchtigen Petersburger Kerle" (peterburgskie molodcy) (II:128,25f.) rechnet, und vieler anderer bleibt oft in dieser "allgemeinen Partnertypisierung" (BAYER 1977:106) verhaftet, die das Gegenüber starr auf bestimmte Rollen festlegt.

Das Wort, die Rede als "zweiseitiger Akt" ist zwar immer an einem Partner orientiert, selbst wenn dieser nicht real gegenwärtig sein sollte (VOLOŠINOV 1975:145f.), doch muß dabei zusätzlich zwischen dem natürlichen Vorgang primärer Rede und dem ästhetisch funktionalisierten der literarischen Sprechhandlung unterschieden werden. Als Špigel'skij Bol'sincov genau vorspricht, was er zu Vera sagen soll, wenn er um ihre Hand anhält, läßt er ihn zuerst versprechen, daß Vera bei ihm "völlig frei" (soveršenno svobodny) (III:87,32) sein werde. Diese Versicherung läßt der alle Intrigen Natal'jas durchschauende Arzt den dummlichen Heiratskandidaten deshalb geben, weil er erkannt hat, daß Vera unter der Herrschaft Natal'jas leidet und sie eine solche Zusage am ehesten dazu bewegen kann, dem erheblich älteren Gutsbesitzer ihr Jawort zu geben. Deshalb macht sich Špigel'skij diese zutreffende Partnerinterpretation für die Erreichung seiner geheimen Absichten zunutze. Darin verfährt er nicht anders als die ihm charakterlich ohnehin sehr ähnliche Dar'ja Ivanovna (P.), die den eben angereisten Grafen Ljubin dazu bringen möchte, ihr und ihrem Mann eine in ihren Augen angemessene berufliche und gesellschaftliche Position in Petersburg zu verschaffen. Erreichen will sie dieses Ziel vor allem unter Ausnutzung ihrer

gemeinsamen Jugenderinnerungen. Im Monolog äußert die im Dialog zweideutig sprechende Dar'ja ihre Erkenntnisse über die Einstellung Ljubins und die sich daraus ergebende Partnerinterpretation ganz offen (III:172,26ff.):

"Govorjat, čto dlja ljudej v ego položenii vospominanija mladosti osobenno dorogi... (..)"

(Man sagt, daß Menschen in seiner Lage Jugenderinnerungen besonders teuer sind... (..))

Doch nicht in allen Fällen führt die absichtsvolle Partnerinterpretation so schnell oder führt sie überhaupt zum Ziel. Der Egozentrismus zweideutig sprechender Figuren und ihr damit verbundenes typisches Mißtrauen läßt diese Aktanten nicht selten auf falsche Einstellungen bei den Partnern schließen, da sie ihre eigene, von geheimen Absichten bestimmte Denkweise auch ihrer Partnerinterpretation zugrundelegen. Ein eklatantes Beispiel dafür stellt Natal'jas Auffassung von der Einstellung Beljaevs dar, die sie zu Beginn ganz richtig in ihrer grundlegenden Verschiedenheit von ihrer eigenen und jener Rakitins charakterisiert (III:49,28ff.):

"O nem nel'zja sudit' po tomu, čto... naš brat sdelal by na ego meste. Ved' on niskol'ko na nas ne pochož, Rakitin. V tom-to i beda, drug moj: my samich sebja izučaem s bol'sim priležaniem i vobražaem potom, čto znaem ljudej."

(Man darf ihn nicht danach beurteilen, was... unsereins an seiner Stelle tun würde. Er ist uns ja überhaupt nicht ähnlich, Rakitin. Darin besteht ja gerade das Unglück, mein Freund: Wir studieren uns selbst mit großem Eifer und bilden uns danach ein, die Menschen zu kennen.)

Trotzdem handelt Natal'ja im Stück gegen diese Einsicht. Der mißtrauischen Partnerinterpretation Veras durch Gorskij (G.) vergleichbar, legt sie ihre eigene Einstellung der folglich falschen Partnerinterpretation zugrunde und wirft sich dieses mißtrauische Verhalten in einer monologischen Sprechhandlungssequenz selbst vor. Sie hatte befürchtet, daß Beljaev gleichfalls geheime Absichten hegte, sie 'betrügen' wollte (III:116,30), so wie sie ihn zu betrügen versuchte. Hinterher bedauert sie ihr zweideutiges Sprechen vergeblich (III:116,34f.):

"Kak ja chitrila, kak ja lgala pered nim... (..)"

(Wie listig ich vorgegangen bin, wie habe ich ihn belogen... (..))

Natal'ja gelangt nun erneut zu der Erkenntnis, daß Beljaev 'an-

ders als sie' sei (On ne to, čto ja!) (III:116,32), eine Erkenntnis, die einem anderen zweideutigen Sprecher, Eleckij, fehlt, der gleichfalls in einem Akt egozentrischer Partnerinterpretation Kuzovkin wiederholt vorwirft, er wolle durch sein Verhalten nur Geld erpressen (II:176,10f.).

Derartige Unterstellungen werden von Eleckij und Tropačev häufig als absichtlich falsche Partnerinterpretationen eingesetzt, um den Adressaten damit im Sinne der eigenen Einstellung oder geheimer Absichten zu beeinflussen. Eine solche Pseudointerpretation seines Partners nimmt Tropačev vor, als er Kuzovkin die Absicht unterstellt, ihn und Eleckij "beleidigen" (obidet') (II:150,5f.) zu wollen, da er nicht für sie singe. Tropačev gebraucht diese Pseudointerpretation als Druckmittel, das Kuzovkin nur mehr dadurch entkräften kann, daß er tatsächlich singt (II:150,18f.). Schon der sich als romantischer Jüngling gebende Don Rafaél' (Ne.) greift auf dieses Verfahren zweideutiger Rede zurück, was insofern ganz natürlich erscheint, als das romantische Requisit der konkreten Maske, auf das der Autor mit dieser Figur zumindest im ersten Teil Bezug nimmt, in den realistischen Damentexten in die zweideutige Rede einfließt. Rafaél' sucht die ängstliche Dolores durch Unterstellungen dahingehend zu beeinflussen, daß sie ihn in ihr Zimmer steigen läßt. Als sie es strikt ablehnt, daß sich Rafaél' mit Hilfe aneinandergebundener Schals hochzieht, legt er diese eindeutige Absage in der Weise aus, daß Dolores befürchte, er breche sich dabei den Hals (II:23,28ff.). Während hier die bewußt unzutreffende positive Pseudomotivation Dolores beschämen soll, erfüllt eine entsprechende negative Variante wenig später dieselbe Funktion, als Rafaél' Dolores vorhält, es bereite ihr Freude, ihn zu "quälen" (II:26,8f.). Beide Male müßte Dolores Rafaél' in ihr Zimmer lassen, wollte sie diese Vorwürfe endgültig widerlegen.

In der Nachfolge Rafaél's, der die Romantik nur als verlogene Maske mißbraucht, sucht die zweideutig sprechende, bereits als antiromantisch entlarvte Marija Petrovna (V.) ihren Verehrer Bel'skij durch dasselbe Verfahren der Pseudointerpretation zu einem ausdrücklichen Geständnis seiner Liebe zu bewegen, um so ihre Heirat in die Wege zu leiten. Als Bel'skij die einst von ihm geliebte Tante Marijas, Nadežda Pavlovna, als "furchtbare

Kokette" (užasnaja koketka) (III:236,9f.) kritisiert, unterstellt ihm Marija als Motiv Verärgerung darüber, daß Nadežda allein mit Avakov in den Garten gegangen ist (III:236,12):

"(..) vam dosadno, što vas ne vzjali v sad..."

((..) Sie sind darüber verärgert, daß man sie nicht in den Garten mitgenommen hat...)

Die dieser Aussage zugrundeliegende, auch von Marija in Wirklichkeit nicht vertretene Präsupposition einer noch intakten Liebesbeziehung zwischen Bel'skij und Marijas Tante, erfüllt lediglich die Funktion, Bel'skij zu einem anderslautenden Geständnis zu verleiten, zu einer Liebeserklärung an Marija. Die Tatsache, daß Nadežda Pavlovna wenig früher ihren Verehrer Avakov mit derselben Unterstellung konfrontiert wie ihre Nichte, verweist auf die Gemeinsamkeiten der beiden Konkurrentinnen in der zweideutigen Rede (III:233,37f.).

Setzen Rafaél', Tropačev, Eleckij und Marija noch absichtlich falsche Einstellungen bei ihren Partnern voraus, so verfeinert Natal'ja (M.) dieses Verfahren zweideutiger Rede in virtuoser Weise. Als sie von Beljaev erfahren will, ob er Vera liebt, unterstellt sie ihm ein solches Gefühl nicht direkt, sondern schaltet Veras Empfindung als vermittelnde und verantwortliche Instanz dazwischen. Vera habe gemeint, so Natal'ja, er, Beljaev, sei ihr gegenüber "nicht ganz gleichgültig" (ne sovsem ravnodušny) (III:115,5). Mit dieser Lüge, die Vera verleumdet, hofft Natal'ja den Hauslehrer zur ausdrücklichen Negation ihrer Partnerinterpretation zu bewegen, was ihr bei dem aufrichtig sprechenden Beljaev auch mühelos gelingt (III:115,12f.). Die vermeintliche Pseudointerpretation erfüllt hier somit einen doppelten Zweck: Natal'ja erhält Gewißheit über Beljaevs Gefühle und dieser legt sich zudem wenigstens ex negativo eindeutig und ausdrücklich fest.

Den Höhepunkt der systematischen Verwendung der Pseudointerpretation im poetischen System der Dramen TURGENEVs stellt zweifellos die Figur Dar'ja Ivanovnas (P.) dar. Sie facht mit Hilfe dieses Verfahrens zweideutiger Rede die Liebe des Grafen immer mehr an, um auf diesem Weg die Umsiedlung nach Petersburg zu erreichen. Zu diesem Zweck muß sie vor allem ihren eigenen Gatten in einem unvoreilhaftem Licht darstellen, um ihn als Konkurren-

ten für den Grafen auszuschalten. Sie bewerkstelligt dies nicht in direkter Rede, sondern unterstellt dem Grafen in zweifelsfreier Pseudointerpretation, daß er die Mängel ihres Gatten bereits erkannt habe, da er doch - so das schmeichlerische Lob Dar'jas - über einen "scharfen Blick" verfüge (III:178,27):

"Moj muž, konečno, ne bez strannostej... Ja vam govorju éto tak smelo potomu, što vy, s vašim pronicatel'nym vzgljadom, ne mogli ich ne zametit' - no on prekrasnyj čelovek."

(Mein Mann ist natürlich nicht frei von seltsamen Eigenschaften... Ich sage Ihnen das deshalb so unerschrocken, weil Sie sie bei Ihrem scharfen Blick ohnehin bemerken mußten, - aber er ist ein vortrefflicher Mensch.)

Indem Dar'ja Ljubin als den verantwortlichen Urheber für die Kritik an ihrem Mann hinstellt, kann sie ihn selbst offen von ihren eigenen, vermeintlichen Vorbehalten gegenüber Stupend'ev in Kenntnis setzen und ihm damit bedeuten, daß er mit seiner Liebe einen freien Platz in ihrem Herzen finden könne. Als Dar'ja den Grafen schließlich so weit gebracht hat, daß dieser gesteht, sie habe ihm den 'Kopf verdreht' (III:197,8f.), wiederholt sie ihre bis dahin bereits mehrfach unternommenen Pseudointerpretationen, um ihn zu einem ausdrücklichen Liebesgeständnis zu bewegen. In direkter Aufeinanderfolge unterstellt sie ihm, daß er sie nur 'verlache' (III:197,10f.), sie auf ihn keinen positiven Eindruck gemacht habe (III:197,17f.) und er sie schon 'morgen vergessen' werde (III:197,19f.). Dieser dicht gestaffelten Menge von Pseudointerpretationen kann der Graf nur auf eine Weise angemessen und wirksam entgegentreten: Er kniet vor Dar'ja nieder und gesteht ihr seine Liebe (III:199,3ff.).

Dar'ja hat ihr Ziel erreicht und die Tage der "Provinzlerin" (provincialka) sind gezählt. Doch inwiefern darf Dar'ja Ivanovna überhaupt mit der im Titel genannten Beschreibung identifiziert werden. Provinzlerin ist sie sicher in dem Sinne, daß sie ebenso wie DOSTOEVSKIJS Anna Aleksandrovna Moskaleva in "Djadjuškin son" (Onkelchens Traum) (1859) in der Provinz lebt. Beide Figuren erweisen sich aber in ihrem Verhalten keineswegs als geistig rückständige Provinzlerinnen, sondern überlisten vielmehr ihre dekadenten adligen Gegenspieler und verwirklichen ihre Absicht, in Petersburg, bzw. bei DOSTOEVSKIJ in Moskau eine angesehene Stellung zu erreichen. Dar'ja spricht durchaus in dem Bewußtsein, keine Provinzlerin zu sein, und unterstellt eben deshalb dem Gra-

fen fortwährend implizit oder explizit die gegenteilige Meinung (III:177,36ff.):

"Dar'ja Ivanovna (živo). (...) Vy udivljaetes' tomu, (...) čto ja ešče ne uspela vpolne prevratit'sja v provincialku... Eto udivlenie dlja menja, vy dumaete, lestno?...
Graf. Kak vy durno tolkuete moi slova, Dar'ja Ivanovna!"

(Dar'ja Ivanovna (lebhaft). (...) Sie wundern sich darüber, (...) daß es mir noch nicht ganz gelungen ist, mich in eine Provinzlerin zu verwandeln... Glauben Sie, dieses Erstaunen schmeichelt mir?...

Graf. Wie schlecht Sie meine Worte auslegen, Dar'ja Ivanovna!)

Der Begriff "Provinzlerin" stellt also den eigentlichen Inhalt von Dar'jas Pseudointerpretation ihres Dialogpartners dar, findet aber in dieser für das Stück zentralen Bedeutung keine figurale Entsprechung im Text. Vergleichbare Text-Titel-Paradoxa liefert GO-GOL' in den Komödien "Ženit'ba" und "Revizor", wo weder eine Heirat stattfindet noch ein Revisor auftritt oder I. BABEL' in seinem Drama "Marija" (1935), das dem Rezipienten die gleichnamige Heldin vorenthält. Der Titel der einaktigen Komödie "Provincialka" bezeichnet mit Dar'ja sowohl eine weibliche Figur, die in der Provinz lebt als auch die negativ gewertete, rückständige und ungehobelte Einstellung und Lebensweise einer in der Provinz lebenden Dame. Die letztere Bedeutung manifestiert sich aber ausschließlich in der pragmatisch bedingten Pseudointerpretation Dar'jas, einem von ihr bevorzugten Verfahren zweideutiger Rede. Der Titelbegriff "Provinzlerin" spiegelt damit durch seine beiden möglichen Interpretationen in nuce die für das gesamte System der Dramen TURGENEVs strukturbildende Dichotomie von eindeutiger und zweideutiger Rede wider.

5.3.3. DAS SYSTEM ZWEIDEUTIGER REDE UND DER VERFALL DER MACHT

5.3.3.1. DIE STANDARDISIERUNG PRAGMATISCHER BEDEUTUNGEN

Die an "Provincialka" dargelegte, modellhaft konzentrierte Abbildung der grundlegenden Dichotomie des poetischen Systems läßt sich auch bei ganz gewöhnlich scheinenden Lexemen wie "drug" (Freund), "ponimat'" (verstehen) oder "um" (Verstand) nachweisen. Diese und andere Worteinheiten werden im System der Dramen über den einzelnen Text hinaus häufig wiederholt und fungieren somit

als vom Autor eingesetzte Motive (vgl. SCHMID 1973:93f.) oder als Elemente zweideutiger Rede innerhalb des zweiten Typs, bei dem sich die Sprechhandlung aus der autoritativen Komponente x und der explizit dialogischen Ebene y zusammensetzt, die der Hörer beide verstehen soll. Aufgrund der Wiederholung vollzieht sich ein Bedeutungswandel, etwa in der Art wie ihn BORISOVA (1968:19) an der Verwendung der Partizipialform "entschieden" (rešeno) demonstriert hat. Während Beljaev seine Versicherung, daß 'nichts entschieden' sei (III:127,9), auf seine von Vera befürchtete Abreise bezieht, ist für Vera "alles entschieden" (vse rešeno) (III:127,12), da für ihre Liebe zu Beljaev, der nun unter Natal'jas Einfluß steht, keine Hoffnung mehr bleibt.⁷⁴

An einem anderen Beispiel wird die Transformation von der im Lexikon als verbindlich fixierten zu einer kontextuell bedingten Bedeutung deutlicher. Natal'ja ist sich der Überlegenheit Špigel'skijs in zweideutiger Rede wohl bewußt und freut sich deshalb besonders, als sie den kupplerischen Arzt damit verwirrt, daß sie den von ihm eingeleiteten zweideutigen Dialog des zweiten Typs einfach verweigert. Sie reagiert nicht darauf, daß Špigel'skij den potentiellen Gatten Veras, den Gutsbesitzer Bol'sincov mitbringt, worüber sie sich noch am Morgen - wie Špigel'skij andeutet (III:89,10) - verständigt hatten. Wenn sie Špigel'skij nun ironisch als "Herr Diplomat" (gospodin diplomat) (III:89,12; 20f.) betitelt oder später von ihm als einem "Talleyrand des Landkreises" (uezdnyj Talejran) (III:93,40) spricht, dann spielt sie auf eine besondere Fähigkeit der Realisierung geheimer Absichten, auf seine zweideutige Rede an. Bei der weiteren Verwendung des Lexems "Diplomat" verfestigt sich diese Konnotation, verdrängt die ursprüngliche semantische Bedeutung und setzt an die Stelle der alten Konvention eine neue, pragmatisch ausgerichtete (vgl. WALKER 1979:471). Die so entstandene neue Standardbedeutung im Bedeutungsgefüge des poetischen Systems kann nunmehr auf Implikationen zurückgreifen, ohne ihren Mechanismus aufs neue auslösen zu müssen. Wenn der durchweg aufrichtig sprechende Gatte Natal'jas, Islaev, im weiteren Textverlauf von sich sagt, "diplomatische Feinheiten" (diplomatičeskie tonkosti) (III:140,20ff.) paßten nicht zu ihm, so bringt er sich damit nicht nur in einen Gegensatz zu Špigel'skij, sondern als Vertreter eindeutiger Rede auch in Oppo-

sition zur zweideutigen Rede, die in dem pragmatisch konventionalisierten Wort "Diplomat" ihr Äquivalent findet.

Den in "Nachlebnik" immer nur angedeuteten Gegensatz zwischen dem Petersburger Beamten Eleckij und seiner Frau Ol'ga stellt der Autor häufig anhand der unterschiedlich wertenden Benennungen ein- und desselben Lexems dar. Kuzovkins angebliches Vergehen beim Frühstück wertet Eleckij Ol'ga gegenüber als "Unannehmlichkeit" (neprijatnost') (II:158,37f.), über die zu sprechen nicht lohne (II:159,4f.). Ol'ga fragt deshalb mit Recht, warum Eleckij den seit langen Jahren auf dem Gut lebenden Kostgänger mit der im Grunde erzwungenen Abreise bestrafe, wo es sich doch nur um "so eine Kleinigkeit" (takaja bezdelica) (II:159,26f.) handle. Ol'ga deckt damit nicht nur einen Widerspruch in Eleckijs Argumentation auf, sondern markiert durch die Verwendung des Wortes "bezdelica" (Kleinigkeit) auch den Gegensatz zu ihrem Gatten. Denn Eleckij hatte den erniedrigten Kuzovkin dafür gerügt, daß er wegen "so einer Kleinigkeit" (takaja bezdelica) (II:155,10f.) weine, woraufhin Kuzovkin die Wertung des Vorfalles als "Kleinigkeit" zurückwies. Die Opposition manifestiert sich darin, daß beide Ehepartner mit demselben Lexem für die jeweiligen Kontrahenten der Frühstücksszene Partei ergreifen, Eleckij für Tropáčev und sich selbst, Ol'ga dagegen für Kuzovkin. Die Opposition wird weitergeführt, als Eleckij Ol'ga nur widerwillig zugesteht, daß sie Kuzovkin noch vor seiner Abreise sehen kann. Während Ol'ga mit der formelhaften Wendung "kak chočeš" (wie du willst) (II:159,36) den von Eleckij unbestimmt gelassenen Motiven für sein Vorgehen resigniert zustimmt, bleibt nun Eleckij seinerseits keine andere Wahl als Ol'gas Wunsch, Kuzovkin zu sehen, nachzukommen. Er tut dies gleichfalls mit der Formel "kak chočeš" (II:160,4), ohne aber damit ihrem Willen Folge zu leisten, wie er noch in derselben Replik unmißverständlich zu verstehen gibt (II:160,6f.). Als Ol'ga sogar von ihm verlangt zu gehen, wenn Kuzovkin kommt, hat sich die doppelt gebrauchte Zustimmungsformel "wie du willst" (II:160,31f.) in ihr Gegenteil verkehrt, in eine Ablehnung der Absichten des Dialogpartners, denen nur noch auf dem dünnen Boden der Etikette gefolgt wird.

Bereits im Subsystem der Anreden hatte sich eine vergleichbare Umpolung der Inhalte, etwa bei Tropáčev, abgezeichnet. Immer wenn

er auf die Erniedrigung Kuzovkins abzielt, spricht er diesen einschmeichelnd als "mein Freund" (drug moj) (II:149,13; 154,24) an, trotz eindeutig feindlicher Absichten. Auf die zweite Wiederholung dieser Anrede hin, fährt Kuzovkin fort, von seinem Prozeß um das ihm zustehende Gut Vetrovo zu erzählen und von seinem wahren Gegner in dieser Angelegenheit (II:154,30):

"Ganginmester - èto moj nastojaščij vrag."

(Ganginmester - das ist mein wirklicher Feind.)

Glaubt Kuzovkin auch in dem Deutschen seinen "wirklichen Feind" zu erkennen, so erweist sich dennoch Tropačev als sein "wirklicher Feind". Er ist es, der seine Erniedrigung beabsichtigt und verwirklicht und den Kostgänger nur zu diesem Zweck in zweideutiger, unaufrichtiger Rede als "Freund" tituliert. Tropačevs Benennung als "Freund" ist also inhaltlich identisch mit Kuzovkins Benennung Ganginmesters als "Feind", da der Kostgänger ja eindeutig spricht. Trotz ursprünglich entgegengesetzter Inhalte der Lexeme "Freund" und "Feind" werden sie in der konkreten pragmatischen Bedeutung synonym. Als Natal'ja wiederholt von Rakitin als von ihrem "Freund" spricht (moj drug) (III:49,30ff.) und dieser die Befürchtung äußert, daß ihr, Natal'ja, ihr "Freund" zuwider sei, entgegnet sie zynisch im Sinne einer Umbewertung von "drug" zu "vrag", daß einem "nur gute Dinge zuwider werden" (Odni cho-rošie vešči priedajutsja.) (III:50,1f.).

Trennt diese neue, pragmatisch gewonnene Standardbedeutung Rakitin von Natal'ja, so verbindet sie jene für das poetische System der TURGENEVSCHEM Dramen grundlegende pragmatische Bedeutung von "umnyj" (klug) weit mehr, als dies Natal'ja lieb ist. Wiederholt bemüht sie sich um eine Abgrenzung von Rakitin, indem sie ihn als "sehr klug" (očen' umnyj) (III:46,13) bezeichnet oder ihn zynisch dafür lobt, wie "klug" (umno) (III:76,1) er über die "Schönheiten der Natur" spreche. Doch sei die "Natur gesund" (Priroda zdorova) (III:76,13), während er ein "kränkliches Wesen" (boleznennoe suščestvo) (III:76,15f.) sei. Mit diesem Oppositions-paar, das gleichfalls auf eine pragmatische Standardbedeutung im Verständnis von `psychisch krank' als Resultat einer falschen Lebensweise umgepolt wird, ist nach "Freund-Feind", "klug-dumm" eine dritte begriffliche Realisierung der grundlegenden Dichotomie benannt. Der "Freund" wird in der zweideutigen Rede zum "Feind",

der "kluge" Mensch spricht im Gegensatz zum "dummen" zweideutig und als "gesund" im psychischen Sinne erweist sich nur die eindeutig sprechende Figur. Natal'ja bemüht sich wiederholt, sich von den kranken Vernunftmenschen, den Vertretern zweideutiger Rede wie Rakitin oder Špigel'skij abzugrenzen um einer Annäherung an den von ihr geliebten jungen Beljaev willen, bei dem Rakitin nur "Dummheit" (III:77,1f.) sieht, die im Text aber als Aufrichtigkeit in der eindeutigen Rede dialogisch realisiert und positiv gewertet wird. Zwar kann Natal'ja bisweilen nicht umhin, in die Fußstapfen Fonks (Ch.) zu treten, der eine Ehe auf der Basis der "Vernunft" (rassudok) proklamiert und gesteht dann ein, sie und Rakitin seien "sehr vernünftig" (očen' rassuditel'ny) (III:49,23f.), doch betrügt sie sich über weite Strecken selbst hinsichtlich ihres Charakters. Als Kolja, Vera und Beljaev einen Drachen steigen lassen, schlägt sie sich auf ihre Seite und weist zweideutig sprechende Figuren wie Špigel'skij und Rakitin als "kluge Leute" (ljudi umnye) (III:89,33) zurück. Damit täuscht sie eine in Wahrheit nicht existierende Gemeinsamkeit der eindeutigen Rede mit Vera und Beljaev vor, die nur der geheimen Absicht einer Annäherung an Beljaev dient, wie wohl Špigel'skij aufgrund seiner ironischen Bemerkung, daß sie "kluge Leute" (umnye ljudi) (III:90,8f.) seien, bereits durchschaut hat.

Zu derselben Kompromittierung aufgrund der vermeintlichen "Klugheit" des Partners nimmt bereits Vera in "Gde tonko, tam i rvetsja" bei der Abgrenzung von Gorskij Zuflucht. Ihre bislang allzu positive Darstellung in der Forschungsliteratur wird damit erneut in Frage gestellt. Gorskij hatte als erster die gemeinsame romantische Bootsfahrt des Vorabends dem vermeintlichen Bräutigam Veras, Stanicyn, in für Vera kompromittierenden Details erzählt und mit dieser Ausweitung der intimen Kommunikationssituation auf einen weiteren Personenkreis gegen ein grundlegendes Postulat des vertraulichen Dialogs verstoßen. Vera kontert in einer offenen dialogischen Auseinandersetzung und macht Gorskijs "Empfindsamkeit" (čuvstvitel'nost') des Vortags lächerlich: Dazu sei er zu "klug" (umnyj) (II:112,20). Will sie Gorskij damit in die Ecke unaufrichtiger Rede treiben, so unterstreicht sie zumindest implizit ihre eigene Kompetenz in Sachen Gefühl, die ihr aber gerade aufgrund ihrer distanzierten Rede abgesprochen werden

muß. Vera steht vielmehr in einer Reihe mit Annunciata, Don Pablo, Antonietta, Tropačev und anderen.

Gerade letzterer rät Ol'ga am Ende des zweiten Akts (N.), nachdem sie Kuzovkin auf `kluge' Weise vom Gut entfernt hat, Frau Kovrinskaja aufzusuchen, die er nicht zufällig als "kluge Frau" (umnaja ženščina) (II:183,1) anpreist. Diese im poetischen System der Dramen negativ markierte Klugheit ist es wohl auch, die ihn selbst als Sprecher zweideutiger Rede so fest an das Haus dieser Dame bindet.- Für den meist eindeutig sprechenden Bel'skij in "Večer v Sorrente" wird die Klugheit seiner Partnerin und späteren Braut Marija in seinen Augen insofern zum Problem, als sie belesen ist, er sich aber für "dumm" (glupyj) (III:237,5) hält, da ihm die Lektüre Marijas, nämlich SCHILLERS "Die Jungfrau von Orléans" unbekannt ist. Ebenso wie das Adjektiv "dumm" aus dem Munde des eindeutig sprechenden Bel'skij aufgrund seiner bereits pragmatisch konventionalisierten Bedeutung als "klug" zu verstehen ist, erscheint Marijas Klugheit als negativer Wert. Sie verfolgt - wie bereits ausgeführt - als Gegenentwurf zur heiligen Johanna geheime Absichten mit Bel'skij. Marija zeigt sich damit ihrer Tante und Konkurrentin Nadežda Pavlovna überlegen, die Avakov (III:233,6) und Bel'skij (III:235,7) für "klug" halten. Bel'skij ist also in erster Linie "dumm" aufgrund seiner aufrichtigen Rede und seinem fehlenden Verständnis für kluge Zweideutigkeit.⁷⁵

Diese Bruchstelle des mangelnden Verstehens und des gestörten Dialogs zwischen eindeutig und zweideutig sprechenden Figuren aufgrund der geheimen Absichten letzterer markiert im poetischen System der Dramen das Lexem "ponimat'" (verstehen), das nicht mehr im ursprünglich semantischen Sinn ein Verstehen von Wortinhalten, sondern ein Verstehen geheimer Absichten bezeichnet. Als Gorskij (G.) Vera gegenüber feststellt, sie seien dazu verurteilt, "sich gegenseitig nicht zu verstehen" (ne ponimat' drug druga) (II:104,21f.), nimmt Vera mit ihren unmittelbar folgenden, durch "razve" (etwa) eingeleiteten vier rhetorischen Fragen die eindeutige Rede für sich in Anspruch (II:104,25). Sie sei es, die "geradeheraus" spreche, keine "Mißverständnisse" (nedorazumenie) liebe, genau das sage, was sie denke und vertrauensvoll handle. Damit beschreibt sie relativ exakt die Komponenten zweideutiger

Rede, deren Verwendung sie freilich in einem Akt der Vorwärtsverteidigung Gorskij beschuldigt.

Darf Gorskij der eindeutigen Rede aber nicht ohne erhebliche Einschränkungen zugewiesen werden, so gilt Vergleichbares für Vilickij (Ch.) hinsichtlich der zweideutigen Rede. Vilickij spricht unter dem Einfluß Fonks, wenn er dem über die ursprünglich geplante Heirat zwischen ihm und Maša besorgten Moškin mitteilt, es dürfe in Zukunft keine ähnlichen "Mißverständnisse" mehr geben, wobei er mit diesem Wort im Sinne der geheimen Absicht Fonks auf die für ihn ausgeschlossene Heirat abzielt. Wenn Moškin darauf erwidert, er 'verstehe das überhaupt nicht' (Ja vovse ne ponimaju.) (II:235,19), so bezieht sich dieses Unverständnis ebenso wie bei dem offen sprechenden Alupkin (Z.), der "nicht versteht" (III:19,38f.), wie sich die Kaurova auf ihren Kutscher als Zeugen für einen vorgetäuschten Anschlag auf ihr Leben berufen kann, auf die geheimen Absichten Vilickijs und Fonks, bzw. der Kaurova. Moškin hat noch nicht erkannt, daß Vilickij Maša nicht mehr heiraten will und Alupkin ist Kaurovas Absicht einer dialogischen Destruktivität verborgen. Natal'ja (M.) meint dagegen, Beljaevs Absichten zu verstehen (III:113,18), wenn er ihr die ihm in einer Pseudointerpretation unterstellte Liebe zu Vera nicht gesteht. Der eindeutig sprechende Beljaev ahnt nichts von Natal'jas geheimer Absicht, zu erfahren, ob Beljaev Vera liebt. Er äußert ihr gegenüber sein Nicht-Verstehen (III:113,21) mit demselben Nachdruck wie zuvor gegenüber Rakitin (III:81,31). Auch hier markiert das von Beljaev artikulierte fehlende Verständnis (ne ponimat') die Kluft zwischen eindeutiger und zweideutiger Rede. Natal'ja bedient sich freilich auch dieser ansonsten aufrichtigen Formel des 'Nicht-Verstehens' (III:136,4) in zweideutiger Rede, als Rakitin sie an ihr Versprechen erinnert, Beljaev wegzuschicken. Dieser innere Widerspruch in ihren Sprechhandlungen führt dazu, daß Rakitin 'alles versteht' (vse ponimaju) (III:136,6), daß er also ihre geheimen Absichten, Beljaev auf dem Gut zu halten, erkennt.

Alle sich im System der Dramen neu herausbildenden konventionalisierten Bedeutungen weisen den Sprecher als Vertreter ein- oder zweideutiger Rede aus. Sie reduzieren damit aber seine Selbständigkeit auf einen Typus, auf die passive Position einer kol-

lektiven Persönlichkeit (BACHTIN 1979a:159f.). Die Lösung aller Probleme wird auf diese Weise aus dem Kontext der Figur in jenen des Autors übertragen. Dieses Streben nach Typen, ja nach Marionetten erweist sich gerade für den russischen Naturalismus als kennzeichnend. Doch der Rückgriff auf die hier gemeinte Sozialtypologie oder auf die in der literarischen Reihe tradierten Typen reicht nicht aus. Im poetischen System der Dramen spielen die sozialen und charakterlichen Typen zweifellos die ihnen im Rahmen der Naturalen Schule entsprechende Rolle. Darauf wurde häufig hingewiesen, insbesondere auf die als typisch gezeichneten Gutsbesitzer (ADAMOVIČ/UVAROVA 1934:298; AKSENOVA 1959b:37; DANILOV 1957:263) und auf die sozialen Typen allgemein (BERDNIKOV 1953:22;69f.; OKSMAN 1962:391). Doch tritt diese Art des "typologischen Modells" (tipologičeskaja model'), also der ästhetischen Formel für eine Figur (GINZBURG 1977:18) als typischer Petersburger Beamter, als typischer Gutsbesitzer in ihrer Bedeutung im poetischen System hinter jene dialogische Makrotypisierung in Vertreter ein- und zweideutiger Rede zurück. Diese überlagert die erstere Typisierung der Naturalen Schule und bricht diese auf, da sich - wie gezeigt - die Vertreter beider Redeformen aus den unterschiedlichsten Schichten rekrutieren. Mit der Dominanz dieser ausgesprochen dramatischen und dialogischen, dichotomischen Typologie erfährt jene Hypothese eine weitere Unterstützung, daß das poetische System der Dramen seinen eigentlichen literaturgeschichtlichen Rahmen sprengt und einen unmittelbaren Anschluß an spätere Dramentexte, wie jene ČECHOVS schafft. In Texten wie "Nachlebnik", "Cholostjak" oder "Provincialka" legt der Autor die zentrale Stellung eines Typs bereits durch den Titel nahe, entlarvt aber jene Art der gesellschaftlichen Typisierung dadurch als wertlos, daß er den vermeintlichen Typus in sehr differenzierte individuelle Merkmale aufspaltet. Während der Junggeselle Moškin dieser Gruppe eher zufällig angehört und am Ende auch heiraten wird, ideologisiert Fonk das Junggesellendasein, wenn er es Vilickij, der als dritter Unverheirateter unentschlossen zwischen Moškin und Fonk steht, als Bedingung für eine Karriere als Beamter darstellt (II:222,6ff.). Die Zugehörigkeit zum vermeintlich gleichen gesellschaftlichen Typus erweist sich aufgrund der diametral entgegengesetzten Redeweisen als illusorisch.

Diese relativ klare dichotomische Typologie leistet dem Leser Hilfestellung bei der kategorisierenden Bewertung der Figuren im Sinne des Autors, die dieser aber zusätzlich durch explizite Erklärungen einzelner Figuren absichert. Besonders ausgeprägt ist die ausdrückliche Rezeptionshilfe in dem frühen Stück "Gde tonko, tam i rvetsja", wo Gorskij im Eingangsdiallog seinen Freund Muchin über das unaufrichtige Wesen Veras aufklärt. Muchin selbst weist wiederholt explizit auf geheime Absichten der Dialogpartner hin. In keinem Fall kritisiert er aber Zweideutigkeit so direkt wie Rakitin (M.). Als Natal'ja diesem unter Verwendung des zweiten Sprechhandlungstyps zweideutiger Rede auf der impliziten Ebene verständlich macht, daß er sie mit seinem wenig fröhlichen Verstand nicht unterhalten kann, expliziert Rakitin eben diese x-Ebene und fragt sie, warum sie dies nicht "geradeheraus, ohne Umschweife" (prjamo, bez obinjakov) (III:77,9) ausdrücke. Er beschreibt die zweideutige Rede in jener Form, wie sie dem Rezipienten als fortwährende Aufgabe gestellt ist, wenn er ausführt, daß auch ihm jene "Art zu sprechen" (sposob govorit') bekannt sei, "auf höchst harmlose Weise" (samym bezobidnym obrazom) "die unangenehmsten Dinge" (samyje neprijatnye vešč'i) (III:76, 17ff.) zu sagen. Dar'ja variiert diese Deskription zweideutiger Rede in ironischer Form (P.), indem sie unter Verwendung des zweiten Typs zweideutiger Rede das Prinzip aufrichtigen Sprechens erläutert (III:201,3ff.):⁷⁶

"Graf, vy znaete, komediju chorošo igraeš' togda, kogda čuvstvuesh', čto govoriš'..."

(Graf, Sie wissen, man spielt eine Komödie dann gut, wenn man fühlt, was man sagt...)

Nadežda Pavlovna entlarvt ihre zweideutige Rede immer wieder selbst (V.) durch innere Widersprüche ihrer Figurenrede. Wenn ihr Avakov als Freund vorhält, sie sei im Gegensatz zum jetzigen Zeitpunkt früher zu Bel'skij immer so nett gewesen, dann weist sie diese wahre Behauptung zuerst als "Unwahrheit" (nepravda) (III:230,35f.) zurück, um sich daraufhin aber gleich selbst zu widersprechen, als sie die Negation ihrer eigenen Aussage zur Präsupposition jener Versicherung macht, daß sie Avakov damit quälen wollte (III:230,39). Dieser weist nun ausdrücklich auf die Wahrscheinlichkeit zweideutiger Rede hin, wenn er bemerkt, daß sich hinter all dem "etwas anderes verberge" (čto-to skry-

vaetsja) (III:231,3f.).

Der ausdrückliche Verweis auf zweideutige Rede kann sich aber nicht nur in der Figurenrede, sondern auch auf der auktorialen Ebene realisieren, wie etwa in eklatanten Widersprüchen zwischen Haupt- und Nebentext. Als Žazikov (B.), der ohnedies über kein Geld verfügt, Matvej einen Hund anpreist, den er zum Kummer seines Dieners kaufen will, antwortet letzterer zwar im Sinne der von seinem Herrn vorgegebenen Wertung, daß der Hund gut sei, doch verrät der Autor im Nebentext Matvejs wahre Einstellung, wenn er ihn "unwillig", im Russischen wörtlich "durch die Zähne" (skvoz' zuby) sprechen läßt. Bisweilen markiert der Autor diesen Widerspruch auch ausschließlich im Nebentext, wenn er zum Beispiel anmerkt, Natal'ja höre dem isolierenden Dialog zwischen Vera und Beljaev mit "geheuchelter Gleichgültigkeit" (s pritvornym ravnodušiem) (III:64,38f.) zu und wende sich mit dieser Haltung an Vera, um den Inhalt ihres Gesprächs zu erfahren. Während in der letzten Textfassung Natal'jas Mißtrauen allein ihrer persönlichen Einstellung, also pragmatischen Faktoren zuzuschreiben ist, liefert Vera noch in einer Variante der "Student" betitelten frühesten Textfassung einen semantischen Grund für dieses Mißtrauen. Statt eines belanglosen Gesprächsfetzens steht dort jenes, auf ein mögliches Rendezvous zwischen ihr und Beljaev hindeutende Syntagma: "Ja, ja, ja, nach dem Mittagessen" (Da, da, da, posle obeda) (T.sb. I:94,A.376).

Ein grundlegendes Verfahren zweideutiger Rede stellt die Standardisierung pragmatischer Bedeutungen durch nachdrückliche Betonung des ursprünglichen, semantischen Inhalts dar. Die besondere Akzentuierung muß in diesem Kontext immer als Behauptung des Gegenteils des betonten Inhalts aufgefaßt werden, das heißt ein betonter Wortinhalt a muß vom Rezipienten als nicht-a, häufig als das Gegenteil von a verstanden werden. Die aufgrund der Mißachtung durch Moškin beleidigte Tante Mašas (Ch.), Ekaterina S. Prjažkina, stuft sich zwar gegenüber dem Provinzgutsbesitzer Špun'dik als "einfachen Menschen" (prostoj čelovek) (II:246,34f.) ein, betont dies aber dadurch, daß sie - nur in der letzten Fassung des Textes - hinzufügt, sie gehöre 'nicht der allerersten Gesellschaft' (ne iz samogo pervogo občestva) (II:246,35) an. In der ersten handschriftlichen Fassung ließ sie der Autor dies

noch nicht betonen, sondern dort spricht die Prjažkina nur von der "ersten Gesellschaft" (II:494). Mit dieser betonten Negation will sie insgeheim ihren Anspruch auf einen Platz in den oberen Kreisen der Gesellschaft anmelden, wobei sie der Autor gleichzeitig durch die falsche Aussprache des Lexems "Gesellschaft" ("občestvo" statt "obščestvo") diskreditiert. Als sie ihr Ansinnen zusätzlich durch die Vertrautheit mit einer Generalin untermauert, stellt sie ganz unmotiviert die Frage, 'warum sie lügen solle' (Čto mne lgat'?) (II:247,8) und setzt damit voraus, daß sie ein solcher Vorwurf treffen könnte. Diese abermalige Betonung ihrer Aufrichtigkeit überführt sie jedoch gerade der zweideutigen Rede. Die Prjažkina steht damit keiner Figur des "Cholostjak" so nahe wie Mašas Bräutigam Vilickij. Dieser versucht alle Zweifel an seiner Liebe zu Maša durch verstärkte Affirmationen zu entkräften, die nicht nur einen Ersatz für tatsächliches Handeln darstellen⁷⁷, sondern als Teil zweideutiger Rede den Rezipienten in der Vermutung bestärken, daß Vilickij Maša nicht heiraten wird. Als Moškin diese Möglichkeit anspricht, weist Vilickij sie ganz entschieden zurück (II:234,31ff.), wiewohl Moškin recht behalten soll.

Tropačev ruft zur Stützung seiner Behauptung, daß es Kuzovkin bei ihm gut gehen würde (N.), seinen eigenen Kostgänger Karpačov an, diskreditiert aber die durch den Zeugen bewirkte Untermauerung seiner Behauptung selbst durch die Benennung Karpačovs als "étot" (dieser) (II:173,36), während er ihm in einer Variante der ersten handschriftlichen Fassung noch seinen Namen Karpačov zugesteht (II:390,A.4). Tropačevs Zusicherung hat damit denselben Stellenwert wie die von der Gutsbesitzerin Libanova (G.) mehrfach wiederholte, jedoch nie praktizierte Proklamation der "liberté entière" (II:92,30), die auf ihrem Gut angeblich für alle gelte. Als Tropačev Kuzovkin zu Beginn der Frühstücksszene die Frage stellt, ob er sein Gut Vetrovo nun bekomme, merkt der Angesprochene zwar, daß Tropačev wohl "scherzen" (šutit') wolle, doch bekräftigt der zweideutig sprechende Gutsbesitzer das Gegenteil in verschiedenen Textfassungen mit unterschiedlicher Nachdrücklichkeit, die aber in jedem Fall die geheime Absicht Tropačevs verrät, Kuzovkin zu verhöhnen. Wehrt Tropačev in der ersten handschriftlichen Fassung eine derartige Unterstellung

mit der Versicherung ab, daß er "überhaupt nicht scherze und nicht daran denke zu scherzen" (ja niskol'ko ne šuču, ja i ne dumaju šutit') (II:356), so versteigt er sich in der Variante der Zeitschriftenfassung sogar zu der Behauptung, daß er "nie scherze" (Ja nikogda ne šuču) (II:402). In der letzten Textfassung wird der Nachdruck dagegen am schwächsten, da Tropačev nur darauf hinweist, daß er "überhaupt nicht" scherze (II:143,28). Der Autor bedient sich damit zwar noch immer des bekannten Verfahrens, schwächt aber die Deutlichkeit des Hinweises für den Rezipienten innerhalb der einzelnen Fassungen zur letzten hin ab und wertet auf diese Weise - wie bereits mehrfach beobachtet - die ästhetische Funktion auf.

An Tropačev und die Libanova knüpfen auch der Graf Ljubin und insbesondere Dar'ja Ivanovna an (P.). Als der Graf bei Dar'ja ein vermeintliches Interesse für seine Person entdeckt zu haben glaubt, versucht er bei ihr den falschen Eindruck zu erwecken, als hätte er sie auch in Petersburg nicht vergessen gehabt (III: 169,12ff.):

"Net, ja vas uverjaju. (...) Pover'te, ja vseгда prinal živejšee učastie v vašej sud'be (...)."

(Nein, ich versichere es Ihnen. (daß ich Sie nicht vergessen habe.- WK.) (...) Glauben Sie mir, ich habe immer den lebhaftesten Anteil an Ihrem Schicksal genommen (...).)

Will der Graf mit diesen Worten noch insgeheim Dar'jas Liebe gewinnen, so verfolgt er am Ende des Stücks bei vergleichbaren Bezeugungen seiner Offenheit (III:196,32f.; 198,13) keine geheimen Ziele mehr, sondern wendet sich an Dar'ja aus dem aufrichtigen Gefühl seiner Liebe heraus. Der Graf aber sieht sich nun von Dar'ja getäuscht, deren synonyme Versicherungen (III:178,41; 179,1f.) als zielgerichtete den am Ende aufrichtigen Gefühlen Ljubins gegenüberstehen. Die zweideutige Rede Dar'jas trägt auch hinsichtlich dieses Verfahrens den Sieg über den nur am Anfang aufrichtig sprechenden Grafen davon.

5.3.3.2. "EIGENES" VS. "FREMDES" UND DIE DICHOTOMIE DER SPRECHHANDLUNGEN

Eine historische Vorstufe der zweideutigen Rede, insbesondere des zweiten Typs, stellen jene Sondersprachen dar, die sich in der PUŠKIN-Zeit mit einer Tendenz zur Geheimsprache herausbildeten (LOTMAN 1979:109), zum Beispiel die Sprache der Garde (gvardejskij jazyk). Der gemeinsame Code verband die Sprecher und schloß andere bewußt aus dem Verstehen des jeweiligen Jargons aus. Diese sprachliche Abgrenzung dient im Jargon der Schaffung einer Gruppenidentität und der Realisierung eines kollektiven Überlegenheitsgefühls (GEREMEK 1980:29), des Vorteils eines Geheimnisses, das - wie in der zweideutigen Rede - für alle anderen tabu bleibt. Die Sprachmittel teilen sich dementsprechend in jene der Gruppe, "unsere" (naši), und jene der 'anderen' (ich) (LOTMAN 1979:110), in "eigene" (svoi) und "fremde" (čужie). Eine Ausweitung dieser These auf den gesamten kulturellen Kontext resultiert in einer Disjunktion von "eigener" und "fremder" Kultur, wobei diesen adjektivischen Bestimmungen Antithesen wie "falsch" (ložnyj) und "wahr" (istinnyj), "gerecht" (pravednyj) und "ungerecht" (nepravednyj) äquivalent sind (vgl. SMIRNOV 1979:12). Der Sinn generierung als ganzer liegt die Trennung der universalen Menge aller Gegebenheiten der Welt in jene der Kultur und jene der Natur zugrunde.

Schon im deutschen Barock wurde etwa von Friedrich von LOGAU die allzu starke Bindung an die französische Kultur als der archetypischen Konkretisation des Fremden - auch für Rußland - abgelehnt. Der Antagonismus von Sein und Schein, von Herz und Zunge wurde dem fremden Vorbild angelastet (vgl. BARNER 1970:121). Eine vergleichbare Kritik setzt in Rußland erheblich später ein und erreicht in FONVIZINS "Brigadir" einen ersten satirischen Höhepunkt. Die Frau des Rats und Ivanuška zeigen sich allem Französischen sklavisch ergeben, was nicht nur in ihrem französischen Russisch in Lexemen wie "kapabel'nyj" (frz. "capable") (FONVIZIN I:50) seinen sprachlichen Niederschlag findet, sondern von Ivanuška eindeutig expliziert wird, wenn er sagt, sein Körper sei zwar in Rußland geboren, sein "Geist" (duch) 'gehöre aber der französischen Krone' (FONVIZIN I:72). Im Weltmodell der Dramen TURGE-

NEVS erscheint die positive Wertung der Fremden nicht mehr nur in einem ironischen Licht, sondern erfährt durch die Äquivalenz zur zweideutigen Rede eine negative Wertung. Das falsche Fremde wird dem ehrlichen Eigenen gegenübergestellt.

Diese Antithese setzt - noch schwach ausgeprägt - in "Bez-denež'e" mit Žazikov ein, der nicht auf sein eigenes Gut zurückkehren will, sondern sich wegen seiner Schulden trotzdem lieber in Petersburg mit deutschen Schustern und französischen Künstlern herumschlägt, die ihn bedrängen. Verwendet er auch keine französischen Sprachelemente, so scheint ihm die fremde Sprache doch näher zu stehen als das Russische, da ihm ein gesuchtes Wort zuerst in der Fremdsprache einfällt (II:52,24f.).- Über die Bevorzugung des Auslands und der fremden Sprache Französisch durch die Gutsbesitzerin Libanova (G.) kann schon kein Zweifel mehr bestehen. Sie greift nicht nur wiederholt auf das Französische zurück, sondern läßt sich auch Visitenkarten mit der Aufschrift drucken "Madame de Libanoff (...) née Salotopine" (II:80,20ff.). Darf auch die Verwendung möglichst vieler fremdsprachiger Wörter in dieser Zeit nicht als etwas Außergewöhnliches gesehen werden (vgl. PUSTOVOJT 1968:16), so läßt der Autor doch diese Charakterisierung der Libanova durch ihre besondere Schwäche für alles Fremde Gorskij besonders betonen. Weiterhin klärt Gorskij seinen vermeintlichen Freund Muchin auch darüber auf, daß Frau Libanova bisweilen von dem französischen General Monplezir besucht werde (II:80,25f.), eine französische Gouvernante halte, die sich nach Paris sehnt (II:81,1) und in dem deutschen Doktor Kark Karlyč Gutman (II:81,10f.) einen treuen Freund besitze. Diese deutliche Charakterisierung durch Elemente des Fremden wirft nicht nur auf ihre in keinerlei Opposition zur Mutter stehende Tochter Vera ein schiefes Licht, sondern weist auf Libanovas Funktion als Drahtzieherin des ganzen Spiels hin, wie sie sich aus der Analyse des von Gorskij erzählten Märchens ergeben wird.

Zeigt sich der deutsche Arzt als Freund der Libanova, so kann der Deutsche Ganginmester aufgrund der Logik des poetischen Systems nur ein "Feind" Kuzovkins sein (II:154,30), da Kuzovkin als Vertreter eindeutiger Rede in Gegensatz zu allem Fremden steht. Wie bereits ausgeführt verbirgt sich aber hinter diesem fremden Namen jener Tropačevs, des 'wahren Feindes' von Kuzovkin.

Tropačev steht nicht nur mit Gangimester in Äquivalenzbeziehung, sondern plant auch eine Reise ins Ausland (II:122,17) und verkehrt in Petersburg, das er als stärker "fremd" markierten Ort mehr liebt als das Land, bei einem Grafen mit dem deutsch klingenden Namen Kuncov (II:136,6), bei dem er auch Eleckij kennengelernt hat. Beide verbindet als Komponente des Fremden aber auch die immer wieder verwendete französische Sprache, die gegenüber den unteren sozialen Schichten die Funktion der Isolierung ausübt und zudem gerne im isolierenden Dialog eingesetzt wird, besonders in der die Erniedrigung Kuzovkins einleitenden Formel " (...) nous allons rire." (II:143,17). Selbst Trembinskij, der als schwächerer Machtpol den Boden für Eleckij und Tropačev bereitet, ist durch ein reduziertes Merkmal der Fremdheit charakterisiert: In der ersten handschriftlichen Fassung spricht er mit polnischem (II:331), in der letzten Fassung mit weißrussischem Akzent (II:122,35).

Die Zugehörigkeit zu einer fremden oder zu der eigenen Kultur hat für den Autor der Dramen eine zentrale modellierende Funktion. Im Verzeichnis der "dramatis personae" von "Cholostjak" wird das Kennzeichen der Nationalität als einziges bei allen dadurch charakterisierten Figuren von der ersten zur letzten Fassung verändert. Rodion Karlovič fon Fonk wird ebenso erst in der letzten Fassung als "russifizierter Deutscher" (obruselyj nemeč) (II:186,12) bezeichnet wie Maša als "russisches Mädchen" (russkaja devuška) (II:186,17). Die Betonung ihrer russischen Nationalität, wie sie uns im Prosagedicht "Porog" (Die Schwelle) wiederbegegnet (XIII:168,37), markiert sie nachhaltig als Vertreterin der eigenen, russischen Kultur und bringt sie nicht nur dadurch in einen besonderen Gegensatz zu Fonk. Der "Grieche" (Grek) Sozoménos, der in der ersten handschriftlichen Fassung noch als "Asiate" (azijateč) (II:416) geführt wird und nun als Grieche an die Griechen im Werk GOGOL'S anknüpft, erweist sich in seiner Eigenschaft als Fremder selbstredend als "Freund" (prijatel') (II:186,21f.) Fonks. Der griechische Dichter, der immer nur als überflüssige Figur abgetan wurde⁷⁸, übernimmt im Text die Funktion einer Betonung der fremden Kultur. Zugleich verweist er auf den Verlust des Goldenen Zeitalters der Griechen (vgl. KOSCHMAL 1983). Als Dichter wird der ursprünglich in der Seifen-

siedeindustrie tätige Grieche vor allem von Fonk verehrt (II: 217,1), dem schon aufgrund seiner ausschließlichen Bewunderung für die fremde (Un-)Kultur jenes Bekenntnis nicht geglaubt werden kann, daß er sich für einen Russen halte und das Russische als seine "eigene Muttersprache" (svoj rodnoj jazyk) (II:217,6) anerkenne. Schließlich vermag ihn nur die italienische Oper Gaetano DONIZETTIS "Lucia di Lammermoor" mit dem italienischen Sänger Rubini "zu Tränen" (do slez) (II:230,39) zu rühren. Vilickij gleicht sich Fonk immer mehr an, was ihm schließlich von seiten Moškins den Vorwurf der Überheblichkeit einbringt, die dieser darauf zurückführt, daß Vilickij nun "einen Deutschen als Freund" (nemoc prijatel') (II:259,34f.) habe. Zuvor hatte Moškin noch vergeblich versucht, Vilickij verständlich zu machen, daß im "comme-elle-faut", das Maša fehle, nicht das eigentliche Glück liege. Seine Gegenposition zur fremden Kultur manifestiert sich aber nicht nur darin, sondern auch in der entstellten Form des französischen Ausdrucks "kom-él'-font" (II:236,4f.). Die Schreibung nicht-russischer Sprachelemente in russischer Schrift, in Kyrillica, die besonders im neunzehnten Jahrhundert neben der lateinischen Schreibung auftritt, wird in den Dramen meist dahingehend funktionalisiert, daß die erstere Variante bei Sprechern der eigenen Kultur, die zweite Variante bei Sprechern der fremden oder einer dieser zugeordneten Kultur zur Anwendung gelangt. In den Lesedramen TURGENEVs werden dementsprechend die französischen Repliken der Frau Libanova, Eleckijs oder Tropačevs in lateinischen Lettern wiedergegeben, jene Moškins, Mit'kas, Vilickijs Diener, der von "ferlakury" spricht (II:237,29), Špun'diks, der den veralteten französischen Ausdruck "Foss-parkè" (II:240,33) (vgl. ALEKSEEV 1967:185ff.) einbringt oder Stupend'evs (III: 193,19; 26) in kyrillischen Buchstaben.

Diese Unterscheidung erweist sich in der Beziehung zwischen Natal'ja und Beljaev als gänzlich überflüssig, da der junge Lehrer so sehr in der eigenen Kultur verhaftet ist, daß er - wie sein realer Prototyp BELINSKIJ - des Französischen nicht mächtig ist. Dafür gelingt es ihm im Unterschied zu Islaev, den Arbeitern beim Dammbau die Anliegen ihres Herrn in ihrer eigenen Sprache vermittelnd nahezubringen.⁷⁹ Er gehört somit nicht der fremden "Spitzen'-Kultur" (DURYLIN 1947:96) Rakitins und Na-

tal'jas an, sondern einer "anderen Welt" (DURYLIN 1947:99). Natal'ja bedient sich des Französischen im Gegensatz zu Beljaev wiederholt und beherrscht es fehlerfrei. Scheint ihr Dar'ja Ivanovna darin sogar noch überlegen (P.), da der Graf von ihrem französischen Akzent hingerissen ist (III:180,34f.), so bedeutet doch in beiden Fällen die Vertrautheit mit der fremden Sprache auch jene mit der zweideutigen Rede, die bei Dar'ja zweifellos noch ausgeprägter ist. Nur auf dieser Basis kann sie den aus Petersburg angereisten Grafen überlisten und damit insofern eine Wende im poetischen System der Dramen markieren, als erstmals die Überlegenheit der fremden Kultur in Unterlegenheit umschlägt. Der Graf, der in einer Reihe mit der Libanova, Tropačev oder Fonk steht, hat nicht nur einen Diener "mit deutscher Aussprache" (s nemeckim vygovorom) (III:164,37), sondern zeigt sich mit der französischen Sprache vertrauter als mit der russischen, als ihm für den Begriff "Einfluß" zuerst das französische Lexem einfällt (III:180,25f.). In keinem Stück TURGENEVs wird so oft französisch gesprochen wie in "Provincialka", was darin seine Erklärung findet, daß Dar'ja den Anhänger der fremden Kultur mit deren Mitteln zu überlisten sucht. Das gilt insbesondere für den Bereich der Kunst, wo Dar'ja den Grafen dazu verleiten kann, eine selbstkomponierte "Romanze im italienischen Stil" (romans v ital'janskom vkuse) in italienischer Sprache vorzutragen (III:188,24ff.). Analog zu Fonk erkennt der Graf allein die italienische Art der Komposition an (III:182,24f.).

Diese Elemente der nicht-russischen Kultur fehlen in der "Szene" "Razgovor na bol'shoj doroge" von 1850 fast völlig. Trotzdem erweist sich auch hier die Opposition von Eigenem und Fremdem als grundlegend. Sie wird aber in diesem Text bereits in die russische Kultur hineinprojiziert und verläuft zwischen der dialektal gefärbten Rede des Kutschers Efrem und der stärker schriftsprachlichen, als fremd markierten Rede des Herrn, Michrjutkin, der den Kutscher immer wieder wegen seiner groben Ausdrücke zu rechtweist. Trotzdem ist Efrem aus Mitleid mit dem jungen Herrn bereit, ihn zum Bereich seiner eigenen Kultur zu rechnen, während der Diener Seliverst den Herrn als "fremden Menschen" (čужoj čelovek) (III:214,17f.) in einen Gegensatz zu sich selbst bringt. Damit aber steht Michrjutkin zwischen zwei Fronten, da

ihn im Traum auch das Fremde des nicht-russischen Bereichs bedroht. Im Zusammenhang mit der anstehenden Vormundschaft für sein abgewirtschaftetes Gut träumt er davon, daß man ihn in Frankreich vor Gericht stellt (III:215,15f.), was er selbst als höchst "unangenehmen Traum" (neprijatnyj son) (III:215,13ff.) empfindet. Das Eindringen des Fremden in Träume und Phantasievorstellungen weist bereits auf die "geheimnisvollen Erzählungen" TURGENEVs voraus, in denen die fremde metabiologische Welt nicht selten als bedrohend dargestellt wird. Der Traum von der fremden, bzw. eigenen Kultur stellt aber innerhalb des poetischen Systems der Dramen die Verbindung zwischen den beiden letzten Stücken, "Razgovor na bol'soj doroge" und "Večer v Sorrente" her. Träumt Michrjutkin einen "unangenehmen" Traum von der Fremde und befindet sich dabei im eigenen Land, so verhält es sich mit dem sich nach Hause sehrenden Avakov genau umgekehrt. Er träumt im europäischen Ausland, dessen Sprache ihm nicht vertraut ist (III:226,6ff.), von der Rückkehr auf das heimische Gut Pokrovskoe (III:225,12ff.), das allein ihm 'Schutz' und 'Obhut' (pokrov) bieten kann. Im Gegensatz zu Michrjutkins "unangenehmen" Traum von einem fremden Land zeigt sich Avakov von dem "angenehmen" (priyatnyj) (III:225,17) Traum vom eigenen Land höchst erfreut.

Die negative Bewertung des Fremden im poetischen System der Dramen TURGENEVs überrascht zweifellos bei dem allgemein als "Westler" (zapadnik) apostrophierten Autor. Gerade die uneingeschränkte Ergebnisheit gegenüber allem Westlichen, die Potugin in dem Roman "Dym" (Rauch) an den Tag legt und die wohl zu Unrecht mit der Einstellung TURGENEVs insgesamt identifiziert wird, bleibt ihm zumindest in der frühen Phase seines Schaffens fremd. Die massive Kritik an der Überlagerung der eigenen Kultur durch fremde Kulturen, die jener LOGAUS im deutschen Barock sehr nahe steht, muß in unmittelbarem Zusammenhang mit dem evolutionären Charakter des poetischen Systems gesehen werden. TURGENEV kritisiert ja in seinem Aufsatz "Vospominanija o Belinskom" (Erinnerungen an Belinskij) (1869) an der literarhistorisch unmittelbar vorausgehenden "pseudoerhabenen Schule" (ložnoveličavaja škola) (XIV:38), der Autoren wie MARLINSKIJ, KUKOL'NIK, ZAGOSKIN oder BENEDIKTOV angehören, gerade das äußerlich Rhetorische, das die

äußere Macht widerspiegelt, die hinter ihr steht und bei aller Lobpreisung Rußlands das Fehlen aller wirklich russischen Wesenszüge (XIV:38). Die Entwertung alles Fremden und die negative Markierung der zweifellos fremden zweideutigen Rede im poetischen System der Dramen erweist sich damit erneut als wesentlicher Bestandteil der Abgrenzung von der vorausgehenden literarischen Entwicklung (vgl. KOSCHMAL 1983).

Die Vertreter zweideutiger Rede gehören aber nicht nur dem Bereich des Fremden an, sondern stehen auch hinsichtlich der Antinomie Natur vs. Nicht-Natur oder lebendige vs. nicht lebendige Natur in Gegensatz zu den eindeutig sprechenden Figuren, die schon aufgrund ihrer distanzlosen Rede eng mit der Natur verbunden sind. Mit Gorskij (G.) und Ol'ga (N.) werden auch zwei Figuren der Natur zugeordnet, die nicht eindeutig auf einen der grundlegenden Pole festgelegt werden können. Gorskij gibt der Natur den Vorzug vor der Kunst, wenn er einen Meereskrebs für 'tausendmal phantastischer als alle Erzählungen Hoffmanns' (II:98, 20f.) hält. Ol'ga ihrerseits liebt die Blumen und Bäume ihres Gartens, die sie zum Teil noch in ihrer Kindheit gepflanzt hat. Tropačev ist sich dessen sehr wohl bewußt, als er Ol'ga gegenüber "Natur" und "Poesie" als seine beiden Schwächen (II:180, 27f.) eingesteht. In Wahrheit aber will er Ol'ga mit dieser Lüge nur für sich einnehmen. In Ol'gas Abwesenheit hatte er wenig früher die entgegengesetzte Einstellung vertreten, als er die "Natur" als seinen "Tod" (Priroda - smert' moja!) (II:175,19) bezeichnete.- In "Mesjac v derevne" bringt sich Natal'ja selbst zusammen mit Rakitin explizit in Gegensatz zur 'gesunden Natur' (III:76,9ff.) und damit auch zu Beljaev, der als Erzieher und Freund des zehnjährigen Kolja nicht nur durch "gesunden Menschenverstand" (zdravyj smysl) (III:80,30), sondern vor allem durch seine vielfältige Verbundenheit mit der Natur charakterisiert ist. Auch Natal'jas Sohn lehrt er vor allem naturverbundene Tätigkeiten wie Schwimmen, Schnitzen oder das Klettern auf Bäume. So verwundert es nicht, daß Kolja Beljaev liebt (III:48,30f.), zur Mutter aber ein distanziertes Verhältnis besitzt. Als er in das Zimmer gelaufen kommt, in dem sich alle aufhalten, stürzt er sogleich auf die Großmutter hin, die er russisch als "babuška" (Großmutter) (III:48,20) anspricht, während er erst

auf eine Aufforderung hin an die ebenfalls anwesende Mutter herantritt und sie entsprechend ihrem naturfernen Status unter Verwendung des Französischen als "maman" (III:48,31) tituliert.

Realisiert sich die fremde Kultur im poetischen System der Dramen vorwiegend in der Verwendung fremdsprachiger Elemente, die in letzter Konsequenz zum Scheitern des Dialogs mit Vertretern der eigenen Kultur führen müssen, so ist auch die Vermittlung zwischen dem Fremden und dem Eigenen vor allem eine sprachlich-pragmatische Vermittlung, eine Vermittlung des Dialogs, die schon bei BELINSKIJ und zunehmend bei PISAREV zu einer Vermittlung von Ideen und fremden Kulturen wird. In "Cholostjak" greift vor allem Moškin sprachlich vermittelnd ein, als er etwa der Prjažkina mit einer Replik 'zu Hilfe kommt' (II:207,9), nachdem sie von Fonk direkt angesprochen wurde. Die zunächst auf Moškin angewiesene, vermittlungsbedürftige Maša entwickelt sich im Stück selbst zu einer Vermittlerin und beantwortet Fonk in dieser Funktion die Frage, ob ihre Tante Karten spiele (II:211,12f.). Die Einseitigkeit dieser Vermittlungsaktionen, die keineswegs dazu führen, daß sich die Partner in der Mitte treffen, die vielmehr den Vertreter der fremden Kultur bevorzugt berücksichtigen, ist unübersehbar. Als Špun'dik bei Moškin unerwartet auf Fonk und Vilickij trifft, sucht letzterer den dialogischen Kontakt zu dem völlig verwirrten Provinzgutsbesitzer und entschuldigt dessen seltsames Auftreten gegenüber Fonk (II:205,17ff.).

Die Dominanz des Fremden bei dieser 'Vermittlung' führt spätestens in "Mesjac v derevne" und allen weiteren Texten zur totalen Diskreditierung von Vermittlung durch ihre Integration in die zweideutige Rede. Damit soll nur mehr scheinbar zwischen Eigenem und Fremdem vermittelt werden. In Wahrheit verfolgen nun auch die Vermittler geheime Absichten, müssen also selbst dem Bereich des Fremden zugeordnet werden. Eine dialogische Vermittlung, der diese Benennung gar nicht mehr zusteht, da auch die Vermittler die fremde Kultur vertreten, muß deshalb notgedrungen scheitern. Nur Islaev bringt noch das Vertrauen auf, an die Vermittlung Rakitins zu glauben, wenn er in der ersten, "Student" betitelten Fassung meint, Rakitin 'verstehe es', mit Natal'ja zu reden (T.sb. I:140). In der endgültigen Fassung fehlt jedoch dieser explizit formulierte Glaube an eine Vermittlung (posredni-

čestvo), von dem in bezug auf Islaevs Mutter Anna Semenovna ohnedies nicht die Rede sein kann. Auch sie bietet ihre Vermittlung an (III:139,33f.), doch befürchtet Islaev bei ihr wohl zu Recht geheime Absichten, die auf eine Belehrung Natal'jas hinauslaufen. In der ersten Fassung kritisiert Anna Semenovna den Sohn zuvor ausdrücklich wegen seiner Nachgiebigkeit und deutet bereits das geheime Ziel ihrer potentiellen Einflußnahme bei der Vermittlung an, wenn sie behauptet, Natal'ja benötige einen "Erzieher" (nastavnik) und "Führer" (rukovoditel') (T.sb. I: 173).- Weit mißtrauischer gegen jede Art von Vermittlung, die ihr Rakitin zwischen ihr und ihrem Mann und auch Beljaev anbietet, zeigt sich Natal'ja. Sie ist von den geheimen Absichten Rakitins bei einer solchen Vermittlung überzeugt, auch wenn seine Vorteile nicht materieller Art sein sollten, wie jene Špiigel'skijs, der sich seine Vermittlung der Heirat zwischen Bol'sincov und Vera mit einer Trojka bezahlen läßt. Natal'ja gibt Rakitin nicht nur zu verstehen, daß sie ihn nicht als "Vermittler" (posrednik) (III:110,33) wünsche, sondern wirft ihm in expliziter Form seine eigenen Ziele bei dieser Vermittlung vor: Er wolle nicht allein in diesem Sturm untergehen (III:110,39ff.). Natal'ja unterstellt ihm in ihrem Mißtrauen also Absichten, die im Grunde gegen eine Vermittlung gerichtet sind. Die Vermittlung scheitert, ja wird aufgrund der dargelegten Voraussetzungen in eine Anti-Vermittlung umfunktioniert und vertieft damit die Kluft zwischen den Figuren.

Kein Text kann dies besser zeigen als "Zavtrak u predvoditelja", wo der Adelsmarschall Balagalaev, der Richter Suslov, der ehemalige Adelsmarschall Pechter'ev und - mit Einschränkungen - der Gutsbesitzer Alupkin zwischen Bepandin und seiner Schwester im Streit um die Aufteilung eines von ihrer Tante geerbten Gutes vermitteln sollen. Im Verlauf des Dialogs wird aber immer deutlicher, daß keiner der Vermittler primär oder überhaupt an der Beilegung dieses Streits interessiert ist, obwohl Balagalaev diese Schlichtung ausdrücklich als Ziel formuliert (III:32,29f.). Er betrachtet es als seine Pflicht, die Rolle des "Vermittlers" (posrednik) (III: 24,36) auszufüllen und stellt Suslov und Pechter'ev als "Friedensstifter" (mirotvorcy) (III:17,29) vor. Die primären Absichten der Vermittler stehen aber nur in indirektem Zusammenhang mit der

Erbteilung. Alupkin wollte eigentlich den Adelsmarschall mit der Schlichtung eines anderen Streits betrauen, Balagalaev selbst will die Zwistigkeiten zu einem Ende führen, um von einer der streitenden Parteien, von Bespandin ein Stück Land zu kaufen, Pechter'ev will in erster Linie unter Beweis stellen, daß er ein besserer Adelsmarschall als Balagalaev sei und Suslov ist als Richter am explizit formulierten Ziel ohnedies nicht interessiert. Aufgrund dieser geheimen Absichten, die sich in der zweideutigen Rede immer als dominant erweisen, tritt der eigentliche Streit mehr und mehr in den Hintergrund und wird von jenen Zwistigkeiten überlagert, die sich einerseits zwischen den Streitenden und den Vermittelnden, andererseits sogar zwischen den Vermittelnden selbst ergeben. Die Konflikte zwischen dem Vermittler Alupkin, der über Kaurovas destruktives Redeverhalten außer sich gerät und Kaurova kann Balagalaev ebenso gerade noch schlichten (III:23,15ff.) wie Alupkins Auseinandersetzung mit Bespandin, die beinahe im Duell endet (III:31,5ff.). Balagalaev wird aber immer häufiger von dieser Meta-Vermittlung beansprucht, bis ihm schließlich nicht nur Suslov, sondern vor allem Pechter'ev falsches Vorgehen anlasten (III:23,26f.) und damit den Streit auf die Vermittler ausweiten. Da Balagalaev damit selbst darin verwickelt wird, kann er nicht mehr als Meta-Vermittler fungieren, so daß das Frühstück beim Adelsmarschall nicht nur keine Schlichtung des Zwists zwischen Kaurova und Bespandin zeitigt, sondern stattdessen eine Reihe von neuen Streitigkeiten ausbrechen läßt, die bis dahin auf der tabuisierten Ebene zweideutiger Rede verborgen waren.

In diesem von GOGOL' sehr geschätzten Einakter verläuft die Grenze zwischen dialogischer Über- und Unterlegenheit nicht wie bisher zwischen der fremden und der eigenen Kultur, sondern innerhalb der ersteren. Die Abstufungen der Macht innerhalb der fremden Kultur beginnen bereits in der gegen Dolores intrigierenden Figurengruppe aus Don Pablo, Margarita und Don Bal'tazar (Ne.). Werden dem Rezipienten die in unterschiedlichem Maße Einfluß nehmenden Figuren in deutlicher Abgrenzung vorgeführt, so schlägt sich ihre Einflußnahme in "Gde tonko, tam i rvetsja" in oft nicht eindeutig zu dechiffrierender Weise in der zweideutigen Rede nieder und stellt sich dem Rezipienten nunmehr als

ästhetische Aufgabe. Der Kampf um dialogischen Einfluß und Überlegenheit, der sich in diesem Stück primär innerhalb der sozialen Schicht des Adels und der Gutsbesitzer abspielt, bleibt keineswegs auf die Rededuelle zwischen Gorskij und Vera begrenzt. Der von Gorskij gutgläubig als "Freund" bezeichnete Muchin füllt insgeheim die Funktion eines Don Pablo aus und erweist sich keineswegs als der "vollkommene Esel" (le parfait gaffeur), als den ihn HAUMANT (1906:118) sieht. Muchins überraschende Ankunft auf dem Gut der Libanova ist keineswegs zufällig. In einer monologischen Sprechhandlung, die - wie noch ausgeführt wird - bei zweideutig sprechenden Figuren alleine Aufrichtigkeit verbürgt, spricht Muchin deutlich aus, daß er 'nicht ohne Grund' gekommen sei (za delom ja priezžal) (II:85,31ff.), sondern vielmehr eine geheime Absicht damit verbinde. Diese steht offensichtlich in unmittelbarem Zusammenhang mit Gorskijs umfangreichen Ausführungen über die Libanova, Vera und Gorskijs eigene Intentionen, die er Muchin in der Art eindeutiger Rede anvertraut und deren Kenntnis dieser nun zu seinem Vorteil ausnutzt.

Muchins Absichten sind offensichtlich - ebenso wie jene Gorskijs und Stanicyns - auf Vera gerichtet, so daß er als dritter Bewerber um ihre Gunst und Konkurrent Gorskijs auftritt. Als Gorskij Vera in seinen vertraulichen Mitteilungen zunächst auspart, fragt Muchin "mit Ungeduld" (s neterpen'em) (II:81,18) nach ihr. Vera selbst unterstellt er bei ihrem ersten Zusammentreffen im Haus indirekt, daß sie die Rose für Gorskij gepflückt habe (II:86,12ff.), was zwar zutrifft, von Vera aber bestritten wird. Als Vertreterin zweideutiger Rede erkennt sie schnell, daß Muchins Ankunft mit ihrer für heute geplanten endgültigen Entscheidung für einen künftigen Ehemann in Zusammenhang steht. Sie wird von Gorskij darin bestärkt, der Vera versichert, daß Muchin davon wußte, daß der ebenfalls als Bräutigam ins Auge gefaßte Stanicyn heute kommen würde (II:88,32ff.). Vera kritisiert Gorskij für sein voreiliges Vertrauen zu Muchin, der ihn "so plump" (tak nelovko) (II:95,12f.) gelobt habe, wie es Freunde oft tun. Zudem verhalte er sich "so geheimnisvoll" (tak tainstvenno) (II:95,14) ihr gegenüber, was nur auf seine gegen den vermeintlichen Freund gerichteten Absichten bei Vera zurückgeführt werden kann, deren Gefühle und Ziele er immer besser ken-

nenzulernen trachtet (II:108,25f.). Gleichzeitig wirbt er durch Schmeichelei um die Gunst der Mutter Veras und dehnt damit seine Einflußsphäre auf dem Gut immer weiter aus. Obwohl aufgrund des von Gorskij erzählten Märchens Muchin als dritter Bewerber um die Hand Veras in Betracht gezogen werden muß, bleibt der Strang seiner absichtsvollen zweideutigen Rede, der in den einschlägigen Untersuchungen bisher ignoriert wurde, noch weitgehend im unbestimmten Hintergrund.

Wesentlich klarere Konturen gewinnt er dagegen in der Figur Tropačevs (N.), der den Eleckijs gleich nach ihrer Ankunft einen Besuch abstattet, immer tiefer in ihre Privatsphäre eindringt und keine Anstalten macht, das Gut zu verlassen. Zusammen mit Muchin stellt er den Prototyp jener literarischen Figur dar, die in eine fremde Gemeinschaft eindringt, ihren Einfluß immer stärker zur Geltung bringt und schließlich uneingeschränkte Macht genießt, wie sie F.M. DOSTOEVSKIJ in der Figur des Foma Fomič Opiskin aus dem Roman "Selo Stepančikovo i ego obitateli" (Das Dorf Stepančikovo und seine Bewohner) (1859) oder ČECHOV in Natal'ja Ivanovna ("Drei Schwestern") (1902) geschaffen haben. 80

Eleckijs Unwissenheit in allen landwirtschaftlichen Fragen, die TURGENEV in einem Brief an den deutschen Übersetzer der Komödie Ludwig PIETSCH ausführt (OKSMAN 1961:602f.) und die sich schon in Eleckijs Gespräch mit dem Verwalter Egor andeutet (II:134, 24ff.), bietet Tropačev eine willkommene Gelegenheit, diese Schwäche Eleckijs auszunutzen und ihn in begrenzte Abhängigkeit zu bringen. Da Tropačev diese Möglichkeit erkannt hat, stellt er sich bereitwillig zur Verfügung (II:139,39) und zeigt sich sogar "entzückt" (enchanté) (II:140,30), als ihn Eleckij auf die Tenne bittet. Dieses Entzücken bezieht sich freilich nicht im semantischen Kontext auf das bevorstehende Gespräch über Landwirtschaft, sondern im pragmatischen Kontext auf das in der endgültigen Textfassung nur angedeutete Unwissen Eleckijs. In der ersten handschriftlichen Fassung gibt der Autor Tropačev noch die Möglichkeit einer ausdrücklichen, sachlich überlegenen Reaktion auf Eleckijs Frage, wie eigentlich der Dreschertrag zustandekomme (II:355). In lächelnder Manier verspricht Tropačev, ihm all das zu erklären.

Trotz Streichung dieser Passage entlarvt der Autor Tropačev

in seiner gegen Eleckij gerichteten Absicht, indem er diese über das auf Zweideutigkeit verweisende Lexem "šutit'" (scherzen) zu jener Intrige in unmittelbare Beziehung bringt, die beide gemeinsam gegen Kuzovkin planen. Tropačev unterstreicht die Aufrichtigkeit seines Vorschlags, Eleckij solle Adelsmarschall werden, ebenso wie die Aufrichtigkeit der Frage an Kuzovkin, ob er das Gut Vetrovo bekomme, damit, daß er beiden versichert, er "scherze nicht" (II:143,6; 143,28). Tropačev potenziert die zweideutige Rede ebenso wie Špigel'skij, der einerseits gemeinsam mit Natal'ja das geheime Ziel der Verheiratung von Vera mit Bol'sincov verfolgt, andererseits aber den Machtanspruch Natal'jas über ihn wie über einen "Untergebenen" (podčinennyj) (T.sb. I:151,A.49) wiederholt zurückweist (III:119, 7ff.). Im Unterschied zu Eleckij ist sich Natal'ja aber durchaus bewußt, daß Špigel'skij gegen sie gerichtete Absichten verfolgt und Macht über sie besitzt (III:107,21ff.). Wie Eleckij trägt sie selbst die Verantwortung für diese Entwicklung. Nachdem sich Eleckij und Tropačev über die Verhöhnung Kuzovkins geeinigt haben, befiehlt Eleckij auf Tropačevs Wunsch hin seinem Kostgänger zu trinken (II:147,36f.; 148,2), um damit ihrem gemeinsamen Ziel näherzukommen. Als der Gast Eleckij aber erneut zu einem Befehl an Kuzovkin veranlassen will (II:149,30f.), führt ihn Eleckij nicht aus, sondern wandelt ihn in die weitaus weniger bedrängende Frage um, warum Kuzovkin nicht singen wolle, die Eleckij zudem mit keineswegs `entschiedener Stimme' spricht (II:149,32f.). Die erstmalige Verwendung von Kuzovkins Vatersnamen unterstreicht dabei die Annäherung an ihn.

Da Tropačev den Kostgänger immer mehr in die Enge treibt, sieht sich Eleckij nun seinerseits zu der nachdrücklichen Bitte an Tropačev veranlaßt, Kuzovkin in Ruhe zu lassen. Eleckij bewegt sich dabei noch innerhalb des zweiten Typs der zweideutigen Rede, da er seine Replik nur an Tropačev adressiert und sie in der nur den Vertretern der fremden Kultur verständlichen Sprache, also in Französisch formuliert (II:150,32). Im Gegensatz zur ersten handschriftlichen Fassung (II:365) reagiert Tropačev jedoch auf keinerlei Weise und verstärkt seinen Druck auf Kuzovkin. Eleckij sieht sich nunmehr zur offenen Opposition gegen Tropačev gezwungen und kündigt durch den Codewechsel vom Französischen zum Rus-

sischen und durch den Wegfall der expliziten Replikenadressierung an Tropačev die ursprünglich gemeinsam vereinbarte geheime Absicht und damit den zweiten Typus der zweideutigen Rede einseitig auf. Mit dieser Opposition auf der pragmatischen Ebene geht aber auch ein expliziter Widerspruch auf der semantischen Ebene einher, wenn Eleckij den Gast auffordert, Kuzovkin `in Ruhe zu lassen´ (ostav´te ego) (II:153,14). Tropačevs Macht über Eleckij ist freilich schon so weit gediehen, daß er trotzdem die Erniedrigung Kuzovkins zu dem beabsichtigten Ende führen kann. In der für das Stück so zentralen Frühstücksszene des ersten Aktes zeichnet sich also nicht nur die zunehmende Entwürdigung Kuzovkins ab, sondern auch eine Verstärkung der Opposition zwischen Tropačev und Eleckij, aber auch eine immer größere Bereitschaft Karpačovs, die Verhöhnung Kuzovkins voranzutreiben. Die Steigerung in diesem Abschnitt des Textes ist also nicht einsträngig, sondern mehrsträngig.

Diese Opposition und das Eindringen Tropačevs in den Zuständigkeitsbereich und die Privatsphäre der Eleckijs, - letzteres wird ganz offensichtlich, als er das Familienalbum studiert (II: 181,1f.) -, setzt sich auch im zweiten Akt in explizit ausgetragenen Konflikten fort (II:174,9ff.). Sie endet aber damit, daß sich Eleckij bei Tropačev für sein Verhalten entschuldigt und sich somit vor dem Eindringling selbst als Schuldiger darstellt. Dieser Konflikt, der sich im Gegensatz zu den in der Naturalen Schule dominierenden sozialen Konflikten, wie etwa in der Novelle "Anton-Goremyka" (Anton der Pechvogel) (1847) von D.V. GRIGORVIČ zwischen einem armen Bauern und einem herzlosen Verwalter, nicht zwischen zwei verschiedenen sozialen Schichten, sondern wie auch der Konflikt zwischen Ol´ga und Eleckij oder Natal´ja und Rakitin (M.) innerhalb einer sozialen Schicht abspielt, erfährt in der früher erwähnten Opposition zwischen der Wäscheverwalterin Praskov´ja und der hübschen Bediensteten Maša eine spiegelbildliche Wiederholung auf einer tieferen sozialen Ebene. Zwar wird dieser Konflikt nicht unmittelbar dialogisch realisiert, doch zeigt die Opposition zwischen beiden Leibeigenen, die in der Liste der "dramatis personae" vom Autor durch die Beschreibung Praskov´jas als "suchoe suščestvo" (nicht mehr frisches Wesen) und Mašas als "svežaja devuška" (frisches Mädchen) weitgehend vorgegeben ist,

die Parallele eines Machtkampfes, bei dem Praskov'ja das von ihr beneidete junge Mädchen - ebenso wie Tropačev - ohne praktisches Ziel, lediglich aus egoistischen Interessen unterdrückt. Praskov'ja gehört zu jenen, besonders negativ bewerteten "Zwischenexistenzen" (SCHRAMM 1974/75:321) aus der Gruppe der Leibeigenen, die - wie auch Trembinskij oder Figuren aus der Erzählung "Kontora" (Das Kontor) (1847) - zu Unterdrückern ihrer Schicksalsgenossen werden. Analog zu den Adelligen entfachen sie innerhalb ihrer eigenen gesellschaftlichen Gruppe Konflikte um die Macht, die eher im weiteren anthropologischen, als in einem engen sozialen Rahmen gesehen werden müssen. ⁸¹

Dies wird durch die im poetischen System beherrschende Rolle des Machtkampfes um die Liebe eines anderen bestätigt, bei dem jede Klasse Sieger und Besiegte stellt (vgl. PUMPJANSKIJ 1929b: 21). DURDĪK (1885:410ff.) geht sogar von einer eigenen Theorie der Liebe bei TURGENEV aus, die auf der Beziehung von Herr und Sklave beruhe. In "Mesjac v derevne" gebe sich Rakitin als Sklave, Natal'ja als unangefochtene Herrin. Tatsächlich ordnet sich der verliebte Rakitin Natal'ja immer wieder unter (III:105,36) und liefert sich ihrer "Macht" uneingeschränkt aus (III:59,23f.; 78,8). Andererseits protestiert er gegen die Herrschaftsausübung Natal'jas über ihn, die mit ihm wie die `Katze mit der Maus' spiele (III:50,8f.). Es kann somit keine Rede davon sein, daß abgesehen von der in Teilen bereits 1844 entstandenen Erzählung "Perepiska" (Briefwechsel), die das Motiv der Sklaverei in der Liebe ausführlich behandelt, dieses Motiv - wie ŽEL'DCHEJ-DEAK (1979:455) annimmt - in den vierziger Jahren noch keine Rolle spielte. Vielmehr legte der Autor auf jene Textstelle besonderes Gewicht (vgl. OKSMAN 1962:409), wo Rakitin den jungen Beljaev aus eigener Erfahrung vor der Versklavung durch die Frauen warnt (III:145,39ff.):

"Pogodite! Vy uznaete, čto značit prinadležat' jubke, čto značit byt' poraboščennym, zaražennym - i kak postyžno i tomitel'no éto rabstvo!.."

(Warten Sie ab! Sie werden erfahren, was es heißt, an einem Weiberrock zu hängen, was es heißt, versklavt, angesteckt zu sein - und wie beschämend und qualvoll diese Sklaverei ist!..)

Der Kampf der Geschlechter um die Herrschaft, wie er erst Jahrzehnte später von STRINDBERG dramatisiert wird, erfährt hier

eine frühe dialogische Realisierung. TURGENEV sprengt damit in seinen Dramen zweifellos den von der Naturalen Schule vorgegebenen engen sozialkritischen Rahmen und schlägt ein weiteres Mal eine Brücke zur Dramatik der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert.

5.3.3.3. DIE INHALTLICHE AUSHÖHLUNG DER MACHT UND IHRE PRAGMATISCHE GRUNDLAGE

Bei der Analyse der Machtstufungen in den Dramen zeichnet sich eine deutliche Tendenz zur Gefährdung und Auflösung alter, historisch gewachsener Machtpositionen ab. Die zweideutige Rede selbst mit ihrer Entwertung der Semantik der Sprechhandlung stellt bereits ein Symptom dieses Niedergangs dar, der nicht selten mit physischem Verfall und finanzieller Not einhergeht. Der junge Adelige Žazikov hat sein Geld verschwendet (B.) und damit auch seine gesellschaftliche Stellung und seine Machtposition eingebüßt. Er hat sich zum abhängigen Schuldner von Personen gemacht, die ihm sozial untergeordnet sind. Deshalb muß er sich hinter dem Wandschirm verbergen, als ein Kaufmann sein Geld einfordert (II:54,27) und mit Matvej fortwährend im Flüsterton sprechen (II:61,23ff.), als der Diener Sidor, ein Gvatter seines eigenen Dieners Matvej, vor der Türe auf die Rückerstattung einer größeren Schuld wartet. Die Lautstärke dieser Sprechhandlungen Žazikovs tritt als pragmatische Komponente in komischen Kontrast zu ihrer Semantik, da Žazikov seinem Diener noch im Flüsterton nachhaltige Vorwürfe macht, daß alle die Hintertreppe zu ihrer Wohnung kennen und benutzen (II:61,39ff.). Dieses Befehlsgebaren gegenüber Matvej, das der junge Adelige in der Nachfolge seiner Väter an den Tag legt, wird durch das Flüstern als unangebracht, ja als Anachronismus entlarvt. Žazikovs Vertrauen in die tradierte Macht scheint stark geschwächt, da er es ebenso wie Stupend'ev (P.) gegenüber der Köchin Vasil'evna (III:162,33ff.) und Michrjutkin (R.) gegenüber dem Kutscher Efrem (III:209,34ff.) für nötig erachtet, seine Befehle mehrfach zu wiederholen (II:53,37) und seinen Diener - ebenso wie Eleckij seinen Verwalter Egor - als "dumm" (glup) zu be-

schimpfen (II:52,22), um seine Vorrangstellung zumindest auf der pragmatischen Ebene aufrechtzuerhalten. In Wahrheit ist Žazikovs Macht die inhaltliche Grundlage ebenso entzogen wie jener Stupend'evs und Michrjutkins, obwohl Matvej in Žazikov seinen "naturegegebenen Herrn" (prirodnyj gospodin) (II:65,22f.) sieht und die alte, für ihn 'goldene Zeit' (II:75,23) mächtiger Herren (II:66,20ff.) und aufrichtig ergebener und gehorsamer Diener herbeisehnt. Matvej hat ebenso wie Michail Filippovič Lobanov, der Diener TURGENEVs in Petersburg, bereits beim Vater Žazikovs, bzw. TURGENEVs, treu gedient (vgl. ČERNOV 1977:212ff.). Da Matvej die Konservierung alter Machtverhältnisse anstrebt, lehnt er die diebischen, aufmüpfigen Diener in Petersburg ab (II:67,26ff.), deren Gehorsam ebenso in formaler, inhaltsleerer Pragmatik erstarrt ist, wie die Machtausübung Žazikovs. Die Partikel "-s" der Ergebenheit, die der widerspenstige Kaufmann im Dialog mit Matvej, also mit einem Diener völlig unangebrachter Weise und allzu häufig verwendet (II:54,31ff.), bildet nur mehr eine sinnentleerte Formel der Unterwürfigkeit, an deren Stelle die nachdrückliche Forderung des Kaufmanns nach seinem Geld getreten ist. Islaev (M.) beklagt sich darüber, daß die Bauern zwar immer ihr "Slušaju" (Jawohl) wiederholen, aber überhaupt nichts verstehen (III:60,4ff.).

Sowohl bei den Subjekten der Machtausübung als auch bei ihren Objekten verliert die Semantik der Sprechhandlungen jegliche Relevanz und werden direktive wie satisfaktive Sprechhandlungen als bloße pragmatische Formeln weitergeführt. Zum einen sollen die Herren damit getäuscht werden, wie dies etwa Podchaljuzin in OSTROVSKIJS "Svoi ljudi - sočtemsja!" (1850) mit Erfolg praktiziert. Zuerst versichert er Bol'sov, daß es 'seine Sache sei, sich unterzuordnen' (OSTROVSKIJ I:105), um ihn dann aber, als ihm sein Herr unvorsichtigerweise die Möglichkeit der Machtausübung über ihn eröffnet hat, ins Elend zu stürzen. Zum anderen sind sich die Aktanten der Formelhaftigkeit ihres unterwürfigen Verhaltens selbst nicht bewußt und werden so zur Quelle der Komik. Als Stupend'ev (P.) ins Zimmer zu Dar'ja und dem Grafen tritt, verneigt er sich wie gewöhnlich unterwürfig vor dem eben von Dar'ja übertölpelten alten Liebhaber, der sich aus eigenen Kräften nicht mehr aus seiner knienden Lage befreien kann (III:

199,22ff.). Diese Geste der Unterwürfigkeit kann nur als letzte höhnische Verneigung vor einem Repräsentanten der verfallenden, tradierten Macht verstanden werden, wobei die Verhöhnung keineswegs in Stupend'evs Absicht liegt. Er ist ebenso in den alten Machtstrukturen verfangen wie Matvej, den man deshalb nicht - wie BERDNIKOV (1953:21) meint - als "klug" bezeichnen kann. Sein Wort vom Verfall des "dvorjanskoe plemečko" (Adelsgeschlechtchen) (II:75,23f.) ist ja aus der Sicht Matvejs keineswegs als drohende Prophezeiung gedacht, wie es gerne mißverstanden wird, - für diese Interpretation muß vielmehr der Autor als Urheber genannt werden -, sondern als traurige Einsicht in eine unabänderliche Entwicklung, die an die Stelle des "Adelsgeschlechtchens" das "Geschlecht" (plemja) der Bediensteten, der unteren sozialen Schichten setzt, die - für Žazikov - `alle in gegenseitigem Einvernehmen' stehen (II:62,15f.).- Špigel'skij (M.) gehört als Arzt dieser sozialen Gruppe an und setzt sich in seinem Kampf gegen die Herren die Narrenkappe, die man Kuzovkin zu seiner Verhöhnung überstülpt, freiwillig auf, um die Herren mit Possen und Anekdoten zu täuschen, sie zu loben und gegeneinander auszuspielen, wie er das in der "Student" betitelten frühen Fassung ausführt (T.sb. I:152f.). Damit bleibt aber Špigel'skij nicht länger Objekt der Macht wie Kuzovkin, sondern kehrt die Machtverhältnisse unter der Narrenmaske äußerer Unterwürfigkeit als Vorläufer Dar'ja Ivanovnas (P.) um.

Der Verfall der alten Machtpositionen ist aber auch ohne diese aktive Gegnerschaft unaufhaltsam, da die mächtigen Vertreter zweideutiger Rede und Anhänger der fremden Kultur die materielle Basis ihrer Macht einbüßen. Žazikov demonstriert zweifellos am anschaulichsten eine fast unumschränkte Bereitschaft, die Privilegien seiner gesellschaftlichen Position zu `verkaufen'. Dabei gibt er sich freilich weiterhin der Illusion seiner althergebrachten Macht hin, seiner besonderen sozialen Stellung, wenn er den zutiefst unterwürfigen Brief an General Šencel' mit der "alleruntertänigsten Bitte" (vsepokornejšej pros'boj) um Geld als "ein wenig vertraulich" bewertet (II:59,19ff.). Damit wird nur die freiwillige Erniedrigung, die Aufgabe alter Machtpositionen zur Aufrechterhaltung des äußeren, finanziellen Scheins der Macht vertuscht. Erst recht gegenüber dem dümmlichen Pro-

vinzgutsbesitzer Blinov übertrifft sich der an chronischer Geldnot leidende Žazikov selbst an Unterwürfigkeit (II:70,3ff.). Die Dummheit Blinovs läßt dabei die Würdelosigkeit Žazikovs noch deutlicher hervortreten. Seine Erniedrigung verschafft ihm vielleicht ein letztes Mal Zugang zu Geld und damit zu dem äußeren Zeichen der Macht. Im gesamten poetischen System der Dramen wird der Verlust von materiellen Gütern, vor allem von Geld, zum Zeichen für den Verfall historisch gewachsener Machtpositionen. Eleckij zahlt Kuzovkin eine ihm schließlich zu hoch erscheinende Summe, um ihn zur Abreise vom Gut zu bewegen, Michrjutkin (R.) vertrinkt sein gesamtes Vermögen und muß mit dem Verlust seines Gutes rechnen und Nadežda Pavlovna (V.) läßt sich in Avakovs Augen von fremden Leuten um ihr Geld betrügen (III:233,8ff.), die an ihrer Person keinerlei Interesse zeigen. Dar'ja Ivanovna (P.) vertritt gegenüber dem Grafen Ljubin exakt die ideologische Position dieser fremden Figuren, da auch sie nur Interesse an Ljubins gesellschaftlichem Einfluß in Petersburg hat. Finanziell aber hat Ljubin bereits völlig abgewirtschaftet (III:172,23ff.) und seinen früheren Reichtum verloren. Der Besuch bei Stupend'ev dürfte damit in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Auch das Wohnhaus seines Gutes, in dem früher die Herrschaften lebten, ist verfallen und muß abgerissen werden (III:175,22ff.). Der allgemeine materielle Verfall deutet bereits den Verfall seiner dialogischen Macht gegenüber Dar'ja und damit das Ende seiner überlieferten Macht an. Dar'ja, die einst als abhängige Erziehungsbefohlene auf dem Gut seiner Mutter aufwuchs, wird in der Zukunft wohl Ljubins gesellschaftliche Stellung in Petersburg einnehmen.

Mit der Aushöhlung von Ljubins Macht geht der Verfall seiner Physis einher, den er durch Schminken und Färben seiner Haare vergeblich zu verdecken sucht (III:172,26). Auch der "schwächliche" Michrjutkin (R.) kann seinen physischen Verfall nicht mehr verheimlichen. Im Nebentext wird der Rezipient gleich zu Beginn darauf hingewiesen, daß Michrjutkin ein Brustleiden und starker Husten quälen (III:205,13f.). Der im Text leitmotivisch wiederkehrende Hinweis auf den Husten des Gutsbesitzers kennzeichnet ebenso den Verfall der Repräsentanten alter gesellschaftlicher Strukturen wie die sich regelmäßig wiederholenden Hammerschläge in A.A. BLOKS Drama "Balagančik" (Die Schaubude) (1906).

Im poetischen System der Dramen erscheinen Krankheiten dabei aber seltener als physisch, denn als psychisch bedingt. Wenn Tropačev Eleckij (N.) den ganzen Text hindurch immer wieder fragt, ob Ol'ga "gesund" (zdorova) sei (II:171,29f.; 174,25), hat er mit dieser zweideutigen Sprechhandlung keineswegs körperliche Gesundheit im Sinn, sondern vermutet vielmehr eine psychische Verunsicherung im Zusammenhang mit Kuzovkins Behauptung, er sei Ol'gas Vater. Nur auf dieser zweideutigen Ebene wird Tropačevs Anspielung verständlich, daß auch hinsichtlich ihrer Gesundheit "Sympathie" zwischen Ol'ga und ihrem Mann bestehe (II:180,19), als dieser meint, auch er fühle sich heute nicht recht wohl. Nur eine vertrauensvolle, eindeutig sprechende Figur wie Islaev vermutet hinter Natal'jas ungewöhnlichem Verhalten eine physische Krankheit (III:108,35; 154,26ff.), so daß das Lexem "gesund" (zdorovyj) von eindeutig sprechenden Figuren auf körperliche, von zweideutig sprechenden Figuren dagegen auf seelische Gesundheit bezogen wird. Natal'ja selbst nennt sich und Rakitin "nicht allzu gesund" (III:76,16) und zielt damit ebenso wie der Arzt Špigel'skij mit seinen Diagnosen auf ihre Psyche ab.

Doch täuscht sich Beljaev, wenn er behauptet, er sei es gewesen, der gleichsam die "Pest" ins Haus gebracht habe (III:152,13). Der umfassende Verfall von Psyche und Physis hat ganz andere Wurzeln, doch läßt der gesunde Beljaev die Konturen der allgemeinen Krankheit deutlicher hervortreten. Ihren Ausgang nimmt sie im Werk TURGENEVs aber bereits in den kranken Figuren der Lyrik wie in dem alten und dem jungen Mann in dem Poem "Razgovor" oder dem alternden lyrischen Ich vieler Gedichte. Sie alle spiegeln nur den Gegensatz des eigenen, russischen Weltmodells zum fremden, deutschen und französischen Weltmodell wider, das TURGENEV in der Figur des Faust personifiziert, den er in seinem "Faust"-Aufsatz als "bol'noe ditja" (krankes Kind) bezeichnet (I:226). Das Kranke erweist sich somit als mit dem Fremden identisch und muß im Rahmen der kulturellen Entwicklung und literarischen Evolution überwunden werden.⁸² In der frühen Lyrik sind es aber vor allem einzelne Figuren, die als psychisch krank bezeichnet werden können, während in den Dramen eine Dynamisierung und Dialogisierung kognitiver und psychischer Krank-

heit zu beobachten ist, die das romantisch-monologische System in das realistisch-dialogische überführt. Deshalb spricht Raktin am Ende des Stücks nicht mehr von kranken Figuren, sondern von einem kranken Dialog, von den "krankhaften", "schwind-süchtigen Beziehungen" (III:155,29) zwischen ihm und Natal'ja. Krankhaft aber sind ihre unaufrichtigen, zweideutigen Sprechhandlungen, die sie von dem gesunden Beljaev trennen.

Zum Symptom des allgemeinen Niedergangs alter Machtpositionen wird auch die auf dem Gut herrschende "Unordnung" (besporjadok), wie sie Trembinskij in "Nachlebnik" schon mit seinen ersten Worten anprangert (II:123,7f.) und wie sie auch Eleckij verärgert konstatiert (II:135,1). Doch bezieht sich die "Unordnung", die in einem Gegensatz zur "ordentlichen Gesellschaft" (porjadoč-noe obščestvo) (II:147,31) und zum "ordentlichen Haus" (porjadoč-nyj dom) (II:159,13) der Herrschaften, also Tropačevs und der Eleckijs steht, nicht allein und nicht primär auf den äußeren Zustand von Haus und Gut, sondern auf die alte Ordnung der Macht-ausübung, die nicht zuletzt durch Kuzovkins Protest im ersten Akt und durch seine Weigerung, Eleckijs Bestechungsgeld anzunehmen, in Frage gestellt wird. Es handelt sich hier um jene Bereitschaft zur Unterordnung, die auch Michrjutkin (R.) im Sinn hat, wenn er seinen Kutscher fragt, ob er die "Ordnung" (porjad-ki) nicht kenne und ihn nicht um Verzeihung bitten wolle (III: 211,39f.), obwohl dazu keinerlei Anlaß besteht. Doch eben dieser objektiv einsehbare Grund, der einen Befehl inhaltlich rechtfertigt, tritt bei den direktiven Sprechhandlungen Trembinskij's, Eleckij's, Michrjutkin's und anderer immer stärker in den Hintergrund. Die Begründung für die Realisierung direktiver Sprechhandlungen muß mehr und mehr in den pragmatischen Voraussetzungen gesucht werden. Die objektiv gegebene Unordnung auf Ol'gas Gut sucht Trembinskij durch eine Reihe von Befehlen, besonders an den Diener Petr zu beseitigen, während er den Bereich der Wirtschaft, für den der ihm sozial etwa gleichstehende Verwalter Egor zuständig ist, aus dem Vorwurf der "Unordnung" explizit ausnimmt (II:125,20f.). Auch hinsichtlich des Gartens, den der Verwalter in Ordnung bringen lassen sollte, äußert Trembinskij nicht sein sonstiges Mißtrauen oder erteilt gar Befehle (II: 125,12f.). Gerade der Garten ist aber der einzige Bereich, von

dem wir später erfahren, daß er nicht in Ordnung gebracht wurde. Zwar sind die Wege beim Haus vom Gras befreit, doch nicht jene beim Teich (II:158,18ff.). Somit hätte Trembinskij inhaltlich sehr wohl ausreichend Veranlassung, seine Befehle auch auf Egor auszudehnen. Er unterläßt dies aber aus rein pragmatischen Gründen, da er von einem Verwalter, - anders als von einem Diener -, Widerstand gegen seine Anweisungen befürchten müßte.

Trembinskij erweist sich mit dieser Bevorzugung pragmatischer Gründe für die Machtausübung erneut als Spiegelbild seines Herrn, der zwar von der Landwirtschaft überhaupt nichts versteht, seinen Verwalter Egor, der ihm fachlich weit überlegen ist, aber trotzdem als "dumm" (glup) charakterisiert (II:135,30). Eleckij kann sich deshalb nicht auf die Autorität des Wissens als Basis seiner Machtausübung über Egor berufen und wirft ihm wohl gerade im Bewußtsein dieses Mangels Dummheit vor, die auf seiner Seite Klugheit und landwirtschaftliche Kenntnisse präsupponieren würde, die ihm freilich fehlen. Wenn also Eleckij Egor oder Praskov'ja Ivanovna dem Dienstmädchen Maša Befehle erteilen, geht es ihnen primär nicht mehr um die Durchführung von Befehlen im Kontext von Arbeitsvorgängen oder im Rahmen notwendiger Disziplinierungsmaßnahmen, die letztendlich das System der Leibeigenschaft funktionsfähig erhalten sollen, sondern ihre Befehle sind aus diesem objektiven Kontext herausgelöst und dienen nur mehr subjektiven Zwecken, wie der Bestätigung ihrer Macht. TURGENEV schreibt in einem Brief an Ludwig PIETSCH ganz deutlich, daß es für Eleckijs Macht keine inhaltliche Legitimierung mehr gibt, - etwa in bezug auf landwirtschaftliche Fragen -, sondern daß er das Gut einfach 'leiten will' und dies auch tun wird (OKSMAN 1961:602f.). Deshalb kann es auf Kuzovkins Frage, warum ihn Eleckij in den Dreck trete (II:155,17f.), keine objektive Antwort geben, da Eleckijs Sprechhandlungen nicht mehr als Disziplinierungsmaßnahmen verstanden werden können, sondern hier aus egoistischen Interessen Macht um der Macht willen ganz willkürlich ausgeübt wird.

Die bloß pragmatische Begründung der Macht ist ein allzu bededtes Zeichen ihres Verfalls, den TURGENEV vor allem in den Willkürmaßnahmen seiner Mutter kennenlernte. Diese ließ sich von einem Bediensteten jeden Tag Wasser einschenken, wies es aber

regelmäßig zurück und ließ sich frisches Wasser holen. Als der Bedienstete eines Tages mit demselben Wasser zurückkam, das Varvara Petrovna nun ohne Beanstandung trank, wurde er degradiert, nachdem man ihn bei seinem Betrug ertappt hatte (ŽITOVA 1961:51ff.). Mit ähnlich übersteigelter, direkter Machtausübung reagieren Eleckij auf Kuzovkins Weigerung, das ihm angebotene Geld anzunehmen, Alupkin auf Kaurovas Halsstarrigkeit (III:30,26ff.) oder Natal'ja, als sie Beljaev zunächst nahelegt, sein Verhalten gegenüber Vera zu ändern (III:114,16), dann aber, als sie ihre tatsächliche Machtlosigkeit gegenüber Beljaev erkennt, zu seiner willkürlichen Erniedrigung übergeht. Sie folgt damit dem von ihr als negativ abgelehnten Vorbild ihres Vaters, der sie - so Natal'ja - in Angst vor seiner Macht erzogen habe und dem sie immer eine "gehorsame Tochter" (pokornaja doč') (III:62,27f.) geblieben sei. Der Vater, der im Alter erblindete, nannte seine Tochter "seine Antigone" (III:62,28f.), die jedoch größere Ähnlichkeit mit der Ismene der "Antigone" von SOPHOKLES aufweist, da diese von sich sagt, 'sie füge sich denen, die am Steuer sind' (SOPHOKLES 1967:265), so wie sich Natal'ja in den Willen des Vaters ergab. In ihrem Gehorsam war sie weit davon entfernt, ihn mit der provozierenden Feststellung zu konfrontieren, mit der die griechische Antigone ihrem Tyrannen Widerstand leistet (SOPHOKLES 1967:280):

"Doch hat Tyrannenmacht zu anderm Glück noch dies,
Daß sie darf tun und reden, was sie will."

Trotz der phonetischen Parallele in den drei Anfangsbuchstaben ihrer Namen und dem beiden Texten gemeinsamen Motiv der Erblindung des Vaters muß Natal'ja als Gegenentwurf zur griechischen Antigone gesehen werden, deren Zeit und Kultur der russischen Gegenwart - wie TURGENEV schon in dem frühen Gedicht "K Venere Medicejskoj" (An die Venus von Medici) (1837) bedauernd konstatiert - "fremd" geworden ist. Der Vergleich mit der politisch gearteten und staatlich organisierten Tyrannei der Antike eröffnet aber auch eine Dimension der Machtausübung, die in den Dramen TURGENEVS - vielleicht aus Zensurrücksichten - zwar nie expliziert wird, jedoch immer mitschwingt. Der antike Kreon wird ähnlich wie Natal'ja mit dem Widerstand gegen seine Macht konfrontiert. Keiner von beiden aber ist bereit, dies hinzuneh-

men. Doch verweist Beljaev Natal'jas Macht deutlich in ihre Schranken, als er sie einfach verläßt, ohne sie über diesen Schritt informiert zu haben. Im Bereich der Gefühle verliert Natal'ja jeden Einfluß auf Beljaev, wenngleich sie auch hier in ihrer Verzweiflung Ansprüche anmeldet (III:153,31ff.):

"No on ne imeet prava tak uechat'... Ja choču... On ne mozet tak... Kto emu pozvolil tak glupo perervat'..."

(Aber er hat kein Recht so abzureisen... Ich will... Er kann nicht so... Wer hat ihm erlaubt, auf so dumme Weise abzubrechen...)

Noch immer glaubt Natal'ja, daß ihr Wille, ihre Erlaubnis und damit ihre Macht alles entscheiden können, doch hat sie selbst die gegenläufige Entwicklung eingeleitet, als sie mit Beljaev ein für beide Seiten erniedrigendes Spiel mit der Macht trieb.

Beljaev verfolgt bereits die feste Absicht abzureisen, nachdem er von Natal'ja erfahren hat, daß Vera in ihn verliebt ist, doch ändert er diesen Entschluß sogleich, als Natal'ja zu erkennen gibt, daß ihr seine Abreise "sehr unangenehm" wäre (III:115,42). Diese bedingungslose Unterordnung des jungen Hauslehrers läßt Natal'ja einerseits zweifeln, ob Beljaev wirklich nicht in Vera verliebt ist, bietet ihr aber andererseits eine Möglichkeit, ihre Macht zu erproben. Zu diesem Zweck ändert sie plötzlich ihre Ansicht und meint jetzt, daß es doch besser sei, wenn Beljaev abreise. Sie wolle aber erst darüber nachdenken und ihn dann ihre Entscheidung "wissen lassen" (III:116,3ff.). Doch bereitet sie Beljaev darauf vor, daß seine Abreise wohl notwendig sein werde (III:116,17f.). Damit würde sie ihn aber zu jenem Schritt veranlassen, von dem sie ihn gerade selbst abgehalten hat. Der junge Hauslehrer müßte seinen eben rückgängig gemachten Entschluß erneut abändern und ein weiteres Mal den Wünschen Natal'jas Folge leisten, die ihn durch dieses Spiel entwürdigt und ihm zumindest verbal eine Narrenkappe aufsetzt. In ihrem anschließenden Monolog wird in Natal'jas Lexik der Bezug ihres Verhaltens gegenüber Beljaev zur Erniedrigung Kuzovkins noch deutlicher, als sie sich fragt, ob sie die "aufblühende Blume" von Beljaevs Liebe zu Vera "zertreten" (rastoptat') und mit welchem Recht sie das getan habe. Unter Verwendung desselben Verbs richtet Kuzovkin an Eleckij die Frage, "wozu er ihn in den Dreck trete" (toptat') (II:155,17f.). In beiden Texten offenbart die

Machtausübung über einen schwachen Gegner die eigene Schwäche, die das niedrige Spiel mit der Macht lediglich zum Vergnügen, zur Kurzweil treibt, die über die herrschende Langeweile⁸³ und den tatsächlichen Verfall hinwegtäuschen soll. Die Erniedriger erniedrigen sich durch ihre zweideutige Rede selbst und greifen aufgrund dieser Erkenntnis zu einer die eigene Schwäche kompensierenden Machtausübung.

Islaev kann eine solche Selbsterniedrigung durch die Lüge bei seinem Freund Rakitin noch weniger ertragen als dieser selbst (III:141,10) und gibt ihm deshalb zu verstehen, daß ihn seine "Verwirrung" bedrücke. In der ersten Textfassung mit dem Titel "Student" spricht Islaev noch expressis verbis von der Selbster-niedrigung durch zweideutige Rede (T.sb. I:175):

"Ja choču tebja izbavit' ot truda... ot unižen'ja pridumyvat' raznye nebylicy."

(Ich will dich von der Mühe befreien... von der Erniedrigung, dir verschiedene Märchen auszudenken.)

Die Selbsterniedrigung in der zweideutigen Rede muß einerseits als Voraussetzung dafür gesehen werden, daß Macht über andere ausgeübt werden kann, zwingt aber andererseits die Vertreter zweideutiger Rede zur Kompensation eben dieser Schwäche erneut Macht auszuüben, um den Schein ihrer verfallenden Stärke zu bewahren. Natal'ja läßt daran in ihrem Monolog keinen Zweifel, als sie sich Vorwürfe macht, daß sie Beljaev belogen hat (III:116, 34ff.):

"Kak ja chitrila, kak ja lgala pered nim... a on! Kak on smelo i svobodno govoril... Ja sklonjalas' pered nim... Èto čelovek! Ja ego ešče ne znala... On dolžen uechat'. Esli on ostanetsja... Ja čuvstvuju, ja dojdju do togo, čto ja poterjaju vsjakoe uvaženie k samoj sebe..."

(Wie listig ich gehandelt, wie ich ihn belogen habe... er dagegen! Wie kühn und frei er sprach... Ich habe mich innerlich vor ihm verneigt... Das ist ein Mensch! Ich habe ihn noch nicht gekannt... Er muß abreisen. Wenn er bleibt... Ich fühle, dann kommt es so weit, daß ich jede Achtung vor mir selbst verliere...)

Das Fehlen jeglicher Lüge und die aufrichtige, freie Rede Beljaevs zwingen Natal'ja zur Anerkennung seiner moralischen Autorität, die neben ihrer verfallenden, inhaltlich nicht mehr begründbaren Macht nicht weiter bestehen darf, weil sie andernfalls Natal'jas Scheinautorität endgültig entlarven würde. Deshalb muß Beljaev abreisen. Darin liegt die letzte - vorübergehende - Rettung für

Natal'jas Machtposition.

Nicht nur die natürliche Aufrichtigkeit der Rede Beljaevs, sondern auch Veras Offenheit bereitet der Wirksamkeit von Natal'jas zweideutiger Rede ein Ende. Anders als die Sprechhandlungen Beljaevs sind jene Veras direkt gegen Natal'ja gerichtet. Sie entlarvt ihre Unaufrichtigkeit, indem sie Natal'jas geheime Absichten fortwährend expliziert (III:128,35ff.). Vera, die in diesen Tagen vom ahnungslosen Kind zu einer erwachsenen Frau herangereift ist (III:130,15f.), scheut sich nicht mehr, Natal'ja ins Gesicht zu sagen, daß sie ihre "Listen" (chitrosti) durchschaue und sie erkannt habe, daß sie von ihr nicht, wie diese vortäuschte, wie von einer "älteren Schwester", sondern wie von einer "Konkurrentin" in der Liebe zu Beljaev beobachtet werde (III:130,23ff.). Vera kann sich ebenso wie Kuzovkin nach seiner Erniedrigung zu dieser ungeschminkten Offenheit und zu diesem Protest durchringen, weil es für sie beide keine Hoffnung mehr gibt, weil es auch Natal'ja `beliebt habe, sie zu zertreten' (rastoptat') (III:130,32ff.). Die übersteigerte Machtausübung als Reaktion auf die Einsicht in die Schwäche der eigenen Macht, in die innere Ziellosigkeit, provoziert also in beiden Fällen den offenen Protest gegen die Vertreter der alten Machtpositionen, deren Stellung damit eine weitere Schwächung erfährt. Die Vertreter eindeutiger Rede entlarven nicht nur die grundsätzliche Schwäche zweideutiger Rede, sondern propagieren ihrerseits als Gegenmodell den Machtverzicht, wie ihn Moškin gegenüber Maša (Ch.) übt und Islaev im Unterschied zur ersten Textfassung gegenüber Natal'ja in Erwägung zieht (III:142,2ff.).

5.3.3.4. DIE KARNEVALISTISCHE UMKEHRUNG DER HIERARCHIE ALS PARADIGMA LITERARISCHER EVOLUTION

Die innere Ziellosigkeit und die daraus resultierende Langeweile versuchte schon Ol'gas Vater Korin dadurch zu vertreiben, daß er sich den verarmten Adligen Kuzovkin "zur Belustigung" (dlja potechi) (II:135,21) in seinem Haus hielt. Tropačev übernimmt diese Einstellung, wenn er in Kuzovkin nicht nur "eine Art Narren" (nečto vrode šuta) (II:136,32) sieht, sondern ihn

auch dementsprechend behandelt, was Kuzovkin freilich viel zu spät erkennt. Špigel'skij hingegen (M.) kann sich vor seiner künftigen Braut rühmen, daß ihn noch nie jemand als "Narren" gesehen habe (III:121,17f.). Anders als Kuzovkin bleibt er ganz kühl, als ihn ein Provinzgutsbesitzer auf ganz ähnliche Weise wie Kuzovkin beleidigt, indem er ihm zwar keine Narrenkappe aufsetzt, aber einen Rettich in die Haare steckt (III:121,20ff.). Auf der Grundlage einer klugen und zutreffenden Partnerinterpretation, die dem eindeutig sprechenden Kuzovkin unmöglich ist, fordert er den Gutsbesitzer zum Duell, was dessen umgehende Entschuldigung zur Folge hat. Špigel'skij fürchtet die Rolle des Narren nicht weniger als Kuzovkin oder Moškin, der Vilickij keinesfalls erlauben will, ihn und Maša zu "verspotten" (II:244,33). Gorskij scheint eben diese Rolle des Narren am Ende des Stücks (G.) anzustreben. Da er als Heiratskandidat nicht mehr in Frage kommt, versichert er sich bei der Libanova in zynischer Manier dessen, daß er auch weiterhin "ceremonijmejster" (Zeremonienmeister) bleibe. Nach seiner Niederlage will er nicht nur "Possen reißen" (duračit'sja), sondern er fühlt sich - ähnlich Kuzovkin - "wie berauscht" (II:118,17ff.). Gorskij scheint hier jene Narrenrolle freiwillig auf sich zu nehmen, gegen die sich Kuzovkin mit allen Kräften wehrt. Unter diesem thematischen Aspekt besteht zwischen beiden so verschieden scheinenden Stücken ein direkter Zusammenhang, der den Systemcharakter von TURGENEV'S Dramen unterstreicht.

Kuzovkin hat sich in seinem Kampf gegen die Narrenrolle keineswegs nur gegen die mächtigen, zweideutig sprechenden Figuren zu wehren, sondern auch gegen den "Kostgänger" Karpačov, der zunächst nur auf Tropačev's Befehle hin handelt, dann aber Kuzovkin mehr und mehr aus eigener Initiative erniedrigt. Aus freiem Entschluß versucht er sich mit Kuzovkin im "narren dantz" zu drehen (II:149,6f.), der eine Grundform der Narrenrevue darstellt, die ihrerseits eine Variation des Welttheaters ist. Auch der Vorschlag, Kuzovkin solle singen, kommt allein von ihm (II:149,11f.). Schließlich erniedrigt sich Karpačov zum Werkzeug für die tiefste Entwürdigung Kuzovkins, als er dessen Narrenkappe holt und sie ihm auf den Kopf setzt (II:154,32ff.). Der immer unmenschlicher werdenden unfreiwilligen Entwürdigung Kuzovkins in der großen

Frühstücksszene des ersten Aktes steht also die gleichfalls zunehmende freiwillige Selbsterniedrigung Karpačovs gegenüber, die mit dem Aufsetzen der Narrenkappe in dem Moment eine höchste Steigerung erfährt, in dem Kuzovkins Erniedrigung in nachhaltigen Protest, in scharfe Zurückweisung aller Unterdrückungsversuche und in die Verteidigung seiner Menschenwürde umschlägt. In diesem Moment stellen Kuzovkin und Karpačov in voller Deutlichkeit die beiden Antipoden des durch den Titel bezeichneten "Nachlebnik"-Typs dar, dessen Fähigkeit zum Protest der Autor nicht überbewertet sehen will.

Trotz dieser kontrapunktischen Entwicklung in bezug auf die Kostgänger geht der Anstoß zur Verhöhnung Kuzovkins allein von Tropačev und Eleckij aus. Zur Erreichung ihres Ziels legt Eleckij ein Sprechverhalten an den Tag, das Kuzovkin als dem in der asymmetrischen Kommunikationssituation immer untergeordneten Partner bisher fremd war: Eleckij zeigt Interesse an dem Verlauf seines Erbstreits um das Gut Vetrovo (II:145,26) und Tropačev verhält sich Kuzovkin gegenüber nicht weniger vertraulich als gegenüber einem Dialogpartner in einer symmetrischen Kommunikationssituation. So umarmt er ihn etwa (II:148, 34f.), was in der ersten Textfassung freilich nur "mit Gewalt" (nasil'no) (II:363) möglich ist. Indem Eleckij und Tropačev mit Kuzovkin scheinbar wie mit einem ebenbürtigen Partner sprechen, setzen sie die bis dahin gültige Hierarchie und Kommunikationsnorm außer Kraft, worin ihnen Kuzovkin auf ihre Veranlassung hin nur zögernd folgt. Wiederholt rechtfertigt er seine langen Repliken, die gegen jede gesellschaftlich übliche Norm für untergeordnete Sprecher verstoßen, durch den ausdrücklichen Wunsch Tropačevs und Eleckij's (II:145,29; 148,21). Zu Beginn seiner Verhöhnung gesteht der vertrauensselige Kostgänger, daß er `seit seiner Geburt nicht vor einflußreichen Beamten gesprochen habe' (II:145,30f.). Eben dazu und damit zur Verletzung bisher beachteter Normen der Kommunikation machen Tropačev und Eleckij Kuzovkin bei dieser dialogischen `nährischen Krönung' Mut. Schon aufgrund ihres unerwarteten Interesses gerät Kuzovkin in "heftige Erregung" (azart) (II:145,27), die durch die Ungerechtigkeit, die ihm im Laufe der Jahre widerfahren ist, noch gesteigert wird. Tropačev heizt diese Erregung, diese beginnende Ex-

zentrik dadurch an, daß er Kuzovkin immer wieder Champagner nachschenken läßt, der diesem "Mut" (kuraž) (II:145,37) zu weiterer Normdurchbrechung machen soll. Kuzovkin redet sich aber schon allein aufgrund der Ungerechtigkeit, die ihm besonders von seinem Erzfeind Ganginmester widerfahren sei, so sehr in Rage, daß er davon spricht, sich direkt an den Regierenden Senat zu wenden. Als daraufhin alle in Lachen ausbrechen, haben Eleckij und Tropačev ein erstes Zwischenziel erreicht, doch Kuzovkin `verstummt und wird furchtbar verwirrt` (II:147,3ff.). Als er sich zur Fortsetzung seiner Erzählung verleiten läßt, versetzt ihn dabei nicht mehr so sehr der Gegenstand seiner Rede in `Aufregung`, sondern - wie der Nebentext deutlich vermerkt - der Alkohol (II:148,8f.), den ihm Tropačev reichlich einflößen läßt. Während Kuzovkin zunächst ganz von dem Inhalt seiner Rede gefangen ist und auch bei seinen Gesprächspartnern ein - ausdrücklich bekundetes - Interesse daran voraussetzt, gilt deren Interesse keineswegs dem Inhalt seiner Rede, sondern ihren pragmatischen Faktoren: Kuzovkin soll immer mehr sprechen, immer länger und unüberlegter und soll damit immer häufiger gegen die Normen der Kommunikation verstoßen. Da Kuzovkin seine ganze Aufmerksamkeit dem Inhalt seiner Rede schenkt, seine Partner aber nur Interesse an deren pragmatischen Bedingungen zeigen, kommt es zwischen beiden polaren Sprechinstanzen nicht mehr zu einem Wechsel von semantischen Figurenkontexten im Sinne von MUKAŘOVSKÝ, sondern zu einem Wechsel von semantischen und pragmatischen Figurenkontexten, die nur mehr die äußerliche Gemeinsamkeit derselben Sprechhandlung besitzen, aber keinen eigentlichen Dialog mehr darstellen. Zwischen beiden Polen klafft die Opposition von Semantik und Pragmatik.

Diese Opposition wie auch Grundzüge der Frühstücksszene fand TURGENEV in NEKRASOV'S Vaudeville "Akter" (Ein Schauspieler) (1841), besonders in dessen fünften Auftritt vorgegeben. Der Gutsbesitzer Kočergin, der davon ausgeht, daß ein Schauspieler nicht nur als Rollenträger, sondern auch in seinem privaten Leben "lächerlich" sein müsse, führt das Gespräch mit dem Schauspieler Stružkin nur, um - meist ohne jeden Grund - über ihn und seine durchweg ernstesten Aussagen zu lachen und sich damit seine "Langeweile" (skuka) zu vertreiben. Der dümmliche Kočergin

besitzt aber gar nicht die Fähigkeit, seine Absicht in der Manier zweideutiger Rede zu verbergen, wie NEKRASOVs dramatischen Texten die 'hohe Kultur' zweideutiger Rede überhaupt fremd bleibt. Deshalb kann Stružkin relativ bald konstatieren, daß Kočergin immer über ihn lache und in ihm nur einen "Narren" sehe. Stružkin weist diese Rolle nicht weniger entschieden zurück als Kuzovkin und muß feststellen, daß seine aufrichtige, aus dem Herzen kommende Rede dem sozial höher stehenden Partner nur zur Unterhaltung dient (NEKRASOV IV:143):

"Ty tratiš' i sily, i dušu, i čuvstva,-
Za to tebja imenem šuta klejmjat."

(Du vergeudest Kraft, Herz und Gefühl,
Dafür wirst du mit dem Namen 'Narr' gebrandmarkt.)

Auch Kuzovkin wehrt sich dagegen, daß ihm die Rolle des "Narren" aufgezwungen wird, zum letzten Mal als Tropačev damit droht, ihm ein Glas Sekt in den Kragen zu gießen (II:153,9ff.).⁸⁴ Als diese Gefahr jedoch gebannt ist, zeigt er sich bestrebt, seinen Widerstand durch besondere Unterwürfigkeit wieder vergessen zu machen. Er trinkt nun bereitwillig und wird daraufhin 'schnell betrunken' (II:153,34ff.).

Wie ein Betrunkener beginnt er nun von seinem Erzfeind 'seit der Kindheit' mehr zu lallen als zu sprechen. Doch wird die vereinfachende Personifizierung seines Feindes in Ganginmester nicht nur durch seine Trunkenheit in Frage gestellt, sondern auch dadurch, daß schon lange die Erben Ganginmesters den Prozeß um das Gut führen. In Wirklichkeit sind es staatliche Stellen, also Beamte, aber auch der mit Ganginmester verbündete "Adelsmarschall" (predvoditel'), die Kuzovkin sein Leben lang schädigten. Sucht man nach Entsprechungen für diese Funktionen unter den Figuren des Textes, so ergibt sich nicht nur die früher konstatierte Äquivalenz von Ganginmester und Tropačev über die zweideutig gebrauchte Anrede "Freund", sondern auch eine Äquivalenz von Ganginmester und Eleckij, da Eleckij der einzige Beamte des Textes ist und Tropačev ihn tatsächlich für die Wahl des "Adelsmarschalls" vorschlagen will (II:143,3f.). Der Name Ganginmester steht somit nicht für eine einzelne Person, sondern für einen in mehrere Figuren aufzulösenden Feind, den Kuzovkin aus Gründen der Einfachheit und Klarheit personifiziert.

Dieser vereinfachenden Personifizierung des Feindes entspricht die gleichfalls vereinfachende Materialisierung des Schadens durch Kuzovkin. Die Kuzovkin eigentlich zustehenden Siedlungen Vetrovo und Ugarovo leiten sich etymologisch nicht zufällig von den Substantiven "veter" (Wind) und "ugar" (Gas) her, die eben nur für Kuzovkin feste Körper bezeichnen, sich in Wahrheit aber jeder Verfestigung entziehen. Der Schaden Kuzovkins liegt in der Vergangenheit ebenso nur scheinbar allein im materiellen Bereich, wie die vereinfachende Personifizierung des Schädigers früherer Jahre nur scheinbar zutrifft. In der Gegenwart aber wird der Pol des Feindes differenziert und ebenso undurchsichtig wie der Kuzovkin zugefügte Schaden im geistig-psychischen Bereich, in seiner Entwürdigung. Die Äquivalenz von Feindbild und Schadensvorstellung der Vergangenheit und der Gegenwart, wie sie im Text dramatisiert wird, ermöglicht die Dynamisierung und Dialogisierung von Vergangenheit und Gegenwart, ihre dialogische Durchdringung, die in "Iskušenie svjatogo Antonija" nicht durch eine solche Synthese, sondern durch bloße Attribution oder Antithese gelöst wird. Dort wird dem ersten und dritten Teil des Stücks, also jener Zeit, als der alte Antonij bereits ganz in der Erinnerung an seine Jugendliebe lebt, der zweite Akt gegenübergestellt, der in dieser Zeit der Jugend spielt, ohne daß zwischen diesen Teilen eine unmittelbar dialogische Beziehung bestünde. Im ersten Akt des "Nachlebnik" veranschaulichen dagegen die nicht-kommunikativen Handlungen des alten Rechtsstreits, die dem Rezipienten aufgrund seines Erwartungshorizonts besser verständlich sind und der Vergangenheit angehören, die parallele Schädigung in der Gegenwart, die aber bereits den Dominantenwechsel demonstriert, da sie allein durch Sprechhandlungen erfolgt. Diese für den Rezipienten neue Form der Schädigung wird durch die Parallele zu den nicht-sprachlichen Handlungen der Vergangenheit, die episch vermittelt werden, verständlicher. Die nicht-sprachliche Handlung verliert aber ihre frühere Autonomie, tritt in ihrer Bedeutung hinter die Sprechhandlung zurück und wird zur anschaulichen Metapher für diese. Die literarische Evolution wird somit im ersten Akt des "Nachlebnik" zum bestimmenden Faktor der dramatischen Konstruktion.

Die episch vermittelte, nicht-sprachliche Handlung stellt aber nur eine Metapher auf der thematischen Ebene dar, also hinsichtlich der auf diese Weise demonstrierten Kontinuität der Schädigung in Gegenwart und Vergangenheit. Diese semantische Parallele steht in scharfer Opposition zu dem Widerspruch von Vergangenheit und Gegenwart hinsichtlich der pragmatischen Ebene, so daß sich die Opposition von Gegenwart und Vergangenheit vor allem als Opposition von Semantik und Pragmatik konstituiert: Beide semantischen Kontexte des Dialogs, jener der Vergangenheit, in dem Kuzovkin immer mehr befangen ist und jener der aktuellen Erniedrigung streben mit zunehmender Trunkenheit Kuzovkins auf einen Höhepunkt zu. In einem Akt reinsten christlicher Nächstenliebe verzeiht Kuzovkin seinem "tatsächlichen Feind" Ganginmester, seinem Schädiger im ganzen bisherigen Leben. Währenddessen aber setzt ihm Karpačov als Handlanger seiner Schädiger in der Gegenwart die Narrenkappe auf (II:154,38f.). Als unmittelbare Reaktion auf seine großmütige Verzeihung für Ganginmester brechen alle Stellvertreter oder Nachfolger Ganginmesters in lautes Lachen aus. Eindringlicher kann der Bruch zwischen jener aufrichtigen, aus dem Gefühl herauswachsenden eindeutigen Rede Kuzovkins, die der Vergangenheit zugewendet ist und jener ganz vom Verstand bestimmten, berechnenden Zweideutigkeit seiner Dialogpartner in der Gegenwart nur mehr schwerlich in Szene gesetzt werden. Kuzovkin reagiert auf seine Verhöhnung wie alle eindeutig sprechenden Figuren mit Unverständnis und "Verlegenheit" (nedoumenie) (II:155,1). War das Ziel von Ganginmesters Schädigung noch eindeutig und seine Absicht kein Geheimnis, da in der Vergangenheit Semantik und Pragmatik der Rede noch nicht in Widerspruch standen, so muß Kuzovkin nun die Erfahrung machen, daß sein Oppositionspol der Gegenwart Semantik und Pragmatik in Gegensatz bringt, in Abweichung von der Vergangenheit die eigentlichen Absichten verbirgt und somit auf die Semantik der Rede keinerlei Verlaß mehr ist. Die Evolution, wie sie sich hier im Dialog unmittelbar widerspiegelt, ist also eine Evolution in Richtung auf die Dominanz pragmatischer Bedingungen der Rede.

Kuzovkin erkennt nach dem Aufsetzen der Narrenkappe die geheimen Absichten seiner Gegenspieler, ihr Bestreben, ihn zum

Verstoß gegen geltende hierarchische Normen der Kommunikation durch Alkoholisierung und daraus resultierende Exzentrizität zu verleiten.⁸⁵ Die Anti-Krönung mit der Narrenkappe, also die Absetzung des kurzzeitigen Karnevalskönigs Kuzovkin (vgl. BACHTIN 1971:139) soll nach den Absichten Tropačevs die auf die närrische Krönung folgende Erniedrigung darstellen, die Kuzovkin aber erst in die eigentliche Krönung umfunktioniert. Er reagiert auf seine Verhöhnung nicht nur höchst exzentrisch und intensiviert damit diese von Eleckij und Tropačev durch die Alkoholisierung bereits hervorgerufene, typische Kategorie des karnevalistischen Weltempfindens (BACHTIN 1971:138), sondern er hebt auch die sonst gewohnte hierarchische Struktur und die damit verknüpften Etikette und Empfindungen auf. Kuzovkin führt nun die ursprünglich asymmetrische Kommunikationssituation, in der er den Part des Machtlosen spielt und die die beiden Gutsbesitzer bereits auf eine scheinbar symmetrische Kommunikationssituation hin ausgeglichen haben, in eine den Ursprung auf den Kopf stellende asymmetrische Kommunikationssituation über, in der er selbst kurzzeitig die Rolle des Mächtigen spielt. Er weist nicht nur Tropačev dahingehend zurecht, daß seine Sprechhandlung nicht an ihn adressiert sei (II:155,21f.), sondern macht seinem Herrn Eleckij Vorwürfe, daß er ihn ebenso dem allgemeinen Gelächter ausgesetzt habe wie Korin, Ol'gas Vater. Kuzovkin hebt jegliche Distanz zu Eleckij einseitig auf und hält ihm vor, daß er sich für sein Verhalten schämen müsse (II:155, 28f.).

Kuzovkin treibt das "offene, karnevalistische Wort" (BACHTIN 1971:137), das nur eine logische Fortsetzung einer die Pragmatik negierenden eindeutigen Sprechhandlung darstellt, auf die Spitze, wenn er sich schließlich als Ol'gas Vater bezeichnet. Dadurch erfährt die karnevalistische Krönung Kuzovkins rückwirkend eine realistische Motivierung, da Kuzovkin Eleckij damit in Abhängigkeit von sich weiß und sich tatsächlich als König fühlen kann, so wie Moškin (Ch.) Maša zur "Königin" (koroleva) machen will, als die Gefahr ihrer Verhöhnung am größten ist (II:263,17). Kuzovkin führt mit seiner Behauptung eine weitere zentrale Kategorie des karnevalistischen Weltempfindens, die "Mesalliance" ein, die unmittelbar mit der

"Profanierung" verknüpft ist (BACHTIN 1971:138) und deren Elemente auch karnevalistische Obszönitäten darstellen, die mit der Zeugungskraft des Körpers verbunden sind. Diese ist in den Dialogen der nicht-karnevalistischen Welt ebenso tabuisiert wie die Zeugung Ol'gas. Da all diese karnevalistischen Kategorien aber nicht mehr - wie etwa das Redeverhalten - nur ein Element des Karnevals bilden, obwohl Eleckij im zweiten Akt bemüht bleibt, sie als solche darzustellen, sondern unumstößliche Tatsachen der Wirklichkeit, so erweist sich die ursprüngliche Narrenkrönung als eine tatsächliche und verstößt als solche gegen die Gesetze des Karnevals. In der von Tropačev und Eleckij eingeleiteten närrischen Krönung war, wie in jeder anderen, die Idee künftiger Erniedrigung bereits enthalten, so daß die Anti-Krönung mit der Narrenkappe eine logische Folge darstellt. Das darauf folgende Verlachen Kuzovkins muß als ein solidarisch machendes Lachen des Volkes verstanden werden, das als "Lachen des Ausschlusses" (smech isključenija) den "Charakter einer sozialen Sanktion" trägt (SMIRNOV 1977:309). Hier wird auf der komisch-karnevalistischen Ebene jener Ausschluß bereits vorweggenommen, der im zweiten Akt in der 'Trennung von der Familie' und der "Vertreibung" (izgnanie) den tragischen Charakter (SMIRNOV 1979:13) des Endgültigen gewinnt. Beide Akte zusammen ergeben somit den tragikomischen Gesamtcharakter dieses und auch anderer Dramen TURGENEV'S. Die auf den Ausschluß folgende Selbstkrönung Kuzovkins trägt aufgrund ihrer närrischen Art aber erneut die Idee der Erniedrigung in sich, ebenso wie diese Selbsterhöhung eine Gegenreaktion auf die intendierte Anti-Krönung darstellt. Der kurzen 'Regentschaft' Kuzovkins muß demnach zwangsläufig seine Erniedrigung folgen, wodurch der Verlauf des zweiten Aktes weitgehend vorherbestimmt ist. Nach den Gesetzen des Karnevals muß Kuzovkin durch die Bestechung und die Vertreibung schließlich erneut erniedrigt werden. Die karnevalistische Szene am Ende des ersten Aktes erweist sich somit als Dreh- und Angelpunkt des ganzen Stücks.

Die Kontinuität des Karnevals findet aber nicht nur in dieser handlungslogischen Fortsetzung des ersten Aktes ihren Niederschlag, sondern auch in der im zweiten Akt folgenden Erzählung Kuzovkins von Ol'gas Eltern, den Korins, und der Geburt

Ol'gas, die in der Chronologie der Ereignisse vorausgeht und damit eine karnevalistische Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart herstellt. Der alte Korin war - nach Kuzovkins Erzählung - ein ähnlicher Familientyrann wie der Vater von Natal'ja Petrovna (M.). Durch sein herrisches Wesen zerstörte er alle Beziehungen der Familie zu Bekannten und Verwandten. Zum Opfer seiner Machtausübung wurde aber neben dem "Narren" Kuzovkin vor allem seine eigene Frau, ein "Engel in Menschengestalt" (angel vo ploti) (II:166,11). Da sie ihm ebensowenig "widersprach" wie irgendeine andere Person, nahm seine Machtausübung immer extremere Formen an. Je mehr sich seine Frau "unterwarf" (smirjalas') (II:166,38) und in ihr Schicksal fügte, desto stärker wuchs sein Zorn. Nachdem Korin einmal sechs Monate mit einer Geliebten in Moskau verbracht hatte, greift er sogar zum "Stock" (palka), dem nämlichen Werkzeug der Machtausübung, mit dem auch Tropačev Kuzovkin droht (II:167,20f.). In diesem Moment extremster Herrschaftsausübung und des Machtmissbrauchs rächt sich die verzweifelte Frau für ihre Erniedrigung dadurch, daß sie gemeinsam mit dem Kostgänger Kuzovkin ein Kind zeugt, Eleckijs Frau Ol'ga. Es bedarf der Wiederholung dieser tiefen Erniedrigung in der Gegenwart, in der karnevalistischen Kernszene des ersten Aktes, damit dieser Racheakt erneut in einem Akt der Rache aufgedeckt wird. Ol'ga verdankt damit ihre Existenz im Grunde ebenso extremer Machtausübung wie Grochol'skij in ČECHOVS Erzählung "Živoj tovar" (Lebendige Ware) (1882), die in der Fabel unmittelbar an TURGENEV'S "Nachlebnik" anknüpft. ⁸⁶

Die Korina benahm sich damals - nach Kuzovkins Aussage - ebenso "halb wahnsinnig" (poluumnaja), ihr "Verstand habe sich ebenso verwirrt" (II:167,37ff.) wie jener Kuzovkins - in den Augen Eleckijs (II:156,31) - bei seinem Akt der verbalen Rache. Auch bei der Korina hat sich ein karnevalistischer Umschwung vollzogen, zwar nicht vom Narren zum König, aber vom "Engel", wie Kuzovkin die Korina nennt, zum "Teufel" (lukavyj), von dem sie nun ganz besessen gewesen sei (II:168,1). Ol'gas Mutter will in der Vergangenheit - ebenso wie Kuzovkin in der Gegenwart - in diesem exzentrischen, kranken Zustand ihren Gegner schädigen und zeugt zu diesem Zweck mit Kuzovkin ein Kind. Die

Geburt birgt aber im Karneval den Tod, der Tod neues Leben in sich (BACHTIN 1971:140), so daß die Korina schon am nächsten Tag die Nachricht erhält, ihr Mann sei vom Pferd gefallen. Er stirbt noch ehe ihn seine Frau, getrieben von einem Gefühl der Schuld, in der vierzig Werst entfernten Siedlung erreichen kann. Der Teufel, der in "Iskušenie svjatogo Antonija" mit Spada noch in personifizierter Form auftritt, ist in "Nachlebnik" bereits gänzlich in die Psyche der Figuren integriert. Er wird in der Evolution der Dramen ebenso entmaterialisiert wie der teuflische Racheakt. Während die Korina in der Vergangenheit ihre Rache noch mittels eines physischen Aktes realisiert, bedarf es in der Gegenwart bei Kuzovkin nur mehr der Sprechhandlung, die sich auf diesen Akt bezieht. Auch hierin spiegelt sich die Abnahme nicht-kommunikativer Handlung in der Evolution von der Vergangenheit zur Gegenwart wider. Durch ihre Rache können aber die Korina und Kuzovkin nur in einem Zustand, der dem Wahnsinn gleicht (II:172,7f.) Macht über ihre Unterdrücker gewinnen, die jedoch aufgrund ihres karnevalistischen Charakters die Idee der Machtlosigkeit und des Todes in sich trägt. Die Korina muß deshalb selbst bald nach dem Tod ihres Mannes sterben. Kuzovkin aber hat die realistische Variante des in der Vergangenheit noch eintretenden physischen Todes auf sich zu nehmen, nachdem er selbst das karnevalistische Intermedium der Vergangenheit in der Gegenwart in verbaler Transformation wiederholt hat: er muß abreisen. Die Abreise tritt in realistischen Texten an die Stelle des Todes.

Tropačev kommentiert die kurze `Regentschaft` Kuzovkins, der seinen Vaterschaftsanspruch des ersten Aktes als "totale Verrücktheit" (soveršennoe bezumie) (II:172,7f.) verwirft, mit der Bemerkung, daß er nun an einem "Verrückten", der sich für den "Kaiser von China" (kitajskij imperator) (II:172,13) halte, nichts Besonderes mehr finden könne. Damit unterstreicht er einerseits erneut den karnevalistischen Charakter von Kuzovkins Zwischenspiel, stellt aber andererseits die Beziehung zu einer Figur her, die wohl als Vorbild für Kuzovkin zu gelten hat, zu dem "Mann mit der grauen Brille". Erst in den Jahren 1876 bis 1879 arbeitete TURGENEV an der gleichnamigen Skizze, der er den Untertitel gab "Aus den Erinnerungen an das Jahr 1848",

also an jenes Jahr, in dem "Nachlebnik" geschrieben wurde. Der Autor berichtet dort von der Begegnung mit einem elend aussehenden, heruntergekommenen Mann, den er trotzdem für einen Aristokraten hält, da er einen Wappenring trägt. Damit gleicht er dem Kostgänger Kuzovkin, der in Augenblicken der Erniedrigung auf seine Stellung als "Adeliger" verweist (II:153,6). Die vorübergehende Machtausübung Kuzovkins hat sich der Mann mit der grauen Brille zum Ziel seines Lebens gesetzt. Er ist bestrebt, seine Ohnmacht in der Gegenwart künftig durch eine gewaltige Machtposition abzulösen. Daraus macht er kein Hehl und formuliert gleichsam als Grundsatz seines Lebens (XIV:116):

"Vlast'... vlast'... obladat' vlast'ju - drugogo sčast'ja na zemle net!"

(Macht... Macht... Macht besitzen - ein anderes Glück gibt es nicht auf der Erde!)

Der Mann mit der grauen Brille zeigt sich davon überzeugt, daß er bald zum König aufsteige. Untertanen würden sich finden, da sich der Mensch danach sehne, sich beherrschen zu lassen, was der Erzähler dieser Skizze, den man trotz des autobiographischen Inhalts nicht mit dem Autor gleichsetzen sollte, ähnlich einseitig wie Tropačev damit kommentiert, er sei verrückt.

Exkurs: TURGENEV UND DOSTOEVSKIJ

Der Mann mit der grauen Brille, in dem die Figur Kuzovkins einerseits vorgegeben ist, andererseits aber weitergeführt wird, läßt unter zwei ganz wesentlichen Aspekten die Nähe des "Nachlebnik" zu Werken F.M. DOSTOEVSKIJS deutlich werden.⁸⁷ Einerseits stellt jener Gedanke, daß die Menschen freiwillig ihre Unabhängigkeit aufgeben würden, um sich der Macht des in der Skizze gezeichneten Mannes unterzuordnen, eine grundlegende Aussage vieler Texte DOSTOEVSKIJS dar. Besonders deutlich wird dies bei der Figur des Großinquisitors in "Brat'ja Karamazovy" (Die Brüder Karamazov) (1878-1880; 1879/80) ausgesprochen, der Jesus dafür rügt, daß er den Menschen die Freiheit gebracht hat und freiwillige Liebe zu ihm verlangt (DOSTOEVSKIJ XIV:233,26f.), wo doch der Mensch keine quälendere Sorge kenne, als jemanden zu finden, dem er das "Geschenk der Freiheit" übergeben könne

(DOSTOEVSKIJ XIV:232,6ff.). Alles wonach der Mensch auf der Welt strebe, sei, 'sich vor jemandem ehrfürchtig zu verbeugen' (pered kem preklonit'sja) (DOSTOEVSKIJ XIV:234f.). Der Mann mit der grauen Brille will sich aus einem solch ohnmächtigen in einen mächtigen Menschen verwandeln, wie dies Kuzovkin in seinem Protest kurzzeitig praktiziert. Eben daran knüpft sich die zweite und entscheidende Verbindungslinie zu DOSTOEVSKIJS Werk, insbesondere aber zu der "Erzählung" "Večnyj muž" und dem früheren Roman "Selo Stepančikovo i ego obitateli". SERMAN (1975:95) hat bereits darauf hingewiesen, daß Kuzovkin und den Helden des letzteren Textes Foma Fomič dieselbe Vergangenheit als Narr verbindet (DOSTOEVSKIJ III:7f.). Der General, bei dem Foma als Narr lebt, findet einen ähnlich 'originellen' Tod wie Korin (III:8,35f.). Über seine Frau, die Generalin, gewinnt Foma aber nach Beendigung seiner "Narrenrolle" (rol' šuta) (III:9,36) einen "unmenschlich-despotischen Einfluß" (beščelovečno-despotičeskoe vlijanie) (III:9,33f.). Mit der Generalin habe Foma - so geht das Gerücht - sogar in "unerlaubter Beziehung" gestanden (III:11,26), wie auch Kuzovkin mit der Korina. Der Erzähler des Romans "Selo Stepančikovo" weist diese Vermutung gleichsam in einer ironischen Replik auf die Beurteilung von "Nachlebnik" durch die Zensur und auf die Rezeption in weiten Kreisen, die das Werk als "unsittlich" (beznavstvennyj) ablehnten (OKSMAN 1961:587; 589), scharf zurück (DOSTOEVSKIJ 11,26ff.). Aufgrund seines Einflusses auf die Generalin verwandelt sich Foma Fomič vom Unterdrückten in einen Unterdrücker und verwirklicht damit den Machttraum des Mannes mit der grauen Brille und die Charakteranlagen Byčkovs in der Erzählung "Stepnoj korol' Lir" (Der Steppenkönig Lear) (1870), der 'halb Narr, halb Kostgänger' (v kačestve ne to šuta, ne to nachlebnika) im Erzähler immer den Eindruck erweckte, als verwandelte er sich in einen 'bösen' und 'grausamen' Menschen, hätte er dazu nur Geld gehabt (X:193f.). Kuzovkins Protest weist auf diese Umwandlung - nach SERMAN (1975:104) - bereits voraus. Dadurch daß er sich als Vater Ol'gas zu erkennen gibt, wechseln Opfer und Tyrann die Plätze (SERMAN 1975:105). TURGENEV mache mit der Darstellung der dialektischen Beziehung zwischen Tyrann und Opfer eine wichtige Entdeckung, die DO-

STOEVSKIJ für seine wichtigste gehalten und als das 'Thema des Untergrunds' (podpol'naja tema) bezeichnet habe (SERMAN 1975: 100).

Eine vergleichbare Wandlung weist SERMAN in DOSTOEVSKIJS "Večnyj muž" nach, wo Eifersucht und beleidigtes Vertrauen aus dem "ewigen Gatten" Trusockij einen "Rächer" (mstitel') machen, der seinen Beleidiger und früheren Geliebten seiner Gattin, Vel'čaninov, mit einer Rasierklinge töten will. Mit diesem Mordversuch tauschen der Tyrann und das Opfer Trusockij die Plätze (SERMAN 1974:479). SERMAN bringt aber diesen Wechsel nur mit dem im Text der Erzählung selbst mehrfach erwähnten TURGENEV-Stück "Provincialka" in Beziehung, nicht aber mit dem in diesem Zusammenhang kaum weniger wichtigen "Nachlebnik". Hier ist erstmals in den Dramen TURGENEVs jener Typus des "einfachen" (prostoj), ruhigen, demütigen (smirnyj) Menschen vorgebildet, den der Autor in Stupend'ev in künstlerisch schwächerer Form erneut darstellt und den N.N. STRACHOV in seinem zweiten Artikel über L.N. TOLSTOJS Roman "Vojna i mir" (Krieg und Frieden) (1868/69) in Gegensatz zu dem von A.A. GRIGOR'EV so benannten "raubtierhaften" (chiščnyj) Typ bringt (SERMAN 1974: 479). Nach STRACHOV hat GRIGOR'EV gezeigt, daß die in der russischen Literatur dominanten "fremden" Typen fast immer "heldenhafte" Eigenschaften zeigen. Sie seien "mächtig" (sil'nye) und "leidenschaftlich" (strastnye), mit einem Wort "raubtierhaft". Die russische Natur offenbart sich - nach STRACHOV - dagegen in den "einfachen", "demütigen" Typen wie etwa PUŠKINS Ivan Petrovič Belkin oder LERMONTOVs Maksim Maksimyč. Diese Dialektik von "Räuber" (chiščnik) und "Opfer" (žertva) liegt auch "Večnyj muž" zugrunde. Vel'čaninov setzt den "ewigen Gatten" und Trusockij als eine mögliche Realisierung des "smirnyj čelovek" in Gegensatz zum Typus des "chiščnik" (IX:47,33f.), den in der Ehe Trusockijs und aller "ewigen Gatten" die Frau, in "Provincialka" also Dar'ja Ivanovna darstellt. Trusockij lebte bei seiner Frau Natal'ja Vasil'evna gleichsam in der "Sklaverei" (IX:25,18), da sie im Gegensatz zu ihm einen "entschlossenen und herrschsüchtigen" (rešitel'nyj i vладыčestvujuščij) (IX:26,41) Charakter besaß. In den "Vorbereitenden Materialien" zu "Večnyj muž" thematisiert der Autor jenen in "Selo Stepančikovo" und in "Večnyj

muž" ästhetisch realisierten Wandel vom demütigen zum raubtierhaften Typ. In den Zeitungen finde man genügend Beispiele dafür, daß aus einem "demütigen" plötzlich ein "raubtierhafter" Typ werde (DOSTOEVSKIJ IX:293). Beide Begriffe sind für ihn idealtypisch, existieren nur als Ideal, so wie der Fürst Myškin in dem Roman "Idiot" (1867-1869; 1868/69) das Ideal der "Sanftmut", der "Demut" (smirenje) verkörpert. In den "Vorbereitenden Materialien" zum Roman "Idiot" finden sich Aussagen wie die folgende keineswegs selten (IX:241):

"Smirenje - samaja strašnaja sila, kakaja tol'ko možet na svete byt'."

(Demut ist die furchtbarste Kraft, die es auf der Welt nur geben kann.)

Diese für DOSTOEVSKIJ zentrale Dialektik zwischen dem "demütigen" und dem "raubtierhaften" Typ, wobei letzterer - nach A.A. GRIGOR'EV - analog zu TURGENEVs poetischem System dem Bereich des Fremden zugeordnet ist, findet in den Dramen TURGENEVs und hier zuerst in "Nachlebnik" eine frühe künstlerische Realisierung. Kuzovkin und die Korina werden beide ausdrücklich als "demütige" (smirnyj) Typen bezeichnet, Kuzovkin von Tropáčev (II:136,33), die Korina von Kuzovkin (II:166,38). Auch Špigel'skij läßt Bol'sincov (M.) mit klarer Berechnung bei seinem Heiratsantrag an Vera sagen, er sei ein "guter, einfacher und demütiger Mensch" (čelovek dobryj, prostoj, smirnyj) (III:87,30f.), wobei er Veras Antipathie gegen den "raubtierhaften" Typ Natal'ja Petrovna im Auge hat, unter der die sanfte Vera bisher in ihrer abhängigen Stellung zu leiden hatte. In dem Lied, das er seiner künftigen Frau vorträgt, übernimmt nicht zufällig ein "Wolf" den Part Natal'ja Petrovna und frißt das sanfte "Ziegenböckchen" Beljaev auf (III:124,4ff.). Die Aussage der zweideutig sprechenden Kaurova, daß sie ein "sanfter, friedfertiger Mensch" (čelovek smirnyj) sei (Z.) und - wie die Korina - niemandem widerspreche, stellt sie gleichfalls in eine Reihe mit Tropáčev, Eleckij, Natal'ja Petrovna und Dar'ja Ivanovna, die im poetischen System der Dramen nicht nur die Gruppe der zweideutig sprechenden Figuren, sondern auch jene der fremden "raubtierhaften" Typen vertreten, die Macht über die "demütigen", eindeutig sprechenden Figuren ausüben.

Diese Parallele in der dialektischen Struktur der genannten Werke beider Autoren wird dadurch unterstrichen, daß nicht nur Stupend'ev als "ewiger Gatte", sondern auch das Urbild des demütigen, friedfertigen Typs Kuzovkin dem Text des "Večnyj muž" als Folie zugrundeliegt. Zu Beginn des Textes erinnert sich der "chiščnyj tip" Vel'čaninov an einen alten grauhaarigen und "lächerlichen" Beamten, den er vor langer Zeit öffentlich und ohne dafür bestraft zu werden allein aus Prahlerei beleidigt hatte (DOSTOEVSKIJ IX:8f.). Der Alte habe sich der Beleidigung seiner Tochter widersetzt, dann aber plötzlich vor der ganzen Gesellschaft "laut losgeschluchzt" (zaplakal navzryd). Er habe geheult und das Gesicht mit den Händen bedeckt (rydal i zakryvalsja rukami). Man habe diesen Alten mit Sekt betrunken gemacht und ihn dann verhöhnt und verlacht. Dieser alte, lächerliche Beamte, der in unmittelbarer Äquivalenz zu dem einst verlachten Narren Trusockij zu sehen ist, stellt das Bindeglied zwischen Trusockij und Kuzovkin dar, dessen Geschichte der Erinnerung Vel'čaninovs ohne Zweifel zugrundeliegt (DOSTOEVSKIJ II:155,5f.). Der lächerliche Alte wird in der Figur des ewigen Gatten zum "Narren" (šut), für den Vel'čaninov Trusockij ebenso wiederholt hält (DOSTOEVSKIJ IX:22,32; 70,11; 85,25), wie Tropačev Kuzovkin. Damals schien Vel'čaninov alles sehr "lächerlich", jetzt aber hat sich das grundlegend geändert (IX:8,46f.), so daß es Vel'čaninov nunmehr scheint, daß jener Herr mit dem Trauerflor am Hut, der sich als Trusockij herausstellt, über ihn lache (DOSTOEVSKIJ IX:17,10ff.) und ihn nun seinerseits in einer "erniedrigenden Lage" sehe. Diese karnevalistische Umkehrung beruht ebenso wie in "Nachlebnik" auf einem "Geheimnis" (sekret) (IX:17,11), das in beiden Fällen in dem Wissen um eine geheime Vaterschaft liegt. Das Geheimnis verleiht beiden friedfertigen, demütigen Figuren Macht über ihre "raubtierhaften" Gegner und bildet zugleich die Grundlage jeder zweideutigen Rede, die im poetischen System der Dramen TURGENEVs Voraussetzung für die Ausübung von dialogischer Macht ist. Aufgrund dieses Geheimnisses kann der frühere Narr zum Tyrannen werden, zum "podpol'nyj šut" (Untergrundnarr), der sich nun nicht mehr mit Sekt betrunken machen läßt wie der alte Beamte und Kuzovkin, sondern diesen Sekt als "fremdes" Getränk

der mächtigen Figuren konsumiert, wie dies Trusockij im Textverlauf immer wieder praktiziert. Damit gehört die Zeit der Narrenrolle für Pavel Pavlovič Trusockij ebenso der Vergangenheit an wie für Foma Fomič.

An die Zeit des Narrendaseins erinnert aber noch einmal der junge Lobov, wenn er bemerkt, er hätte immer geglaubt, Trusockij heiße "Vasilij Petrovič" (DOSTOEVSKIJ IX:91,47f.). Damit gibt er Trusockij jenen, von Ol'ga in derselben Weise entstellten Vornamen (II:165,10ff.) Kuzovkins, mit dem Kuzovkin in erniedrigender Verkennung seiner wahren Identität fast das ganze Stück über angesprochen wird. Da Trusockij aber dieses Stadium der Erniedrigung des demütigen Menschen hinter sich gelassen hat, trägt er eben nicht mehr den Namen "Vasilij Petrovič". Zweifellos hat also DOSTOEVSKIJ in Stupend'ev aus dem Stück "Provincialka" und Kuzovkin die Vorbilder für seine Figuren Trusockij und Vel'čaninov gefunden. Darüber hinaus dürfte aber nicht nur die für DOSTOEVSKIJS gesamtes Werk so zentrale Figur des "podpol'nyj šut", den der Autor in den "Vorbereitenden Materialien" zu "Večnyj muž" in einem Atemzug mit dem "Starik, zakryvajuščijsja rukami", also Kuzovkin und dem alten Beamten nennt (DOSTOEVSKIJ IX:306), in TURGENEVs Dramen eine wichtige Quelle haben. Entscheidend für die Beziehung beider Autoren scheint vielmehr jene Dialektik von "smirnyj" und "chiščnyj", die bei TURGENEV relativ statisch vorgegeben ist, deren Evolution aber bereits in Kuzovkins Protest angedeutet ist.- Während das poetische System der Dramen TURGENEVs diese Dichotomie noch überwiegend in ihrer Statik abbildet, so daß es innerhalb keines einzigen Textes zum Wechsel einer Figur vom "smirnyj" zum "chiščnyj tip" kommt, vom Vertreter eindeutiger Rede zur zweideutig sprechenden Figur, so stellt DOSTOEVSKIJ gerade jene Entwicklungsphase dar, in der die einst Unterdrückten zu den Mächtigen, zu "chiščnye tipy" aufsteigen. Darin liegt das für DOSTOEVSKIJ so typische Phänomen des Karnevals begründet, das in Kuzovkins Protest am Ende des ersten Aktes nur eine ephemere Realisierung erfährt.

5.3.3.5. TRAGIKOMISCHE DIALOGSTRUKTUR

Mit der strengen Opposition der Typen des "smirnyj" und "chiščnyj čelovek", die den beiden zentralen kontrastiven, funktional-thematischen Komplexen der Tragödie "eigene Kultur/fremde Kultur" und "lebendige Natur/nicht-lebendige Natur" zugeordnet sind (vgl. SMIRNOV 1979:19), steht die durchgehende tragische Struktur der "Szenen und Komödien" TURGENEVs in unmittelbarem Zusammenhang. Ähnlich wie ČECHOV ("Tri sestry", "Višnevyj sad", "Čajka") gab auch TURGENEV seinen größten Stücken den Untertitel "komedija" (Komödie), nämlich "Gde tonko, tam i rvetsja", "Nachlebnik", "Cholostjak", "Mesjac v derevne" und "Provincialka", obwohl für die Stücke beider Autoren der Terminus "Tragikomödie" angebracht erscheint. Wenn auch über die russische Tragikomödie bereits in der Zeit PUŠKINS geschrieben wird, kann man ihren eigentlichen Beginn wohl erst mit den Stücken GOGOL'S und TURGENEVs ansetzen. Die Tragikomödie sollte weniger als Mischform der als "Pseudo-Gattungen" noch immer umstrittenen Tragödie und Komödie (LARTHOMAS 1972: 433ff.) gesehen werden, sondern als unauflösbare Einheit von Komischem und Tragischem (GUTHKE 1961:11), die aber - entgegen der Ansicht GUTHKES (1961:16) - nicht durch den historischen Standpunkt des Betrachters bedingt ist, sondern in ihrer Entstehung "universalen Gesetzmäßigkeiten" unterliegt (SMIRNOV 1979:5; SMIRNOV 1980:6). Schon zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts werden in Rußland die Grenzen zwischen Tragödie, Komödie und Vaudeville verwischt (Ju. LOTMAN 1973b:55), wobei die Komödie immer mehr an Boden gewinnt. Schon PUŠKIN schätzt die Komödie höher als die Tragödie, wengleich auch er eine Affinität zwischen der von ihm propagierten "hohen Komödie" (vysokaja komedija) und der dieser verwandten Tragödie sieht. Die Komödie - so PUŠKIN - könne nicht allein auf dem Lachen basieren (ANIKST 1972:54). Auch für N.A. POLEVOJ war die Vermischung der Gattungen charakteristisch für den Beginn des neunzehnten Jahrhunderts (ANIKST 1972:75). GOGOL' und BELINSKIJ lagen auf derselben Linie, wenn ersterer - nach NADEŽDIN (ANIKST 1972:86) - mit dem "Revizor" nur ein Stück schrieb, das zwar äußerlich lächerlich, im Innern aber traurig war, für letzteren

die Komödie aber ebenso als Drama galt wie die Tragödie. Hinsichtlich seines Komödienverständnisses dürfte TURGENEV aber auch nachhaltig von Prosper MÉRIMÉE beeinflusst gewesen sein, der Tragödien wie "Le ciel et l'enfer" als "Komödien" titulierte und dabei den Terminus "Komödie" wie die Spanier sowohl für ernste als auch für komische dramatische Texte verwendete. So läßt der Autor die Heldin des Stücks "L'amour africain" Mojana sich am Ende mit folgenden Worten an den Rezipienten wenden (MÉRIMÉE 1929:174):

"C'est ainsi que finit "L'Amour africain", comédie ou, si vous voulez, "tragédie", comme l'on dit maintenant."

Schon die Zeitgenossen TURGENEVs stellten in seinen Dramen eine deutliche Abweichung von den gängigen komischen Gattungen fest. So schreibt N.I. KULIKOVSKIJ schon 1851, daß in "Gde tonko, tam i rvetsja" die "wirkliche Komödie nach den trivialen Regeln der Dramaturgie" fehle (OKSMAN 1961:572). N.V. STANKEVIČ bemerkt in einem Brief vom 11. Dezember 1848, daß "Nachlebnik" eine "echte Tragödie" (nastoljaščaja tragedija) sei (OKSMAN 1961:587; vgl. GRICA 1967:554). Der Rezensent der "Teatral'naja chronika" (Theaterchronik) vom November 1849 entdeckt in "Cholostjak" ein unter dem Äußeren der Komödie verborgenes "ernstes Drama". Vieles von dem, was lächerlich sei, erweise sich im Grunde als "traurig" (grustno) (OKSMAN 1961:612f.). F. KONI sieht nicht einmal in "Zavtrak u predvoditelja" eine Komödie "im strengen Sinn der Theorie", sondern vielmehr eine "komische Handlung auf höherer Ebene" (v vysšej stepeni komičeskoe dejstvie) (OKSMAN 1962:392).- In der Forschung unseres Jahrhunderts wurde die These von der Abweichung von herkömmlichen komischen Gattungen weiterhin vertreten. In "Bezdeněž'e" verstoße der Autor gegen den Kanon des Vaudevilles (AL'TŠULLER 1959:104); selbst typische Vaudeville-Verfahren, wie das Auftreten der Gläubiger, diene dort nicht der Komik (VINNIKOVA 1968:117). "Gde tonko, tam i rvetsja" widerspreche dem traditionellen Komödienbegriff völlig (KUČEROVSKIJ 1954:78). Gorskijs Skeptizismus gehe dort sogar bis zum "tragikomischen" Unglauben an sich selbst (KUČEROVSKIJ 1954:70). Vor allem wurde aber immer wieder auf die "verborgenen Tragödien" in "Nachlebnik" (DIKIJ 1952:120) hingewiesen (vgl. KRYŽICKIJ 1943:107).

Zweifellos konnte und kann man TURGENEV'S Komödien also nicht mehr in derselben Weise verstehen wie die Komödien vor TURGENEV, auch jene GOGOL'S, die OZDROVSKY (1972:II) als "Komödien" von den "Tragikomödien" TURGENEV'S unterscheidet. Das Komische erfährt in den Stücken TURGENEV'S durch das Tragische eine qualitative Veränderung oder Ergänzung, die man mit dem Unterschied zwischen den Figuren Harlequin und Pierrot vergleichen kann. Letzterer wird meist - analog zur traditionellen Komödie - als oberflächlich, lebenslustig und beweglich geschildert und dargestellt, etwa auf den Bildern von PICASSO. Ersterer dagegen erscheint eher melancholisch, wird - wie der "Gilles" auf WATTEAUS berühmtem gleichnamigem Bild - sogar verspottet, bewahrt jedoch dabei seine Würde. TURGENEV selbst hat dem tragikomischen Harlequin den Vorzug gegeben, wenn er der Frau A. GERCENS und der von ihm verehrten N.A. TUČKOVA-OGAREVA in den Jahren 1848 und 1849 bisweilen die Rolle eines Verrückten vorspielte. Die Frauen erwarteten - nach eigenen Berichten (GUT'JAR 1902:112f.) -, daß die Aufführung 'zum Lachen' (smešno) sein würde, doch erwies sie sich als "irgendwie sehr quälend" (kak-to očen' tjaželo). Auch das Lachen Hamlets beschreibt der Autor in seinem Aufsatz über 'Hamlet und Don Quijote' so, daß in seinem bittersten Lächeln Traurigkeit war. Die Reduzierung aller komischen Effekte, die meist auf nicht-kommunikativen Handlungen beruhen, geht deshalb mit dem Eindringen des Tragischen in die Komödie einher. Die Tragik wird dann meist als "verborgene" realisiert, während die Komik als explizite Komponente offener zu Tage tritt. Diese unterschiedlichen Grade der Explizitheit machen einen Zusammenhang zwischen der expliziten, eindeutigen Rede und dem komischen Prinzip einerseits und zwischen der mit geheimen Absichten operierenden zweideutigen Rede und dem tragischen Element andererseits wahrscheinlich. Die russische Tragikomödie, die mit TURGENEV'S Stücken einen ersten Durchbruch erreicht und vor allem in den Dramen ČECHOV'S weiterentwickelt wird, definiert sich damit in ihrer Anfangsphase durch die Opposition von eindeutiger und zweideutiger Rede.

Das explizite, komische Element, das ja auch in den Untertiteln der Stücke in den Vordergrund gerückt wird, kommt im poetischen System der Dramen vor allem in der Naivität be-

stimmter Figuren zum Ausdruck. Das Naive steht - nach FREUD (1970:170) - dem Witz als Gattung des Komischen besonders nahe:

"Das Naive entsteht, wenn sich jemand über eine Hemmung voll hinaussetzt, weil eine solche bei ihm nicht vorhanden ist, wenn er sie also mühelos zu überwinden scheint."

Beim Naiven entsteht Komik dadurch, daß die Gutgläubigkeit, das Vertrauen des anderen ausgenützt wird (FREUD 1970:186), der in seiner Naivität immer ohne "Nebenabsichten" (FREUD 1970:171) spricht. Das Naive und Naivkomische in der Definition FREUDS decken sich deshalb weitgehend mit der als eindeutig charakterisierten Sprechhandlung. Die Aufwandsdifferenz, die die eigentliche Quelle der Komik darstellt, ergibt sich aus dem Gegensatz zwischen einem Sprechen ohne und einem Sprechen mit geheimen Absichten. In den frühen Stücken kann das dem Lachen preisgegebene Naive als romantisch bestimmt werden. Die romantische Ergebenheit Džulios und seiner Freunde (I.) gegenüber der mit dem Teufel verbündeten Annunciata entbehrt jeder Wahrscheinlichkeit in einem realistischen Sinne. Der Rezipient kann sich deshalb mit den romantischen Verhaltensschablonen dieser Figuren nicht identifizieren, sondern sie im besten Fall verlachen. Eine ähnliche ironische Distanz zu romantischen Einstellungen soll die Vertrauensseligkeit der anfangs dümmlich-romantischen Dolores (Ne.) hervorrufen. Da sie allzu schnell auf Rafaél's primitive, romantisch-zweideutige Rede hereinfällt, erscheint sie im auktorialen Wertsystem keineswegs als positiv, zumal Rafaél' mit der Annäherung an Dolores eine allgemein verständliche Absicht verfolgt. Dies ändert sich aber grundlegend, als Dolores' nun positiv markierte eindeutige Rede in Opposition zu den zweifelsfrei negativ markierten Absichten Pablos tritt. Die Schlüsselstellung des Stücks "Neostorožnost'" wird damit ein weiteres Mal untermauert, da von nun an das Naive als positiver Wert den negativ markierten geheimen Absichten der zweideutig sprechenden Figuren gegenübergestellt wird.

Aus der Perspektive der zweideutig sprechenden Figuren werden die naiven Sprecher immer wieder abwertend als "dumm" (glupyj) disqualifiziert. Als Dolores dem heimlich in sie verliebten Don Pablo vorhält, daß er immer so "beredt geschwiegen" (II:43,23f.) habe, stellt Pablo als Antwort die rhetorische

Frage, ob Dolores es lieber gesehen hätte, wenn er so "geschwätzt und geseufzt" hätte wie jener "dümmlische Junge" (glupen'kij mal'čik) Rafaél' (II:43,28f.). Pablo lehnt die Naivität seines Kontrahenten ebenso ab, wie dieser noch zu Beginn Dolores' Naivität, die er gleichfalls als "zu unschuldig und zu dumm" (sliškom nevinna i sliškom glupa) (II:21,13f.) charakterisiert. In den Augen Pablos ist auch der auf jegliche geheime Absicht verzichtende Rafaél' nur ein "Narr" (šut), ein "Kind" (rebenok) (II:46,21), beides Synonyme für naives Verhalten. Dolores' Gutgläubigkeit verlangt es, daß sie bis zum Ende nicht an ihre Tötung glaubt und alles nur für einen "Spaß" (šutka) hält (II:45,33).- Mißversteht Dolores die ersten Absichten ihrer Gegner als Spaß, so begeht Kuzovkin (N.) aus derselben Naivität heraus den entgegengesetzten Fehler, wenn er den Spaß, den sich Tropačev mit ihm erlaubt, als Ernst auffaßt. Für diese Gutgläubigkeit wird er tief erniedrigt. Auch aus seiner Naivität bleibt die vernünftige Überlegung weitgehend ausgeschlossen. Das zeigt sich nicht nur in seiner hoffnungsvollen Freude auf Ol'ga, von der er glaubt, daß sie ihn wiedererkennt und die ein hohes Maß an Naivität voraussetzt (vgl. BACHTIN 1979a:119), sondern vor allem in seiner Hoffnung auf Lyčkov, einen Kreissachwalter, den Kuzovkin für seine verlässlichste Stütze bei der Rückgewinnung seines Gutes hält. Dieser Lyčkov nimmt nicht nur einen extrem niedrigen Rang ein, er hat ihn zudem gar nicht mehr inne und war auch früher in einem entfernten Ort eines anderen Zuständigkeitsbereiches beschäftigt (II:145,2ff.). Zudem hat ihn Kuzovkin schon "so lange" nicht mehr gesehen (II:145,18f.). Während Kuzovkins Naivität Tropačev und Eleckij nur belustigt, zieht sich Maša (Ch.) mit ihrer "unschuldig" (nevinno) gestellten Frage, warum die Damen das Recht hätten, sich über das Kartenspiel zu beklagen, den Unwillen Fonks und ihres vermeintlichen Bräutigams zu (II:211,18ff.), da sie durch diese naive Frage die schablonenhafte Rede Fonks entlarvt.

Die entlarvende Funktion naiver Rede hat wohl auch Natal'ja im Sinn, wenn sie sich beklagt, daß Beljaev (M.) alles "auf so dumme Weise" (tak glupo) (III:153,33f.) zerstört habe. Noch zu Beginn des Stücks zieht sie aber Rakitins negative Wertung der

Naivität Beljævs und Veras in Zweifel (III:77,3ff.). Rakitin sieht, daß Natal'ja die "Frische" (svežest') und "Unschuld" (nevinnost') (III:77,1f.) der beiden jungen Leute positiv beurteilt, sie darum beneidet und diskreditiert sie deshalb als "Dummheiten" (gluposti). Natal'ja kann sich aber den Argumenten der aufrichtig und "unschuldig" (III:101,34) sprechenden Vera nicht verschließen und gibt der Naivität Veras sogar recht, als diese Liebe als die zentrale Voraussetzung für jede Heirat bezeichnet (III:100,7f.). Als Vera aber bemerkt, daß Natal'ja ihre Gutgläubigkeit zu ihren eigenen Gunsten auszunützen verstand, sagt sie sich von ihrer Rolle als naives "Kind" (rebenok) (III:127,18ff.) los und wertet ihre bisherige Naivität selbst als "dumm".- Dar'ja Ivanovnas Verwandter Miša (P.) erweist sich hinsichtlich der Naivität als eine Figur, die etwa bei jener Erkenntnis einsetzt, bei der Vera endet. Er erweckt bei Dar'ja und Stupend'ev bewußt den Eindruck, daß er noch "jung" (III:170,29) und "dumm" (III:195,33) sei, um unter dem Deckmantel der Naivität seine geheimen Absichten zu verfolgen, die wie bei Dar'ja in der Übersiedlung nach Petersburg bestehen.

Obwohl der positive Wert des Naiven bisweilen die zweideutige Rede entlarvt, wird er von den Vertretern dieser Sprechhandlungen verlacht, auch wenn - nach LESSING (1973:505) - nichts "züchtiger und anständiger" ist als die "simple Natur". Die Verhöhnung der "simplen Natur" weist den zweideutig sprechenden Figuren im poetischen System der Dramen einen dieser entgegengesetzten Platz zu, also jenen in der Tragödie oppositiven Pol der "nicht-lebendigen Natur". Andererseits wird aber auch das Lachen und Verlachen in den Dramen allein auf zweideutig sprechende Figuren, also auf die Vertreter der "fremden" Kultur beschränkt, so daß sie in eine zweite, tragisch rezipierte Opposition zu den natürlichen, eindeutig sprechenden Figuren treten. Diese intratextuellen tragischen Oppositionen haben eine tragikomische Rezeption der Komödien zur Folge. Das Lachen der Vertreter der fremden Kultur stellt zwar noch - wie das Lachen allgemein - den "Ausdruck der lustvoll empfundenen Überlegenheit" (FREUD 1970:182) dar, doch resultiert die Lust aus dem nachhaltigen Schaden der Verlachteten. Pablo verlacht Dolores (Ne.)

immer wieder im Bewußtsein seiner Überlegenheit und seines grenzenlosen Einflusses auf ihren Mann (II:22,17f; 30,9). Er ist sich der Realisierung seiner Schädigungsabsicht völlig sicher und bewertet Dolores' Naivität nur als Ausdruck ihrer Hilflosigkeit. Als er selbst kurzzeitig in der Gefahr schwebt, in dieselbe Naivität zu verfallen und Dolores sein Leben zu erzählen, damit sie seine Liebe besser versteht, hält er plötzlich ein und meint, er sei - ebenso wie Kuzovkin - 'verrückt' geworden. Sogar diesen Anflug eigener Aufrichtigkeit verhöhnt Don Pablo durch sein Lachen (II:42,28f.).

In Antoniettas Lied (D.) wird das "Lachen", mit dem die Angebetete das Werben ihres verliebten Verehrers quittiert, einer "fremden Frau" (čužaja žena) (III:278), also der Vertreterin einer fremden Kultur zugeschrieben. Sie steht in direkter Äquivalenzbeziehung mit der von allen verehrten Annunciata (I.), die mit der Liebe Džulios und seiner Freunde nur spielt und sich schließlich als die Geliebte des Teufels erweist. Damit ist die eigentliche Quelle des Lachens und der fremden Kultur in der Romantik bezeichnet. Sie liegt im Bereich des Dämonischen. Als Efrem seine eigene Frau im Traum als "Nymphen" (rusalka) erscheint (R.) und er ihr droht, sich bei der Herrin über sie zu beschweren, beginnt diese 'laut loszulachen' (III:216,16f.). Im Traum verbietet Efrem seiner Frau so zu lachen, da das "Sünde" (grech) sei. Auch er ordnet also das Lachen dem Bereich des Teuflischen, der fremden Kultur zu, das auch in reduzierter Form - etwa bei Marija Petrovna (III:237,16) (V.) - als "Lächeln" realisiert wird. Es bleibt trotz dieser Reduzierung ein Verlachen des anderen, ein Lachen über den Schaden des mehr oder weniger naiven Gegenspielers, wie es Dar'ja gegenüber dem Grafen offen praktiziert (III:199,20f.) (P.). Dieses Verlachen, das im Gegensatz zu dem der Komödie adäquaten Lachen (LESSING 1973:363) der eindeutig sprechenden Figuren steht, verhöhnt die fehlende Einsicht der naiven Sprecher in die geheimen Absichten ihrer Gegenpole, also ihre Unberührtheit von allen Elementen des Fremden und damit des Teuflischen. Die Tragik der naiven Sprecher besteht somit darin, daß die von ihnen verkörperten positiven Werte die Ursache für ihre Verhöhnung darstellen, der sie sich nur entziehen können, wenn

sie selbst zweideutig zu sprechen beginnen, sich also selbst der "fremden Kultur" anschließen. Der positive Gegenpol zum Verlachen erfährt - wie meist in der Literatur - im poetischen System der Dramen keine Darstellung, läßt sich aber aus dem Verlachen ableiten. ⁸⁸

Das Verlachen basiert also in der Regel auf einem Vorwissen, einem Geheimnis, das der Lachende entweder preisgibt oder auf das er zumindest mit seinem Lachen Bezug nimmt. Kuzovkins Verwirrung aufgrund des Lachens seiner Dialogpartner (II: 47, 4f.) erklärt sich daraus, daß Kuzovkin in diesem Moment die eigentliche Absicht Tropačevs und Eleckijs ahnt. Das Lachen entlarvt damit die zweideutige Rede dieser Figuren, ihre Unaufrichtigkeit. Im poetischen System der Dramen und in der psychologischen Methode des Autors kommt dem Lachen somit eine vergleichbare Funktion zu, wie sie der Erzähler in DOSTOEVSKIJS Roman "Der Jüngling" (Podrostok) (1875) beschreibt. Im Lachen eines Menschen könne man seine ganze "geheimgehaltene Wahrheit" (podnogotnaja) (DOSTOEVSKIJ XIII:285,22f.) erkennen. Das Lachen verlange "Arglosigkeit" (bezzlobie), also Naivität und vor allem "Aufrichtigkeit" (iskrennost') (DOSTOEVSKIJ XIII: 285,24f.). Der Erzähler nennt diese Erkenntnisse über das Lachen die 'ernstesten seines Lebens' und gibt den Rat, daß man das Lachen eines Menschen genau beobachten solle, wenn man seine Seele kennenlernen wolle (DOSTOEVSKIJ XIII:285,36ff.). Das Lachen erscheint bei TURGENEV und DOSTOEVSKIJ als Indikator für die Aufrichtigkeit, bzw. Unaufrichtigkeit der Figuren. Über die zweideutige Rede Tropačevs und Eleckijs kann nach dem zweimaligen lauten Verlachen Kuzovkins (II:147,4ff.; 155,1ff.) ohnedies kein Zweifel mehr bestehen. Aber selbst die hierarchischen Unterschiede zwischen den Figuren spiegeln sich im Lachen wider. Trembinskij schöpft seine Fröhlichkeit als Untergebener Eleckijs nicht aus sich selbst, sondern 'nimmt ehrerbietig an der Fröhlichkeit' Eleckijs und Tropačevs teil (počtitel'no učastvoval v ich veselosti) (II:147,6f.). Auch die Emotion des Lachens ist bei dieser durch und durch gehorsamen Figur von der "ratio" bestimmt. Deshalb lacht er auch nicht offen wie sein Herr, sondern aus Vorsicht nur hinter vorgehaltener Hand. Karpačov, der Kostgänger Tropačevs, lacht zwar "volltö-

nend" (gusto), doch ebenfalls "nicht ohne Vorsicht" (ne bez ostorožnosti) (II:147,8f.).

Allein Ivanov lacht nicht über Kuzovkin, sondern "senkt den Kopf" (II:147,10ff.) und sieht der Erniedrigung "stirnrunzelnd" (ispodlob'ja) zu (II:154,35f.). Er bewahrt sich als einziger seine Aufrichtigkeit bis zuletzt und macht selbst Kuzovkin am Ende darauf aufmerksam, daß er die Lüge der anderen übernehme (II:183,13f.) und damit unter Zwang in den Kontext der "fremden Kultur" wechselt. Diese abschließende Erniedrigung, das explizite Aussprechen der Lüge durch Kuzovkin, kosten sowohl Eleckij (II:181,15f.) als auch Tropačev (II:182,4ff.) bis zuletzt aus. Wieder wird mit Sekt, jenem im ersten Akt für die Erniedrigung stehenden Getränk, auf das Wohl des "neuen Eigentümers" (II:183,17f.) angestoßen. Das glückliche Ende der für Kuzovkin so bitteren Komödie begießen alle mit Ausnahme Ivanovs, der auf Kuzovkins Geheiß schweigen soll. Kuzovkin will sich sein Glück (II:183,16), das darin besteht, daß ihn Ol'ga zumindest verbal als ihren Vater anerkannt hat, durch Ivanovs eindeutige Rede nicht zerstören lassen. Das bei Dolores zu Beginn noch Naivkomische, das auch FREUD unter dem Naiven versteht, verwandelt sich noch in "Neostorožnost'" und in "Nachlebnik" zum Naivtragischen, da die Naivität der Figuren eine Schädigung durch die Vertreter zweideutiger Rede ermöglicht und auch tatsächlich zur Folge hat. FREUD selbst hat seine Überlegungen später dahingehend erweitert, daß es nicht zulässig sei, das Naive mit dem Naivkomischen zu identifizieren (1970:175).

Die nachhaltige Schädigung der naiven Figur scheint dabei ein zentrales Kriterium für den Übergang vom Naivkomischen zum Naivtragischen darzustellen, das auch einen Wechsel des Identifikationszentrums für den Rezipienten von der nicht-naiven zur naiven Figur mit sich bringt. Aus diesen Gründen erscheint Rafael' zu Beginn von "Neostorožnost'" gegenüber einer dümmlichen Dolores durchaus nicht negativ; seine geheime Absicht besteht ja nicht in einer Schädigung der romantisch veranlagten Frau. Pablo dagegen schädigt Dolores fortwährend - insbesondere in den Augen ihres Mannes - und ist auch zur höchsten Steigerung der Schädigung bereit, zu dem am Ende durchgeführten Mord. Mit der Schädigung tritt das eigentlich tragische Moment als egoisti-

sche Ausnutzung der eigenen Überlegenheit in den Vordergrund. In den folgenden realistischen Dramen wird die totale Schädigung in abgeschwächter Form in der notwendig gewordenen Abreise der naiven Figuren wie Kuzovkin, Beljaev oder Vera wiederaufgenommen. Beljaev kann sich seine Naivität nur dadurch bewahren, daß er abreist; Vera hat sie völlig eingebüßt und Kuzovkin "lächelt" zwar bis zum Ende der Szene noch "wie ein Kind" (II:181,27), doch entlarvt Kuzovkin diese Naivität selbst als künstlich, wenn er dem aufrichtig sprechenden Ivanov das Wort verbietet. Nicht zufällig läßt ihn der Autor mit einer Stimme sprechen, aus der man die "inneren Tränen" (II:181,28f.) heraushört. Die nachhaltige Schädigung hat Kuzovkins Naivität ebenso stark beeinträchtigt wie jene Moškins und Mašas (Ch.). Sowohl Kuzovkin als auch Moškin müssen sich deshalb ihr "Glück" immer wieder selbst bestätigen (II:267,22; 32f.), um die ihren eigentlichen Erwartungen und Hoffnungen in tragischer Weise entgegengesetzte Entwicklung vergessen zu machen.

Die in der Aufführungsgeschichte der Stücke TURGENEVs neben "Mesjac v derevne" erfolgreichsten "Szenen", nämlich "Zavtrak u predvoditelja" und "Provincialka", aber auch das kaum aufgeführte "Večer v Sorrente" bringen diese Schädigung der naiv-tragischen Figur zur Darstellung, die sie zwingt, den Kontext der eigenen Kultur zu verlassen. Sie parodieren die TURGENEVSCHE Tragikomödie, indem sie das Naivtragische zum Bestandteil zweideutiger Rede machen, also in die fremde Kultur integrieren. Die Kaurova (Z.) gibt sich nicht nur als in höchstem Maße naiv, sondern verweist auch immer wieder auf ihre tragische Lebenssituation als alleinstehende Frau mit Kindern, auf deren Leben man es zudem abgesehen habe. Dar'ja Ivanovna (P.) läßt gegenüber dem Grafen gleichfalls die Hoffnungslosigkeit ihrer Lage in der Provinz durchblicken und täuscht zur Verwirklichung ihrer geheimen Absichten die frühere Naivität vor. Damit wiegen sie beide ihre Gegenspieler in der Sicherheit ihrer vermeintlichen Überlegenheit, die bislang auf ihrer zweideutigen Rede und den damit verbundenen geheimen Absichten beruhte. Anders als die naiven Sprecher der Tragikomödien erfahren diese Figuren aber keine nachhaltige Schädigung, sondern

können lediglich das Ziel ihrer geheimen Absichten nicht erreichen. Zum anderen verfolgen sie selbst geheime Absichten, gehören also ebenfalls der fremden Kultur an und sind damit keinem fremden Gegenpol ausgeliefert. Die für das Tragische in den Tragikomödien bestimmende Opposition zwischen der "eigenen" und der "fremden Kultur" fehlt in diesen Stücken TURGENEVS. Man kann sie deshalb mit Recht als Komödien bezeichnen, die als Parodien der TURGENEVSCHEN Tragikomödien fungieren. Sowohl die Tragikomödien als auch die Komödien TURGENEVS, die in der Evolution des poetischen Systems der Dramen aufeinander folgen, müssen somit auf die Grunddichotomie von ein- und zweideutiger Rede zurückgeführt werden.

5.3.4. MONOLOGISCHE VS. DIALOGISCHE SPRECHHANDLUNG

Auch die für das Drama zentralen Begriffe des Monologs und des Dialogs, bzw. der monologischen und dialogischen Sprechhandlung lassen sich anhand ihrer unterschiedlichen Beziehung zur ein- und zweideutigen Rede neu bestimmen. Während der dramatische Dialog zwischen eindeutiger und zweideutiger Rede oszillieren kann, bleibt die zweideutige Rede aus den monologischen Sprechhandlungen ausgeschlossen. Sowohl monologische als auch dialogische Äußerungen besitzen aber den Charakter von Sprechhandlungen, sind agonal und Teile von Handlungen (vgl. MATT 1976:87). Eine Trennung von "aktionalen" und "nicht-aktionalen" Monologen - wie sie PFISTER (1977:191) vorschlägt - scheint ebenso fragwürdig wie die grundsätzliche qualitative Trennung von Rede und Handlung, wie sie bereits dargestellt wurde. Auch bisher gängige Termini für verschiedene Arten von Monolog, wie sie vor allem R. PETSCH einführt, also "Rahmenmonolog", "Brückenmonolog", "Reflexionsmonolog", "Affektmonolog" und andere (MATT 1976:71) eignen sich für die konkrete literarische Analyse insofern wenig, als sie auf gänzlich verschiedene Kriterien zurückgeführt werden müssen. Die ersten beiden Termini beziehen sich auf die Funktion des Monologs auf der syntagmatischen Achse des Textes, die beiden letzteren auf den Inhalt des Monologs und die Einstellung des Sprechers. Zudem

verdeckt die Vielzahl der unterschiedlichen Monolog-Begriffe die gemeinsame Wurzel des Monologs in der inneren Rede (vnutrennjaja reč').

Das monologische Sprechen wurde schon immer als in höchstem Maße künstlich, als konstruiert (JAKUBINSKIJ 1923:119; 133f.) abgelehnt, wobei etwa JAKUBINSKIJ nicht in Rechnung stellt, daß auch die dialogische Rede des literarischen Textes in hohem Maße konstruiert ist. Bereits GOTTSCHED meint in seiner "Critischen Dichtkunst" (1730), "kluge Leute" pflegten nicht laut zu reden, wenn sie allein sind, es sei denn "in besondern Affekten". Deshalb erscheinen GOTTSCHED die meisten Monologe "sehr unnatürlich" (1977:191). Auch PFISTER spricht noch von der "psychologischen Unrealistik eines längeren lauten Denkens" (1977:192). Doch muß hier genauer differenziert werden, um das eigentlich Künstliche des Monologs, seine Abweichung von einem in der Realität laut geführten Selbstgespräch erfassen zu können. Zu diesem Zweck soll zwischen Inhalt und Form des Monologs, zwischen dem, was ausgedrückt wird und in welcher Form dies geschieht, unterschieden werden.

Schon die obengenannten Termini PETSCHS machen deutlich, daß im Monolog in der Regel die kognitive oder psychische Einstellung des Sprechers zum Ausdruck kommt, sein subjektiver Seelenzustand (MUKAŘOVSKÝ 1967:150). So hält KLIMOVA die Monologe in "Neostorožnost', besonders den Eingangsmonolog, für unverzichtbar, da sie eine zentrale Rolle bei der Aufdeckung der Psyche des jeweiligen Sprechers spielen (KLIMOVA 1959b: 62). In den Monologen bemühen sich die Figuren häufig um die Klärung der eigenen Einstellung zu ihren Dialogpartnern. Gorskij zeigt sich verunsichert, zweifelt daran, ob er Vera nicht vielleicht doch liebt und fragt sich, 'was in ihm eigentlich vorgehe' (II:101,10f.). Die Schwierigkeit, sich über die eigene Einstellung klar zu werden, stellt den eigentlichen Inhalt des Monologs dar, so daß Vilickijs monologische Äußerung der ersten Textfassung als konstitutiv für den Monolog-Inhalt überhaupt angesehen werden darf (II:452,A.21):

"Ja, ja rešitel'no samogo sebja ne ponimaju"

(Ich, ich verstehe mich wirklich selbst nicht)

Häufig befindet sich der Sprecher - wie auch GOTTSCHED anmerkt -

in einem besonderen Affekt, wie etwa Moškin in seinen monologischen Repliken, nachdem er zu seiner übergroßen Freude von Maša keinen Korb auf seinen Heiratsantrag bekommen hat (II: 265,11ff.). Im Monolog klärt und expliziert der Sprecher seine Einstellung, was im Falle des außergewöhnlichen Affekts am 'Modell der Vergangenheit', also an einer vorausgehenden Ursache orientiert ist, bei zweideutig sprechenden Figuren aber häufiger am 'Modell der Zukunft' ausgerichtet ist. Der typische Fall eines am 'Modell der Zukunft' orientierten Monologs ist der Entwurf eines Rede- und Handlungsplans für folgende Dialoge, wie ihn etwa Islaev vornimmt, wenn er sich fragt, 'wie er sich nun verhalten solle' (Kak mne postupit'?) (III:140,19), nachdem er von der emotionalen Beziehung zwischen seiner Frau und Rakitin erfahren hat. Der literarische Monolog, insbesondere jener des realistischen Dramas dient somit im allgemeinen der aktuellen Problemlösung in einer kognitiv oder emotional außerordentlich schwierigen Situation. Mit dieser Eigenschaft aber erweist er sich keineswegs als "unnatürlich" oder konstruiert, sondern greift vielmehr auf ein höchst natürliches Vorbild in der Objektwelt zurück, nämlich auf die innere Rede, die - dem Monolog vergleichbar - in der kindlichen Phase der "egozentrischen Sprache" (PIAGET) sogar ein lautlich artikuliertes Äquivalent besitzt. Aus der egozentrischen Sprache der frühen Kindheit entwickelt sich die "innere Rede" als eine Sprache für den Sprecher selbst, die abläuft, wenn man über etwas nachdenkt, sich an etwas erinnert oder künftige Sprechhandlungen produziert (PRUCHA 1974:79). Wie die egozentrische Sprache hat auch die innere Rede die Funktion "der geistigen Orientierung, der Bewußtmachung, der Überwindung von Schwierigkeiten und Hindernissen (..)" (WYGOTSKI 1977:317). Unter diesem semantisch-pragmatischen Aspekt besteht also weitestgehende Deckungsgleichheit zwischen dem literarischen Monolog und der in höchstem Maße natürlichen inneren Rede, so daß es falsch wäre, den Monolog in dieser Hinsicht weiterhin als unnatürlich abzuqualifizieren.

Da die Unnatürlichkeit des Monologs bislang wohl mit Recht unumstritten ist, muß ihre Ursache demnach in der Form gesucht werden. In bezug auf die Form definiert sich der literarische Monolog eindeutig in der Abweichung von der inneren Rede, der

egozentrischen Sprache oder dem Selbstgespräch. Die innere Rede verfügt nach WYGOTSKI (1977:328) über eine eigene Syntax, die vor allem auf dem Prädikat basiert und das Subjekt als überflüssig ausspart. Die Elemente der inneren Rede sind nicht diejenigen der natürlichen Sprache, so daß es unzutreffend ist, das Wort - mit VOLOŠINOV (1975:78) - als das Zeichenmaterial der Psyche anzunehmen. Vielmehr muß man von zugrundeliegenden "psycholinguistischen Einheiten" (psicholingvističeskie edini-cy) ausgehen. Diese Einheiten verfügen über alle Eigenschaften, die auch dem Ganzen der Psyche eigen sind (LEONT'EV 1975a). Die psycholinguistischen Einheiten, die verkürzt und elliptisch sind, müssen erst in einen Sprachcode umgesetzt werden. Damit unterscheidet sich der literarische Monolog nachhaltig von der inneren Rede, aber auch von dem bereits sprachlich codierten Selbstgespräch, da er nicht nur im Code einer natürlichen Sprache realisiert wird, sondern - anders als das Selbstgespräch - zusätzlich in eine Ich-Er-Kommunikation, nämlich jene zwischen Text und Rezipient eingebettet ist, die sich in jenen Sprechhandlungen, die die Illusion eines Monologs schaffen sollen, niederschlägt. Anders als die reine Autokommunikation, die sich im Gegensatz zum Dialog nur in der Zeit realisiert (Ju. LOTMAN 1973a:229), nimmt der literarische Monolog immer wieder Bezug auf den Raum, also auf Gegenstände, Milieu oder Ereignisse, die dem monologisierenden Sprecher selbstverständlich sind und deren Benennung sich nur aus dem dialogischen Charakter des literarischen Monologs erklärt. Damit wird der Monolog in hohem Maße unnatürlich.

Als Vilickij Mašas Brief erhält (Ch.), liest er ihn nicht nur leise für sich (II:214,36), sondern wiederholt ihn dann auch laut im Kontext des Dialogs zwischen Text und Rezipient. Vilickijs Bemerkung, daß der Brief "Von Maša!" (Ot Mašy!) (II: 214,36) sei, wäre in der inneren Rede eine nicht weniger überflüssige Sprechhandlung, entbehrt aber aufgrund der Unruhe Vilickijs nicht der psychologischen Motivierung. Noch weniger fügt sich Beljaevs Mitteilung, daß er eine Nachricht `von Natal'ja Petrovna' bekommen habe (III:126,4) (M.) in den autokommunikativen Rahmen seines Monologs. Allein für den Rezipienten liest er auch den Inhalt dieser Notiz noch einmal laut vor.

Hier entfernt sich der Monolog von einem realen Selbstgespräch, von der inneren Rede der Objektwelt in dem Maße, wie der Dialog in den Monolog eindringt, so daß verschiedene Grade der Monologizität, bzw. ein unterschiedliches Mischungsverhältnis von Dialog und Monolog angenommen werden müssen.

Um dies am konkreten Beispiel noch deutlicher vor Augen zu führen, sollen drei verschiedene Fassungen eines Teils der sehr kurzen Szene "Freies Feld" aus Georg BÜCHNERS gleichfalls realistischem Drama "Woyzeck" (1879) verglichen werden (BÜCHNER 1974:I):

"Louis. (...) Was spricht da? Da unten aus dem Boden hervor, ganz leise, was, was? (er bückt sich nieder) Stich, Stich, Stich die Woyzecke todt, Stich, stich die Woyzecke todt! / und immer lauter und jetzt brüllt es, als wär der Himmel ein Rachen (...)/." (I:383)

"Louis. (...) Was spricht da? Da unten aus dem Boden hervor, ganz leise, was, was? (Er bückt sich nieder.) Stich! Stich! Stich die Woyzecke todt! Stich!" (I:147)

"Woyzeck. Immer zu! Immer zu! Still Musik! (Reckt sich gegen den Boden.) Ha was, was sagt ihr? Lauter, lauter,- stich, stich die Zickwolfin todt? stich, stich die Zickwolfin todt. Soll ich? Muß ich?" (I:178)

Die beiden ersten Zitate sind Teile der ersten Textfassung, die dritte Variante ist der "Vorläufigen Reinschrift" entnommen. Deutlich läßt sich zur endgültigen Textfassung hin ein Zurückdrängen der dialogischen Elemente im Monolog Woyzecks verfolgen, eine Annäherung an die realistische innere Rede, die in drei typischen Etappen erfolgt. In der ersten Variante beschreibt der Sprecher genau, wo er die Stimmen räumlich lokalisiert, um dies dem Rezipienten mitzuteilen, auf den damit Rücksicht genommen wird. Dies gilt auch noch für die zweite Variante, doch steht diese den Gesetzen der inneren Rede bereits näher, da sie keine Elemente direkter poetischer Stilisierung zeigt wie jenen Vergleich des Himmels mit einem Rachen in der ersten Variante. In der letzten Fassung fehlt sowohl der poetische Vergleich als auch die den Rezipienten einbeziehende Lokalisierung der Stimme, die hier aus dem Nebentext ersichtlich wird. Schließlich untermauert der Wechsel von dem eindeutig benennenden und identifizierenden Eigennamen "Woyzecke" zu der unbestimmten Beschreibung "Zickwolfin" die These, daß die letzte Variante den höchsten Grad an Monologi-

zität aufweist und damit der inneren Rede am nächsten steht. Denn der Eigename soll verbürgen, daß beim Rezipienten kein Zweifel darüber aufkommt, wen Woyzeck töten soll. Die unbestimmte Benennung "Zickwolfin" läßt diesen dialogischen Bezug auf den Rezipienten vermissen und verdeutlicht damit, daß die aus dem Boden hervordringenden Stimmen in Äquivalenzbeziehung zu Woyzecks innerer Rede stehen, da er seine eigene Frau in dieser unruhigen Verfassung kaum mit ihrem Familiennamen benennen wird, sondern seinem gegen sie gehegten Haß durch eine negativ wertende, objektiv unbestimmte, in der Rede Woyzecks aber bestimmte, beschreibende Benennung Ausdruck geben wird.

In dieser Monologszene kommt ein im Dialog zweifellos tabuisierter Tötungswunsch Woyzecks zum Ausdruck. Diese Tabuisierung der Semantik monologischer Sprechhandlungen steht in unmittelbarer kausaler Beziehung mit der üblichen Disqualifizierung des Monologs als unnatürlich. Wie im lauten Selbstgespräch der Realität werden im Monolog Themen angesprochen, die für den Dialog mehr oder weniger tabu sind, da sie Verdrängtes oder Verbotenes (vgl. MATT 1976:73) an den Tag bringen, etwa die geheimen Absichten der zweideutig sprechenden Figuren direkt aussprechen. Der Monolog unterliegt aber einem zweifachen Tabu. Das zweite Tabu ist im pragmatischen Bereich angesiedelt. Die egozentrische Rede geht bei Kindern mit zunehmender Sozialisierung aufgrund der von der Gesellschaft ausgeübten Restriktionen in die lautlose innere Rede über, die sich bei erwachsenen Sprechern nur mehr in Ausnahmesituationen sprachlich artikuliert, etwa unter besonders starkem psychischen Druck, unter dem Einfluß von Alkohol, bei alten und alleine lebenden Menschen. Die auf dem Dialog basierende Gesellschaft hat aber mit der Sozialisierung den Monolog als das sie zerstörende Gegenprinzip unter Verbot gestellt, tabuisiert. Unter normalen Umständen haben sich die Mitglieder der Gesellschaft soweit unter Kontrolle, daß sie dieses Tabu einhalten können, nicht aber etwa in den obengenannten Ausnahmesituationen. Deshalb werden die das Tabu im Monolog durchbrechenden Sprecher von den übrigen Mitgliedern der Gesellschaft meist negativ bewertet. Die doppelte Tabuisierung des Monologs muß deshalb auch mit der negativen Wertung des Monologs als "unnatürlich" in kausalem

Zusammenhang gesehen werden. GOTTSCHED meint also mit den "klugen Leuten", die nicht laut zu reden pflegen, wenn sie alleine sind (GOTTSCHED 1977:191) nur jene disziplinierten Sprecher, die das doppelte Tabu des Monologs nicht durchbrechen. Da der literarische Monolog sowohl gegen das semantische als auch gegen das pragmatische Tabu verstößt und die geheimen Gedanken der Sprecher expliziert, kann der Rezipient die in den zweideutigen Sprechhandlungen verborgenen geheimen Absichten dem Monolog mühelos entnehmen. Dieser Rezeptionshilfe durch den Monolog bedient sich der Autor unserer Dramen in nachhaltiger Weise, da sich ihm hier die Möglichkeit einer vertieften Autocharakterisierung (vgl. BALUCHATYJ 1975:68) eröffnet.

Die Verletzung sowohl des semantischen als auch des pragmatischen Tabus des Selbstgesprächs, des laut geführten Monologs unter den Bedingungen der Objektwelt, trägt im literarischen Werk nicht mehr eine negative, sondern eine positive Funktion. Darin besteht die abweichende Qualität der literarischen monologischen Sprechhandlung, die nun im 'Dialog' zwischen Text und Rezipient eine das ästhetische Konstrukt konstituierende Funktion übernimmt, etwa bei der Autocharakterisierung. Im intratextuellen Dialog bleibt dagegen die tabuverletzende negative Wertung des Monologs gegenüber dem Dialog erhalten, so daß hinsichtlich des Monologs eine Opposition zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem besteht. Dementsprechend ergeben sich nach den beiden verschiedenen Kommunikationssystemen zu differenzierende, grundlegende Unterschiede zwischen dem Monolog und dem Dialog. Im inneren Kommunikationssystem erscheint der Dialog als die das Tabu beachtende Form der Rede als positiver Wert, der Monolog als negativer. Im äußeren Kommunikationssystem ermöglicht dagegen der Monolog aufgrund seiner Verletzung der Tabus auf der semantischen Textebene dem Rezipienten ein leichteres, dafür aber ästhetisch weniger anspruchsvolles Verstehen als der Dialog. Von grundsätzlicher Bedeutung für die Unterscheidung von Dialog und Monolog ist neben der unterschiedlichen Anzahl von Sprechern die jeweilige Richtung (HARWEG 1971:129f.) der Informationsvermittlung, die einerseits von einem 'Ich zu einem Er' (Ja-On), andererseits von einem 'Ich zu einem Ich' (Ja-Ja)

(Ju. LOTMAN 1973a:228) erfolgen kann. Beim Monolog müssen dabei Sender, Empfänger und ein möglicher Beobachter identisch sein (LEKOMCEVA 1979:23), so daß man mit OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA (1975:129) von einer "Rollen-Kumulierung" beim Monolog sprechen kann. Im "Ich-Ich"-System wird die Information in der Zeit weitergegeben, wobei nur die Information wechselt und qualitativ transformiert wird, was schließlich eine Transformation der sprechenden Figur zur Folge hat. Die "Ich-Er"-Kommunikation vollzieht sich dagegen im Raum bei einem dauernden Wechsel der Sprecher (Ju. LOTMAN 1973a:229). Zwar wäre es falsch, von einer Priorität von Monolog oder Dialog zu sprechen (MUKAŘOVSKÝ 1967:114), doch stehen beide Arten der Kommunikation auf verschiedenen Stufen einer Hierarchie, da sich die Zahl der logischen Prozeduren von der Autokommunikation zur Kommunikation erhöht (SMIRNOV 1979:7). Bei kommunikativen Handlungen gestaltet sich die Struktur des "voluntativ-kognitiven Komplexes" (MEGGLE 1979:16f.) zudem noch erheblich komplizierter als bei nicht-kommunikativen.

Trotz dieser grundlegenden Unterschiede besteht aber eine deutliche Affinität zwischen Dialog und Monolog, so daß man auch im Sinne der vorher bereits beschriebenen unterschiedlichen Stufen der Monologizität von einer unterschiedlich ausgeprägten Dialogisierung des Monologs sprechen könnte. Für BACHTIN (1979c:272) bleibt jede Äußerung, wie monologisch sie auch sei, immer auf frühere Äußerungen bezogen, so daß der Monolog durch "dialogische Untertöne" (dialogičeskie obertony) gekennzeichnet ist. Auch MUKAŘOVSKÝ geht ja von der Möglichkeit der Durchdringung verschiedener semantischer Kontexte, der Voraussetzung für den Dialog, im Monolog aus und spricht von einem Kampf zwischen Monolog und Dialog um die Vorherrschaft im Unterbewußtsein des Sprechers bei jeder Sprechhandlung (MUKAŘOVSKÝ 1967:128). Verbreitet ist auch jene Vorstellung, wonach der Monolog als Dialog oder Konflikt zwischen zwei "psychologischen Entitäten" wie in SCHNITZLERS "Leutnant Gustl" (EKFELT 1980:19) oder als Dialog zweier Seelen in einem Sprecher (SPITZER 1922:1) verstanden werden kann. Der hier zur Anwendung kommende Dialogbegriff ist aber ebenso wie jener BACHTINS mit dem des dramatischen Dialogs nicht mehr identisch

und muß in einem übertragenen Sinn verstanden werden.

Auf der Grundlage der Affinität von Monolog und Dialog kommt es im poetischen System der Dramen TURGENEVS und im realistisch-psychologischen Drama allgemein zu einer Überlagerung von monologischen und dialogischen Sprechhandlungen. Diese Überlagerung realisiert sich im Dialog als Monologisierung, wie sie bei ČECHOV und im Drama seiner Zeit sehr stark ausgeprägt ist, im Monolog dagegen als Dialogisierung. Bei der Dialogisierung werden bereits zuvor im Dialog geäußerte Repliken implizit oder ausdrücklich in den Monolog einbezogen und vom Sprecher 'beantwortet'. Da das semantische Tabu des Dialogs im monologischen Kontext fehlt, können diese Antworten als in höchstem Maße aufrichtig und zuverlässig gelten. Rakitin etwa bestätigt eine vorhergehende Kritik Natal'jas in seinem Monolog ausdrücklich mit den Worten: "Sie hat die Wahrheit gesagt" (Ona pravdu skazala) (III: 78,4) (M.) und er gesteht im weiteren ein, daß er tatsächlich von morgens bis abends alle Kleinigkeiten beobachtet. Rakitin zitiert eine frühere Kritik Natal'jas an seiner Art zu sprechen (III:76,3f.), nämlich seine "izyskanno-sčastlivye vyraženija" (ausgesucht glückliche Redewendungen) im Monolog sogar wörtlich unter Verwendung von Anführungszeichen im geschriebenen Text (III:78,22). Er bezieht damit einen Teil des früheren Dialogs, Sprechhandlungen von Partnern im Dialog direkt in seinen Monolog ein. Doch auch eigene Sprechhandlungen modelliert er so, als würde er mit einem fiktiven Hörer sprechen, der mit ihm identisch ist, also als dialogische Sprechhandlungen (III:78,33ff.):

"Ob-jasnenie vaše nedurno, Michajlo Aleksandryč, drug moj, da verno li ono?"

(Ihre Erklärung ist nicht schlecht, Michajlo Aleksandryč, mein Freund, aber ist sie auch richtig?)

Dar'ja Ivanovna (P.) richtet in ihrer Sequenz monologischer Sprechhandlungen eine dialogische Replik an eine andere Figur, nämlich an den Grafen (III:184,8ff.):

"O, milyj moj graf! ja ne mogu vam skryt', čto vy dovol'no smešny i očeni ustareli."

(Oh, mein lieber Graf! Ich kann Ihnen nicht verheimlichen, daß Sie ziemlich lächerlich und sehr gealtert sind.)

Im Dialog hingegen erweckt Dar'ja in impliziter und expliziter Rede gegenüber dem Grafen fortwährend den Eindruck einer diame-

tral entgegengesetzten Einstellung zu ihm. In dem für die übrigen Sprecher tabuisierten Monolog spricht Dar'ja ihre wirklichen Gedanken offen aus. Die dialogische Form ihrer Aufrichtigkeit deutet zwar die Möglichkeit einer Übertragung dieser Sprechhandlung in den Dialog im formalen Bereich an, doch ist diese Aufrichtigkeit inhaltlich für den Dialog tabuisiert. Sie würde Dar'jas geheime Absichten mit dem Grafen verraten und ihre zweideutige Rede damit unwirksam machen. Die formal dialogische Sprechhandlung des Monologs kann also aufgrund der unterschiedlichen Tabus allein im Monolog stehen und bleibt deshalb monologisch. Der Grad der formalen Monologizität ist aber in dieser Sprechhandlung dennoch niedriger als in der gleichfalls zitierten Äußerung Rakitins (M.), der sich im Unterschied zu Dar'ja in seiner pseudodialogischen Replik nicht an eine andere Figur wendet, also eine Kommunikation in einem "Ich-Er"-System vortäuscht, sondern nur an sich selbst und damit das System der durch den Monolog ohnedies gegebenen "Ich-Ich"-Kommunikation bestätigt. Analog zu vergleichbaren Unterscheidungen verschiedener Typen lyrischer Texte bei Ju.I. LEVIN (1973:183) soll deshalb der dramatische Monolog nach dem unterschiedlichen Grad seiner Monologizität in stärker monologische, "egotive" (égotivnyj) und dialogisch orientierte, "appellative" (apelljativnyj) monologische Sprechhandlungen unterteilt werden.

Eine zweite Möglichkeit der Überlagerung von dialogischen oder monologischen Sprechhandlungen stellt die Monologisierung des Dialogs dar. Auf einer niederen Stufe der ästhetischen Integration und psychologischen Motivierung kommt es dabei zunächst nur zu einer szenischen Montage von dialogischen und monologischen Sprechhandlungen, wobei der Partner letztere - trotz aller Unwahrscheinlichkeit - nicht bemerken darf. So reagiert Dolores (Ne.) in keiner Form auf die ihren Dialog unterbrechende plötzliche monologische Sprechhandlung Pablos, in der dieser die Einsicht formuliert, er habe nicht den gewünschten Einfluß auf das von ihm geliebte Mädchen (II:44,22ff.). Eine ganz ähnliche Situation begegnet uns wieder, als Eleckijs Diener Trembinskij von dem dialogisch an Petr gerichteten Befehl direkt zu einer gleichfalls kurzen Sequenz von monologischen Sprechhandlungen übergeht, in denen er sich in Gegenwart Kuzovkins und Ivanovs darüber be-

klagt, daß er so sehr um sein Brot kämpfen müsse, während es andere - wie Kuzovkin - umsonst bekämen (II:140,35ff.). Trembinskij verleiht hier seinem Ärger, seiner wahren Einstellung ebenso offen Ausdruck wie Vera, als sie direkt im Dialog mit Beljaev monologisch konstatiert, daß Beljaev sie nicht liebe (III:128,1) (M.). Im Nebentext wird diese kurze Sprechhandlung durch nichts als monologische charakterisiert. Ihr monologischer Charakter läßt sich jedoch einerseits aus dem Verstoß gegen das Tabu des Dialogs, andererseits aber aus der Apostrophierung des anwesenden Beljaev als "er" (on) zweifelsfrei erschließen. Eine wenig später erfolgende plötzliche Einsicht Veras, deren offene Äußerung nur in der durch Aufrichtigkeit charakterisierten monologischen Sprechhandlung möglich ist, läßt sie erkennen, daß Natal'ja noch auf die Liebe Beljaevs hofft. Die Monologizität dieser Äußerung wird im Nebentext noch zusätzlich durch die Anmerkung "wie für sich" (slovno pro sebja) markiert. Diese ausdrücklichen Charakterisierungen von Sprechhandlungen als monologisch werden gegenüber den früheren Fassungen verringert, wie überhaupt die Sequenzen von monologischen Sprechhandlungen zu den Endfassungen der Texte hin meist gekürzt werden. Als sich der niedergeschlagene Rakitin über das Ende seiner vierjährigen Liebe zu Natal'ja klar zu werden versucht, leitet der Nebentext der ersten, "Student" betitelten Fassung diesen kurzen Monolog noch mit der Bemerkung "flüstert für sich" (šepčet pro sebja) (T.sb. I:192) ein, während diese ausdrückliche Kennzeichnung des monologischen Charakters der Äußerung in der endgültigen Fassung fehlt (III:155,23f.).

Zeichnet sich schon in dieser Montage von Monolog und Dialog, bei der die jeweiligen Sprechhandlungen noch deutlich voneinander zu unterscheiden sind, eine den Dialog auflösende Tendenz ab, so verstärkt sich diese nachhaltig, wenn die miteinander verbundenen Sprechhandlungen selbst monologisch transformiert werden, wenn also autokommunikative Elemente in die dialogischen Sprechhandlungen eindringen. Diese Synthese zeichnet sich deutlich in Moškins Äußerungen ab, als er von Vilickij den Brief mit der Nachricht erhält, daß dieser Maša nicht heiraten und sie nicht mehr besuchen werde. Moškin ist innerlich aufgewühlt und bringt seine unter diesen extremen psychischen Belastungen pro-

duzierte innere Rede als monologische Sprechhandlungen in den Dialog mit Špun'dik ein, der ihn fragt, wie er Vilickij zur Verantwortung ziehen wolle. Moškin entgegnet - analog zu den Dialogrepliken im Monolog - mit dialogischen Repliken, die aber nicht oder zumindest nicht nur an Špun'dik, sondern bereits an den überhaupt nicht anwesenden Vilickij gerichtet sind (II:244, 13ff.):

"Moškin. (...) Mar'ja Vasil'evna vas čem-nibud' oskorbila? (...) Povedením ee, čto li, vy nedovol'ny, milostivyy gosudar'?"

Špun'dik. Da on...

Moškin. Net, otvečajte mne, milostivyy gosudar', otvečajte."

(Moškin. (...) Hat Sie Mar'ja Vasil'evna mit irgendetwas beleidigt? (...) Sind Sie, werter Herr, womöglich mit ihrem Benehmen nicht zufrieden?)

Špun'dik. Ja er...

Moškin. Nein, antworten Sie mir, werter Herr, antworten Sie!)

Dieser durch Špun'diks Repliken formal dialogisierte Monolog setzt sich noch fort. Während sich die äußerlich dialogischen Repliken der Monologe eindeutig als monologische Sprechhandlungen bestimmen ließen, da sie in einem Dialog dem Tabu der totalen Aufrichtigkeit unterlegen wären, unterliegen diese in einen Dialog eingebundenen Sprechhandlungen keinem Tabu und könnten deshalb auch in dieser oder ähnlicher Form in einem möglichen Gespräch zwischen Moškin und Vilickij geäußert werden. Damit kann aber nicht mehr eindeutig festgelegt werden, ob Moškins Sprechhandlungen in diesem Fall monologisch oder dialogisch zu verstehen sind. Beide Interpretationen sind zulässig. Moškins "Nein, antworten Sie mir" kann im Rahmen einer "Ich-Ich"-Kommunikation sowohl in diesem Moment zu erwartende Einwendungen des fiktiven Gesprächspartners zurückweisen als auch Špun'diks positiver Affirmation, die Moškin im Kontext seiner inneren Rede auf Vilickij überträgt, einen deutlichen Widerspruch entgegensetzen. Dieselbe Auflösung der Grenzen zwischen Monolog und Dialog zeigt sich auch nach der nächsten Replik Špun'diks (II:244, 22ff.).

In den Dramen TURGENEVs wechseln die Figuren im Rahmen des Dialogs immer häufiger von dialogischen zu monologischen Sprechhandlungen und leiten damit die monologisierende Vereinzelung der Sprecher ein, wie sie in den Komödien ČECHOVS zu beobachten

ist (SZONDI 1971:36). Nachdem Natal'ja im Dialog mit Rakitin Klarheit darüber gewonnen hat, daß sie in Beljaev verliebt ist, fragt sie Rakitin, mehr noch aber sich selbst, - wie die Anmerkung, daß sie nicht auf Rakitin schaue, verrät (III:106,14f.) -, was sie nun überhaupt noch tun könne (Čto ž mne ostaetsja teper' delat'?). Schon zuvor wurde deutlich, daß sie in erster Linie mit ihrer inneren Rede befaßt ist und den Dialog mit Rakitin nur formal fortführt. Sie hört Rakitin entweder gar nicht zu (III:105,40f.) oder wiederholt seine Aussage, daß sie verliebt sei nur ganz mechanisch (III:106,8f.). Erst erheblich später versucht sie den eigentlichen Dialog mit der Bemerkung, Rakitin wollte ihr "scheinbar" (kažetsja) etwas sagen (III:106,29f.) wieder aufzugreifen.

Der Begriff des "Monologs" als eines meist umfangreicheren Replikenblocks scheint hier, wie auch in den zuvor erörterten Fällen, nicht mehr tauglich für eine literarische Analyse. Stattdessen dürfte es angemessener sein, von monologischen Sprechhandlungen als zugrundeliegenden Einheiten auszugehen. Diese lösen den Dialog aber nicht nur in den bisher skizzierten expliziten Formen auf, sondern auch im ersten, dem monologischen Typ zweideutiger Rede, bei dem die geheime Absicht des Sprechers dem Dialogpartner verborgen bleiben soll. Selbst der dialogische Typus zweideutiger Rede, der auf dem Ausschluß von Figuren aus dem Dialog basiert, verstärkt noch die Tendenz zur Schwächung des Dialogs. Die zweideutige Rede erweist sich damit als 'dialogfeindlich' und begünstigt die Monologisierung und die bei den Dramen TURGENEVs oft konstatierte Episierung, also die Auflösung des Dramas auf einen epischen Text hin.

Ebenso wie in der zweideutigen Sprechhandlung die implizierte Bedeutung die eigentlich maßgebende darstellt und damit die autoritative semantische Komponente bildet, so genießt auch der literarische Monolog eine besondere 'Autorität' (avtoritetnost') (JAKUBINSKIJ 1923:138) für das Verstehen der tatsächlichen Antriebe des Sprechens und Handelns, in ganz besonderem Maße bei zweideutig sprechenden Figuren. Diese äußern sich ja im Dialog aufgrund der Tabuisiertheit ihrer geheimen Absichten nicht aufrichtig, so daß ihr eigentliches Denken, ihre psychischen und kognitiven Einstellungen aus ihren expliziten Sprechhandlungen abgeleitet werden müssen. Unter dem Schutz des gleichfalls ta-

buisierten Monologs können aber die zweideutig sprechenden Figuren alle geheimen Absichten offen äußern und tun dies auch - wie mehrfach gezeigt - rückhaltlos. Das Kriterium der Aufrichtigkeit, der 'Wahrheitsbedingung' der Pragmatik, markiert also nicht nur eine klare Grenze zwischen eindeutiger und zweideutiger Rede, sondern das Kriterium der Aufrichtigkeit läßt eine qualitative Unterscheidung von monologischer und dialogischer Sprechhandlung zu. Der aus der grundsätzlich aufrichtigen, inneren Rede entsprungene literarische Monolog erfüllt immer das Postulat der Aufrichtigkeit, während der Dialog je nach Eindeutigkeit oder Zweideutigkeit der Sprechhandlung zwischen den Polen von Aufrichtigkeit und Unaufrichtigkeit festzumachen ist. Die Aufrichtigkeit ist also im Monolog ein notwendiges, im Dialog ein fakultatives Konstituens. Während der Dialog dementsprechend hohe Anforderungen im ästhetischen Bereich an einen Rezipienten stellt, erscheint der schlichtweg autoritative Monolog unter ästhetischen Gesichtspunkten schneller uninteressant und nähert sich auch außerliterarischen Textgattungen wie etwa der Beichte an. Die Aufrichtigkeitsbedingung erweist sich damit über das poetische System der Dramen TURGENEV'S hinaus als das zentrale Kriterium einer qualitativ fundierten Unterscheidung von Monolog und Dialog im Rahmen einer pragmatischen Dramenanalyse.

5.3.5. DIE DIALOGISCHE INTEGRATION VON LIEDERN, GEDICHTEN UND MÄRCHEN

Einen bedeutenden Teil der monologischen Sprechhandlungen machen in den Dramen TURGENEV'S Gedichte und Lieder aus, die als autokommunikative Texte in den Dialog eingebracht werden. Von den unserer Analyse zugrundeliegenden dreizehn Texten fehlen sie lediglich in "Zavtrak u predvoditelja" gänzlich. Im 'offenen' Drama bilden Märchen und Lieder "Integrationspunkte" des Textes, die die Handlung durchsichtiger gestalten und kommentieren (KLOTZ 1960:113). Für das erste musikalische Zwischenspiel, das "Singen" (penie) von Stenos Dämon im gleichnamigen dramatischen Poem, kann dies noch nicht gelten, wengleich sich bereits hier

zwei grundlegende Kennzeichen dramatischer Liedtexte in TURGENEVs Dramen beobachten lassen. Zum einen wird das 'Lied' vom Dämon, also von einem fremden Wesen vorgetragen (I:396f.) und zum anderen behandelt es - noch - auf der thematischen Ebene die Frage der größeren Macht, der Überlegenheit des Dämons, der sich als "Herrscher" (vladyka) Stenos bezeichnet.

Im chronologisch folgenden dramatischen Text "Iskušenie svjatogo Antonija" wird die Beendigung eines Liedes erwähnt (III:254), während zudem ein sieben- und vierstrophiges Lied in ihrem gesamten Umfang in den Text eingefügt werden (III:256f.; 274f.). Alle Lieder werden von Annunciata vorgetragen, die ebenso wie der Dämon in "Steno" dem Bereich des Dämonischen und damit des Fremden zugeordnet ist, da sie sich mit dem Teufel, bzw. mit dessen Personifikation Spada verbindet. Außerlich sind Annunciatas Lieder am Anfang und Ende deutlich vom Dialog abgesetzt und werden durch diesen auch nicht unterbrochen, so daß sich zwischen beiden Texttypen eine klare Grenze ziehen läßt. Auf der thematischen Ebene spiegelt jedoch das siebenstrophige Lied den Inhalt der zweiten Szene des Stücks wider. Im Lied wirbt ein verliebter junger Mann in einem schwarzen "Umhang" (plašč) bei Mondenschein mit sehnsuchtsvollen Liedern und dem Spiel seiner Gitarre um eine "wunderschöne Frau" (prekrasnaja donna) (III: 256), die ihn aber schmäählich zurückweist, bzw. in dem von Antonietta in "Dve sestry" gesungenen, fast identischen Lied (III: 278) lauthals verlacht. Annunciata drückt mit diesem Lied durch die beiden Stellvertreterfiguren des Binnentextes jenen Hohn aus, den auch sie ihrem Verehrer Džulio entgegenbringt, ohne daß dieser aber Annunciatas tatsächliche Einstellung erkennt. Ihre anschließende Frage, ob Džulio und alle seine Freunde in sie verliebt seien (III:257), bejahen alle fast einmütig. Annunciatas geheime Absicht, sie mit dieser Frage zu verhöhnen, bleibt ihnen freilich verborgen, so daß wir das Lied als ganzes als eine zweideutige Sprechhandlung des ersten Typs verstehen können, durch die sich Annunciata auf spielerische Weise ihres Einflusses versichert. Mit ihrer an das Lied anknüpfenden Frage schafft sie zwar eine implizite, aber keine ausdrückliche Verbindung zum Inhalt des Lieds. Ihr zweiter Liebesgesang, ein monologisch appellativer Text, steht dagegen in keinerlei Verbindung mit den Dia-

logrepliken. Allerdings kann man von einer Äquivalenzbeziehung zwischen dem Dialogtext und dem Lied ausgehen. In beiden Fällen beteuert eine weibliche Figur einer männlichen ihre Liebe und liefert sich letzterer - im Lied - als ihrem "Zaren" aus. Eine dialogische Beziehung zwischen der Sängerin und Antonij wird durch die Montage nahegelegt, da im eingefügten Text wiederholt ein "Du" apostrophiert wird. Der Adressat des Liedes erkennt die geheime Absicht der Täuschung, also den Charakter des Liedes als den einer zweideutigen Sprechhandlung des ersten Typs ebensowenig wie im ersten Fall.

Auch Dolores läßt sich in "Neostorožnost'" durch die zweideutig angelegten Lieder Don Rafaél's täuschen, von denen das zweite erneut jene Situation des Liebeswerbens bei Mondenschein durch den in einen Umhang (plašč) (II:13f.) gekleideten Verehrer aufnimmt, während das erste lediglich Liebessehnsucht ausdrückt (II:12). Damit gehört es einer in hohem Grade egotiven Lyrik an, während die erneute Apostrophierung eines Du im zweiten, achtstrophigen Lied diesem einen appellativen Charakter verleiht, der eine stärkere Affinität zum umgebenden Dialog aufweist. Trotzdem wird keiner der beiden Texte in die dialogischen Sprechhandlungen integriert, wengleich die Lieder die Fabel des Stücks widerspiegeln. Diese Parallelen mit den bereits erwähnten gesungenen Texten lassen aber einen wesentlichen Unterschied hinsichtlich der Vortragenden um so deutlicher hervortreten. Mit Don Rafaél' wird das Lied erstmals von einer Figur vorgetragen, die nicht dem Bereich des Dämonisch-Teuflischen angehört oder unmittelbar mit diesem verknüpft ist. Rafaél' verbirgt sich stattdessen hinter der Maske des Romantikers, die damit unter der gemeinsamen Kategorie des Fremden in einer Reihe mit dem Dämon, dem Teufel und seinen Handlangern zu sehen ist.- Antoniettas Verhalten fügt sich hier ohne jeden Bruch an (D.), wenn sie Annunciatas Lied (III:256) zudem in nur gekürzter und leicht veränderter Form der Schwester vorträgt (II:278) und diese damit wütend macht. Mehr noch als der Text des Liedes verärgert Klara aber Antoniettas hartnäckige Weigerung, den Verfasser dieses ungehörigen Machwerks zu nennen, so daß sie der jüngeren Schwester schließlich droht, sie ins Kloster zu stecken. Anders als bei allen bisher besprochenen Fällen beeinflußt also das

Lied und insbesondere seine Herkunft den weiteren Verlauf des Dialogs, womit eine neue Dimension der Integration des monologischen Textes in die dialogischen Sprechhandlungen eröffnet wird, wenngleich der Nachweis einer Widerspiegelung des Fabelmaterials im Lied in diesem kurzen dramatischen Fragment nicht erbracht werden kann. Die beiden aufeinanderfolgenden Formen der Integration stehen aber innerhalb des poetischen Systems der Dramen nicht in Widerspruch zueinander, sondern belegen nur jene Dominanzverschiebung vom Äußeren auf das innere Kommunikationssystem, die Voraussetzung eines jeden realistischen Dialogs ist. Die Widerspiegelung und Kommentierung der Fabel des gesamten Stücks oder größerer Teile daraus im Integrationspunkt des Liedes zielt in erster Linie auf den Rezipienten ab und ist damit primär im äußeren Kommunikationssystem angesiedelt, während die Dialogisierung das innere Kommunikationssystem in den Vordergrund rückt.

Žazikovs zweizeiliges Zitat aus der Romanze "Somnenie" (Zweifel) (1838) von M.I. GLINKA fügt sich schon aufgrund seiner Kürze besser als bisherige Liedtexte in den Dialog ein, doch steht es aufgrund seines Inhalts in Kontrast zu der realistischen Einsicht des jungen Adligen, er müsse arbeiten (II:62,20ff.), um auch weiterhin sein Auskommen zu haben. Der von "Wogen der Leidenschaft" handelnde Text der Romanze von N.V. KUKOL'NIK, den TURGENEV wiederholt als Vertreter der "pseudoerhabenen Schule" (ložnoveličavaja škola) ablehnte, wirkt in dieser realistischen dialogischen Umgebung komisch.⁸⁹ Dieser romantische Text soll Žazikov nicht weniger in einem ironischen Licht zeigen als seine "italienische Arie", die er zu singen beginnt, nachdem er Matvej den Auftrag erteilt hat, er solle den Samovar bringen (II:54,19f.). Der fremde und der romantische Text treten damit auch in "Bezdeněž'e" - nicht zuletzt aufgrund ihrer gemeinsamen ironisierenden Funktion - in Äquivalenzbeziehung und lassen Žazikov als Anhänger einer fremden Kultur erscheinen. Daran ändert auch sein Lob für PUŠKIN und das vorausgehende Zitat aus "Evgenij Onegin" (Eugen Onegin) (1833) nichts (II:60,12ff.), das Žazikov in seiner Bedeutung entstellt. Bei den Worten "'No grustno dumat', čto naprasno/ Byla nam molodost' dana...'" (II: 60,13f.) (Doch traurig ist es, daran zu denken, daß uns umsonst/

Die Jugend gegeben war...) legt er den Akzent auf den romantisch-emotionalen Teil dieser Aussage, während der Autor des "Evgenij Onegin" den Nebensatz weiterführt und von eigenem Verrat, also von eigenem Verschulden spricht. Žazikov versteht aus seiner Perspektive des `fremden` Kontextes den Text der `eigenen` Kultur nicht angemessen und entlarvt sich damit selbst.- PUŠKIN als typischer Vertreter der eigenen Kultur weist ihn dabei ebenso als `Fremden` aus wie Natal'ja in "Mesjac v derevne", die gleichfalls "Evgenij Onegin" zitiert, als sie Rakitin ihre Liebe erklärt (III:58,36ff.). Sie wiederholt die von Tat'jana an Onegin gerichteten Worte "'K čemu lukavit'?" (Wozu sich verstellen?) und zitiert außerhalb der Anführungszeichen daraufhin auch Tat'janas "ja vas ljublju" (ich liebe Sie) (III:58,39). Tat'jana setzt ihre Replik damit fort, daß sie Onegin sagt, sie gehöre einem "anderen" (No ja drugomu otdana), womit sie zweifelsfrei ihren rechtmäßigen Gatten meint. Natal'ja aber spart diese Fortsetzung aus, wenngleich sie auch in ihrer Äußerung mitschwingt. Natal'ja meint aber mit diesem `anderen` nicht so sehr ihren Gatten Islaev, sondern Beljaev, dem sie eigentlich ergeben ist, so daß ihre Frage "Wozu sich verstellen?" in höchstem Maße zweideutig erscheint. Im Munde einer Vertreterin zweideutiger Rede und damit einer fremden Kultur erhält die eindeutige Rede der russischen Tat'jana eine neue, pragmatische Bedeutungsschicht, die Natal'ja in Gegensatz zur eigenen, russischen Kultur bringt.

Ein vergleichbarer Fall liegt mit Špigel'skijs Lied vor, das auf die russische, - eigentlich aber auf die polnische -, Folklore und damit auf die `eigene` Kultur des Volkes zurückgeht. Anders als Natal'ja will Špigel'skij aber die neue Bedeutungsschicht, also die Absicht, die er mit dem Text verbindet, nicht in der Manier des ersten Typs zweideutiger Rede geheimhalten, sondern will sie seiner künftigen Braut Lizaveta Bogdanovna sogar ausdrücklich mitteilen. Er singt ihr das Lied deshalb vor, damit sie seine "Meinung" über Natal'ja und die anderen Bewohner des Gutes kennenlerne (III:123,37ff.). Doch Lizaveta versteht als eindeutig sprechende Figur die als zweideutige Sprechhandlung des zweiten Typs konzipierte Rede nicht und drückt dies mit der für eindeutige Sprecher typischen Formel "ne ponimaju..."

(ich verstehe nicht) aus (III:124,13f.). Das Lied läßt keinen Zweifel daran, daß Natal'ja mit jenem Wolf gemeint ist, der alle Zicklein auffrißt. Das Lied ist nicht nur thematisch eng mit dem Dialog verknüpft, der es inhaltlich weiterführt, sondern wie in Katjas Lied wird der dreistrophige Block selbst dialogisch aufgelockert, indem Špigel'skij nach der ersten Strophe die zweite kurz ankündigt und sich nach der zweiten Strophe sogar ein kurzer Wortwechsel zwischen Špigel'skij und seiner Braut entspinnt. In Katjas Lied (III:68) geht die dialogische Integration des lyrisch-monologischen Liedes noch weiter, da das in Beljaev verliebte Dienstmädchen ihren Gesang nach je zwei, bzw. einer Verszeile unterbricht und ihren egotiven Monolog fortsetzt. Dieser läßt aufgrund seiner semantischen Wechselbeziehung zum Lied keinen Zweifel an der Liebe Katjas, um so mehr als sie errötet, als der zufällig hinzukommende Beljaev ihr Lied zu Ende singt. Die erste Textfassung macht diese Einstellung Katjas in einer Variante noch deutlicher, als Katja über die drückende Schwüle klagt und feststellt, daß diese aber "nicht von der Hitze" (net ot žary) (T.sb. I:98,A.58) herrühre. Im Gegensatz zu Špigel'skij, der sein Volkslied für den Zweck zweideutiger Rede umfunktioniert und sich damit der fremden Kultur zuordnet, kann Katjas Lied eindeutig, also im wörtlichen Sinn verstanden werden.- Ljubin scheint zunächst die Reihe zweideutig gemeinter Lieder fortzusetzen (P.), wenn er in seiner italienischen Romanze, von der nur der Anfang zitiert wird, seine Geliebte besingt, die für ihn zweifelsfrei in Äquivalenzbeziehung zu Dar'ja steht (III:188,23ff.). Durch das kurze Zitat wird der Dialog aber nicht mehr so stark unterbrochen wie in "Mesjac v derevne". Zudem wird das Lied im anschließenden Dialog thematisiert. Erstmals wird sogar das Lied selbst als 'Dialog' dargeboten, da Dar'ja den singenden Grafen auf dem Klavier begleitet. Der appellative monologische Text wird dadurch optimal in den Dialog integriert. Zugleich wird aber das im Lied verborgene, geheime Liebesgeständnis des ältlichen Grafen und damit seine Realisierung zweideutiger Rede parodiert, indem sich Dar'ja die so ausgedrückten Gefühle Ljubins für ihre geheimen Absichten zunutze macht (vgl. III:190,4f.).

Die in die Dramentexte TURGENEVs eingefügten Lieder basieren also nicht nur auf derselben strukturellen Dichotomie wie die eigentlichen monologischen und dialogischen Sprechhandlungen. In den Liedern spiegelt sich zudem die Evolution der zweideutigen Rede und ihrer Parodie wider. Serenaden, Romanzen und Lieder erweisen sich keineswegs nur für die frühen Stücke als typisch - wie GROSSMAN (1955:553) ausführt. Musikalische Elemente lassen sich in fast allen Stücken beobachten und übernehmen nicht nur die Funktion, - wie in Melodramen (KLIMOVA 1960: 223) - pathetische Stellen oder - wie KUČEROVSKIJ annimmt (1951: 253) - nur die Stimmungen der Figuren zu untermalen. Diese expressive Funktion der Lieder trifft dagegen durchaus auf die Stücke OSTROVSKIJS zu - wie LUKONIN gezeigt hat (vgl. STELTNER 1978:83) -, doch nur in ganz wenigen Fällen, wie jenem Katjas, auf die Lieder von TURGENEVs Dramen. In der Regel werden die Lieder bei TURGENEV von zweideutig sprechenden Figuren vorgelesen, die einem fremden Kontext angehören und diese Lieder zur Verwirklichung ihrer geheimen Absichten verwenden. Damit wird dieses zweifellos lyrische Element, das in hohem Maße zur Klassifizierung der TURGENEVschen Dramen als 'lyrische' beigetragen hat, diskreditiert. Die damit negativ bewertete Lyrizität erscheint nicht weniger trügerisch als jene der ČECHOVschen Komödien.

Wie die in die Texte eingefügten Lieder kann auch das Märchen, das Gorskij Vera, Muchin, Stanicyn und M-lle Bienaimé erzählt und das er als "ungereimt und phantastisch" (II:108,11f.) ausgibt, nur in unmittelbarer Wechselbeziehung mit dem Dialog verstanden werden. Von diesem Märchen existieren zwei, in beiden Textfassungen erheblich voneinander abweichende Varianten, deren Vergleich von grundlegender Bedeutung für eine adäquate Textanalyse ist. In der ersten Fassung wird der "Zarentochter" (carevna) plötzlich unerträglich langweilig, so daß der Zar, um den Kummer seiner Tochter zu lindern, junge Zarensöhne, die um die Hand seines Kindes anhalten wollen, einlädt. Zwei Bewerber, der eine gelblich, der andere bläulich gekleidet, der eine mit "angenehmem Verstand", der andere mit einem "empfindsamen Herzen" begabt, werden ausgewählt. Da die Ehe für den Zaren nichts anderes ist als eine "Puppe" (kukla), die der Bräutigam der Braut

erst am Tag der Hochzeit zeigt, wollte die Zarentochter die Puppen ihrer Verehrer sogleich sehen. Der gute, naive potentielle Bräutigam zeigte sogleich seine stattliche Puppe, während der gelblich gekleidete Bewerber nur zu Versicherungen seiner Liebe bereit war, nicht aber dazu, seine ärmlichere Puppe zu zeigen, weshalb auch die Wahl der Zarentochter nicht auf ihn fallen konnte. Der antithetische Aufbau dieses Märchens spiegelt unmittelbar die Beziehung der beiden Verehrer, Stanicyns als des blau gekleideten Zarensohnes und Gorskijs zu Vera wider und nimmt auch die Entscheidung Veras für Stanicyn vorweg (II:312ff.).

In der endgültigen Textfassung ließ der Autor auf Anraten NEKRASOVS nicht nur das Motiv der Puppen fallen, sondern führte als neues Element das Motiv der "Prüfung" (ispytanie) ein, das bereits dem gesamten Text von "Iskušenie svjatogo Antonija" zugrundeliegt. Aus dem Zaren und der Zarentochter werden nun ein Baron und eine Baronesse und das Auswahlkriterium für die nunmehr drei (!) Bewerber um die Hand der Baronesse sind nicht mehr ihre Puppen, sondern die Antworten auf die von der Baronesse an sie gerichtete Frage, was sie zu tun bereit wären, um ihr ihre Liebe zu "beweisen" (II:110,12ff.). Von den drei jungen Männern, die in dieser Textfassung durch ihre Haarfarbe unterschieden werden, erklären sich der "blonde" (belokuryj) und der "hellbraune" (rusyj) bereit, sich vom höchsten Turm auf dieser Welt herabzustürzen (II:110,27ff.), während der dritte, "brünette" (šantret), dies ablehnt und damit den Zorn der Baronesse auf sich lenkt (II:111,1ff.). Diese Prüfung der Baronesse lehnt sich nicht nur durch die Zahl der Versuchungen an die Bibel an, sondern greift auch inhaltlich auf die zweite Versuchung Jesu durch den Teufel zurück, wo dieser Jesus auffordert, sich von der Zinne des Tempels hinabzustürzen, Jesus aber diese Versuchung Gottes ablehnt (Matth. 4,1-11). An die erste Versuchung Jesu, an die Verwandlung der Steine in Brote knüpft dagegen "Iskušenie svjatogo Antonija" an, so daß sich über diese Bibelstelle eine Verbindung zwischen dem Märchen und diesem frühen Stück herstellen läßt. Aufgrund dieses doppelten textexternen Bezugs wird der Teufel mit Spada und Annunciata einerseits und mit der Baronesse, die für Vera steht, und dem Baron, der die Entsprechung zu Veras Mutter darstellt, andererseits in Äquivalenzbeziehung gesetzt.

Auch der erste Bewerber um die Hand der Baronesse, der diese Art der Prüfung vorschlägt, ist dieser Gruppe zuzurechnen, während sich der zweite Bewerber notgedrungen zu demselben Liebesbeweis bereiterklären muß und - ähnlich Antonij - als Opfer angesehen werden kann. Der dritte Bewerber wird aber im Text mit Jesus in Verbindung gebracht. Der dritte Heiratskandidat tritt als einziger den Bereich der 'eigenen' Kultur. Alle anderen sind in der zweiten Textfassung deutlich als Vertreter des 'fremden', 'teuflischen' Bereichs markiert. Aus dieser Verschiebung hin zum Fremden erklärt sich auch der Wechsel von "Zar" und "Zarentochter" in der ersten Fassung zu "Baron" und "Baronesse" in der endgültigen Textfassung. Nicht nur die mit dem Baron korrelierte Libanova ist überwiegend durch Elemente des Fremden charakterisiert und das Leben auf ihrem Gut erscheint als ein "Gemisch von russischem Dorfleben und französischem *vie de château*" (II: 79,26f.), sondern auch der Baron gibt sogar seinem Kummer "auf deutsch" mit "m-m-m-m-m" Ausdruck (II:110,2). Selbst der erste Bräutigam, der in Äquivalenzbeziehung zu Muchin steht, wird als Vertreter des fremden Bereichs und damit im poetischen System der Dramen auch der zweideutigen Rede ausgewiesen. Er wird nicht nur als "äußerst kaltblütig" (*ves'ma chladnokrovnyj*) charakterisiert, sondern neigt auch zu Übertreibungen (II:110,25ff.), einem Verfahren zweideutiger Rede. In der ersten Variante des Märchens spiegelt sich die Dichotomie von eindeutiger und zweideutiger Rede durch die Beschränkung auf zwei Bewerber noch wesentlich deutlicher wider.

In Špigel'skijs Anekdote über die Tochter Verenicyns, die gleichfalls zwischen zwei Verehrern schwankt und sich damit in derselben Situation wie Natal'ja Petrovna befindet (M.), bleibt diese strenge Dichotomie auch in der Endfassung bewahrt. Die beiden Verehrer, die hier mit Namen benannt werden, Perekuzov und Protobekasov (III:52,7ff.) sind gleichfalls sehr verschieden. Ersterer verhält sich sehr "schüchtern" (*robkij*) und wird damit den Vertretern eindeutiger Rede zugeordnet, letzterer dagegen, ein zugereister Offizier, der mit der Tochter Verenicyns ebenso wie Muchin mit Vera (II:79,20ff.) lediglich auf einem Ball getanzt hat (III:52,18ff.), versucht nur ihr Mitgefühl zu gewinnen, wenn er ihr mit himmelwärts gerichteten Augen gesteht, er sei

so unglücklich (III:52,20f.). Der Offizier erreicht sein geheimes Ziel, doch Verenicyns Tochter liebt beide Verehrer und will deshalb keinen heiraten. Die Erzählung verdeutlicht über die Parallele zu Natal'ja und ihrer Situation zwischen Beljaev und Rakitin, in welcher hohem Maße Špigel'skij Natal'jas Gefühle und Absichten durchschaut oder zumindest erahnt. Darin läßt der Autor diese Figur unmittelbar an jene Gorskijs anknüpfen.

Gorskijs Erzählung ist aber nicht im täglichen Leben mit seinen individualisierten Figuren angesiedelt, sondern greift auf das Märchen mit seinen mythologisierenden Typisierungen und damit auf die Volkskunst, auf die Kultur des 'eigenen' Bereichs zurück. Dieser Bezug wird aber innerhalb der beiden Fassungen abgeschwächt, da in der endgültigen Variante das Motiv der Puppen fehlt und das spezifisch russische Milieu, etwa Zar und Zarentochter als dessen Vertreter, durch ein europäisch-fremdes ersetzt wird, das nun ein Baron und seine Tochter repräsentieren (vgl. ROZENFEL'D 1945:227). In der endgültigen Variante der Erzählung tritt aber das Märchenmuster der Fabel deutlicher hervor. Das russische Volksmärchen "Letučij korabl'" (Das fliegende Schiff) weist eine ähnliche Fabel auf wie Gorskijs Märchen. Der Zar will dort seine Tochter gleichfalls jenem zu seiner Frau geben, der die Prüfung, ein fliegendes Schiff zu bauen, am besten besteht. Auch im Märchen sind es drei Figuren, drei Brüder, die sich der Prüfung unterziehen. Der jüngste, allgemein für dumm und naiv gehaltene Sohn hat schließlich Erfolg. Auch in Gorskijs Märchen unterscheidet sich der dritte Bewerber, der mit der 'eigenen' Kultur verbunden ist, am meisten von den "vernünftigen" anderen, doch gerade deshalb bekommt er die Zarentochter oder Baronesse nicht. Im Gegensatz zum Volksmärchen, wo sich die beiden Vertreter der 'eigenen' Kultur schließlich finden, trennen sich der dritte Verehrer und die Zarentochter, bzw. Baronesse, ebenso wie Gorskij und Vera, weil letztere dem Kontext des Fremden angehört, was die Umbenennung in "Baronesse" in der zweiten Textfassung notwendig macht. Der außertextuelle literarische Subtext des Volksmärchens hat also in der zweiten Textvariante die Funktion einer kontrastiven Folie, die vor allem Baron und Baronesse als fremde Elemente ausweisen soll. Gorskijs Antimärchen entlarvt die wenig 'märchenhaften' Zustände auf dem

Gut der Libanova.

Sowohl der Baron als auch die Baronesse werden mit den im poetischen System der Dramen gängigen Etiketten der Zweideutigkeit versehen. Die junge Baronesse sei "klug und weitsichtig" (umnaja i dal'novidnaja) (II:110,20f.) gewesen, doch sie habe kein "Herz" besessen (II:314). Damit gestaltet der Autor diese Figur zweifellos als Gegenmodell zu Dolores (Ne.). Vater und Tochter lieben sich nicht nur sehr (II:109,32), sondern können auch hinsichtlich ihrer Zweideutigkeit als homogener Pol aufgefaßt werden. Auch der Baron ist ein "administrativer Kopf" (administrativnaja golova) - wie die Libanova (II:80,32f.) - und zieht im Hintergrund die Fäden für die geplante Hochzeit, womit er ganz im Sinne der Tochter handelt, wie deren Verhalten bestätigt (II:110,9ff.):

"(..) i vnimatel'no rassmatrivala svoich ženichov, ibo baron byl diplomat, a molodye ljudi byli ženichi."

((..) und sie musterte ihre Freier aufmerksam, denn der Baron war ein Diplomat und die jungen Leute waren ihre Freier.)

Dieser in seiner Kausalität nicht sogleich verständliche Satz, dessen durch "ibo" und "a" eingeleiteten Teilsätze syntaktisch parallel konstruiert sind, läßt sich in der Weise auflösen, daß die Baronesse erfreut ist, weil ihr Vater mit seiner zweideutigen Rede die Freier dahingehend zu beeinflussen vermochte, daß sie um die Hand seiner Tochter anhielten. Ihre Freude bezieht sich aber auch darauf, daß die Freier im Gegensatz ("a") zu ihrem Vater keine Diplomaten sind und somit die geheimen Absichten des Barons nicht durchschauten.

Die völlige Einmütigkeit von Baron und Baronesse im Märchen und von Vera und der Libanova im dialogischen Dramentext läßt beide jeweils als einen Pol in Erscheinung treten, der jenem der drei Freier kontrastiv gegenübersteht. Eine ganz ähnliche Konstellation beobachten wir in SHAKESPEARES Drama "King Lear" (1604/1605; 1608), das TURGENEV 1836 bereits in Ausschnitten übersetzte (I:164). Dort ist es der Vater, der seinen drei Töchtern gegenübersteht, auf die er sein Reich aufteilen will. Um dies gerecht vornehmen zu können, will er von den Töchtern wissen, welche ihn am meisten liebe (SHAKESPEARE VIII:167). Nicht nur in dieser Frage, sondern auch in den Antworten besteht eine

direkte Analogie mit Veras Prüfung ihrer Freier. Die ersten beiden Töchter ergehen sich in Übertreibungen, wobei die zweite - wie auch der zweite Freier - mit fast denselben Worten wie die erste spricht, während die dritte Schwester mehr ihrem Herzen als ihrer Zunge vertraut (SHAKESPEARE VIII:168). Die "large speeches" der ersten beiden Schwestern werden kritisiert (SHAKESPEARE VIII:171), während sich Cordelia als Vertreterin eindeutiger Rede ausweist und damit ebenso schlecht beraten ist - sie wird sterben - wie der dritte Freier der Baronesse (SHAKESPEARE VIII:172):

"Cordelia: If for I want that glib and vily art
To speak and purpose not, since what i well intend
I'll do't before I speak."

Cordelias Vater Lear ist mit Libanova nicht nur durch dieselbe Phonemgruppe am Anfang ihrer Namen verbunden, sondern auch über den Zaren der ersten Märchenfassung, der mit SHAKESPEARES König korreliert ist. Aufgrund des Märchens und der Verbindung zu Lear kommt der Libanova eine wesentlich größere Rolle als zunächst vermutet zu. Sie scheint die eigentliche Drahtzieherin der Brautwerbungsaktion zu sein, weshalb sie auch am Ende zu Vera sagt, sie habe vorhergesehen, daß sie glücklich sein werde (II:117,32f.). Auch die Einladung Muchins, der in der ersten Fassung des Märchens und damit wohl auch im Stück selbst nicht als Freier gedacht war, geht ja auf die Libanova zurück (II:79,21f.). Die Libanova bezieht Muchin also durchaus als dritten möglichen Heiratskandidaten für Vera in ihre Überlegungen mit ein (vgl. AKSENOVA 1959a:162). Anders als die Libanova, deren eigentliche Rolle nur aus vagen Hinweisen und Parallelen zu erschließen ist, wird Vera in der ersten Fassung des Märchens von Gorskij in der Figur der Zarentochter ganz ausdrücklich als Vertreterin der zweideutigen Rede und in ihrem Wunsch, unbedingt zu heiraten, entlarvt. Darin sieht Gorskij Veras eigentliche geheime Absicht (II:314):

"Ej, vidite li, strašno zachotelos' замуž... a serdca v nej bylo očen' malo, kak u vsech ljudej, u kotorych očen' mnogo v golove..."

(Sehen Sie, sie wollte furchtbar gerne heiraten... aber sie hatte sehr wenig Herz, wie alle Menschen, die sehr viel im Kopf haben...)

Das Märchen endet also in der ersten Fassung mit der expliziten

Formulierung jener Dichotomie, die für das ganze poetische System bestimmend bleibt, auch wenn die endgültige Textfassung dabei höhere Ansprüche an den Rezipienten stellt.

6. EVOLUTION DES AUTORENKONTEXTES

Die eben skizzierte Umarbeitung von Gorskijs Märchen und viele bereits früher erwähnte Veränderungen innerhalb der verschiedenen Fassungen eines Textes lassen für das poetische System der Dramen eine Entwicklungslinie erkennen, die sich im Prozeß der Generierung einer jeweils endgültigen Textfassung als Schwächung des monosemantischen Autorenkontextes realisiert. In demselben Maße gestaltet sich die Aufgabe einer adäquaten Textrezeption schwieriger. In den Dramen schafft der Autor insbesondere durch Montage des Haupttextes oder von Haupt- und Nebentext "Leerstellen", die der Rezipient zur Konstituierung der Sinnebene ausfüllen muß. Aus dieser Montage resultieren Bruchstellen im Dialogverlauf und in der Abfolge von Kommunikationssituationen, die einen scharfen Kontrast zwischen der unterbrochenen und der neu einsetzenden Kommunikationssituation markieren.

In "Gde tonko, tam i rvetsja" sind Gorskij und Vera eben am entscheidenden Punkt ihrer Aussprache angelangt. Der verärgerte Gorskij will sich von Vera hinsichtlich eines von ihr erwarteten Liebesgeständnisses nicht weiter unter Druck setzen lassen. Vera glaubt sich von Gorskij getäuscht und will ihrerseits aus dieser Emotion heraus die Beziehung zu ihm abbrechen. Auf dem emotionalen Höhepunkt dieses intimen Dialogs, als Gorskij Vera gerade antworten will, öffnet sich "plötzlich" die Tür und die übrige Gesellschaft tritt ein (II:105,31ff.). Frau Libanova ist - so der Nebentext - "in einer angenehmen und fröhlichen Stimmung" und gibt damit in dieser neuen Kommunikationssituation, die nicht mehr als intim, sondern als öffentlich zu bezeichnen ist, den diametralen emotionalen Kontrast zu den aktuellen Einstellungen Gorskijs und Veras ab, der um so deutlicher hervortritt, als sie Gorskij direkt anspricht. Zu einer nur kurzen Unterbrechung, die als Überlagerung des Zweierdialogs begriffen werden kann, kommt es auch bei dem Gespräch zwischen Gorskij und dem eben eingetroffenen Stanicyn, der sehr aufgeregt ist, da er Vera an eben diesem Tag einen Heiratsantrag machen will. Gorskij, der davon Kenntnis besitzt, bringt Stanicyn in noch größere Verlegenheit, indem er ihn auf seine Unruhe hinweist (II:100,26). Als Grund für seine

Einstellung schiebt der sich nur mit Mühe verstellende Stanicyn den langen Weg und den Staub auf der Straße vor, wird aber in dieser elliptischen Äußerung von einem "Ausbruch allgemeinen Lachens" im Nebenzimmer unterbrochen (II:100,29). Dieses Lachen gilt auf der Sinnebene des Textes nicht nur der Unsinnigkeit von Stanicyns Scheinbegründung, sondern wird vom Autor als bewußter Kontrast der Hintergrundhandlung zur gesamten Einstellung Stanicyns, der sich mit Gorskij im Bühnenvordergrund unterhält, modelliert. Bei diesem vor allem in ČECHOVS Komödien konstatierten Verfahren kommt es zur Interferenz von verschiedenen Kommunikationskontexten. Konkret bedeutet dies, daß zwei Kommunikationssituationen, die sich im wesentlichen aus derselben Raumzeit, aber aus verschiedenen Figuren konstituieren, in eine weniger thematische als pragmatische Opposition zueinander treten. Einer tiefen inneren Unruhe einer Figur wird also zum Beispiel schallendes Gelächter einer anderen Figurengruppe gegenübergestellt. Aufgrund dieser aus der Montage resultierenden Opposition kommt es aber zu einer Überlagerung der beiden kontrastiven Kontexte im Rahmen der Vordergrundhandlung durch die Doppelung des Referenzobjekts der jeweiligen Äußerung. Im Kontext des Préférence-Spiels zielt die Äußerung des Lachens lediglich auf den Spielausgang ab. Durch die Montage mit dem Dialog zwischen Gorskij und Stanicyn bezieht der Autor das Lachen aber auch auf die Einstellung Stanicyns, so daß die Äußerung des Lachens im äußeren Kommunikationssystem - im Unterschied zum inneren - nun zwei Referenzobjekte aufweist. Das Lachen ist damit nicht mehr mono-, sondern bikontextuell. Die parallele Struktur dieses nicht erst für ČECHOV typischen Verfahrens und der zweideutigen Rede ist offensichtlich. Man kann deshalb von einer szenischen Realisierung der zweideutigen Rede auf der auktorialen Ebene sprechen.

Den bevorzugten Inhalt der mit einem Vordergrunddialog verknüpften Hintergrundäußerungen stellt in TURGENEVs Dramen das Spiel dar. Das allgemeine Lachen rührt im Kontext des Spiels daher, daß Muchin "ohne vier" gewonnen, Vera aber verloren hat, weshalb sie ihm im Nebentext gratuliert (II:100,30f.). In der zuerst beschriebenen Szene, als das Kartenspiel bereits abgeschlossen ist, erweist sich Muchin dennoch als Verlierer, wie

die Libanova stolz verkündet, was ihre Rolle als Drahtzieherin der Brautwerbungsaktion noch einmal unterstreicht. Das Kartenspiel und Kartendialoge sind in Oper und Theater nicht selten und begegnen uns in der russischen Literatur bereits in V.V. KAPNISTS "Jábeda" (Prozeßintrige) (1789; 1805), bei FONVIZIN und LERMONTOV, aber auch in BALZACS "La Marâtre".⁹⁰ In keinem dieser Texte läßt sich aber die beschriebene szenische Zweideutigkeit nachweisen, eine Interferenz der Kommunikationskontexte. Das Spiel eignet sich in besonderer Weise als kontrastiver thematischer Hintergrund, weil es gewöhnlich per se als abgegrenzter Bereich in Gegensatz zum 'Ernst des Lebens' in der Handlung oder im Dialog des Vordergrunds steht. Aus der Kontextinterferenz resultiert aber meist eine Äquivalenz von Spiel und Leben, so daß die Beziehung von Vordergrund und Hintergrund zwischen Kontrast und Äquivalenz oszilliert.

In "Gde tonko, tam i rvetsja" spielen die Gouvernante und Muchin französisches Billard, während die endgültig zerstrittenen Gorskij und Vera ihren letzten intimen Dialog führen (II: 115, 13ff.). Vera wirft Gorskij vor, er liebe sie nicht und weist seine im Märchen implizierte Anschuldigung zurück, sie habe von ihm verlangt, er solle sich von einem Turm stürzen (II: 116, 19ff.). Direkt im Anschluß an diese elliptische Äußerung 'kommentiert' Muchin aus dem Hintergrund "J'ai gagné", worauf wiederum Vera im Kontext ihres Dialogs mit Gorskij entgegnet, sie lasse nicht mit sich spielen (II: 116, 23). Vera grenzt damit diese existentiellen Fragen ihres Lebens noch einmal ausdrücklich von der Hintergrundhandlung des Spiels ab. Diese Auffassung der zweideutig sprechenden Vera steht aber in Gegensatz zur ersten Fassung von Gorskijs Märchen, wonach die Zarentochter alle ihre Spielsachen zerschlägt und sich von den Freiern ihre Puppen zeigen läßt. Die Zarentochter treibt also offensichtlich ihr Spiel mit den Freiern, auch wenn es vom Zaren, bzw. von der Libanova, inszeniert sein sollte. Muchins Äußerung "J'ai gagné", die nicht zufällig direkt an Veras elliptische (!) Aussage anschließt, läßt somit durchaus die Interpretation zu, daß Vera in ihrem Spiel doch das Ziel erreicht hat, nämlich einen Ehemann zu bekommen. Andererseits ist Muchins Replik nicht nur in bezug auf Vera, sondern auf den Sprecher selbst bikontextuell, da sich

Muchin zu den Siegern zählen kann, obwohl vorher die eigentliche Drahtzieherin Libanova eine Niederlage Muchins im Préférence-Spiel verkündete, da er zumindest zur Beendigung von Gorskijs Liebesbeziehung zu Vera beitragen konnte. Deshalb kann Muchin auch ein zweites Mal ausrufen "J'ai gagné encore une fois!", während Gorskij nur Ophelias Hoffnung auf die Zukunft bleibt (II:117,22ff.)⁹¹.

Zwischen diesen beiden möglichen Interferenzen besteht aber ein wesentlicher Unterschied. Während sich erstere, also jene aus der Perspektive Veras allein im äußeren Kommunikationssystem realisiert, kann die Interferenz aus der Perspektive Muchins auch Teil seiner zweideutigen Rede sein. In beiden Fällen betont der Autor im Nebentext, daß Muchin seinen Sieg "laut" verkündet (II:116,21; 117,24), also wohl mit dem Ziel, daß der Verlierer Gorskij seine Äußerung hört. Kommt es hier noch zu keinem dialogischen Kontakt zwischen den beiden isolierten Kommunikationsgruppen, so durchbricht Anna Semenovna, die Mutter Islaevs, zu Beginn von "Mesjac v derevne" die Mauer zwischen den Kartenspielern und Rakitin und Natal'ja, die ihre Beziehung zueinander besprechen. Natal'ja ist über Rakitin verärgert, weil er niemals dialogische Initiativität ergreift und gibt ihren Gefühlen mit den Worten Ausdruck (III:44,12f.):

"Kak éto skučno!.. Vy vseгда so mnoju soglasny."

(Wie langweilig das ist!.. Sie sind immer mit mir einverstanden.)

Als in der anderen Figurengruppe Šaaf die Kartenpartie erneut mit 'Herz' gewinnt, formuliert Anna Semenovna ihre Entrüstung ganz ähnlich (III:44,21f.):

"Kak? opjat'? Éto nesterpimo!"

(Was? wieder? Das ist unerträglich!)

Gleich darauf wendet sie sich an Natal'ja und wiederholt ihre Entrüstung mit den Worten "Éto užasno.", was Natal'ja gedankenversunken nachspricht (III:44,27f.). Liegt die Referenz von Anna Semenovnas Äußerung allein im Spiel, so bezieht sich Natal'jas automatisch wiederholte Replik auf den Dialogkontext im Vordergrund, also auf ihre Beziehung zu Rakitin. Damit gewinnt die Äußerung bikontextuellen Charakter. Dies wird bereits in den oben zitierten Aussagen vorbereitet, die semantisch und syntak-

tisch analog konstruiert sind. Der Sprechhandlung "Wie langweilig das ist!" entspricht im Spielkontext Anna Semenovnas Aussage "Das ist unerträglich!". Im zweiten Teil von Natal'jas Replik wird dagegen ebenso wie im ersten Teil der zweiten Replik auf den Wiederholungscharakter der Äußerungen hingewiesen, der den Grund für die Langeweile, bzw. Unerträglichkeit darstellt. Diese Langeweile läßt Natal'ja mit Rakitin aber auch "wie die Katze mit der Maus" spielen, worüber sich Rakitin beschwert (III:50,8f.). Gibt es bei all diesen Spielen immer Sieger und Verlierer, so daß das Spiel sehr schnell in einen Kampf ausarten kann, so gilt dies nicht für das Spiel Beljaevs, Veras und Koljas (III:56,21ff.) in der freien Natur, bei dem von Siegern und Besiegten nicht die Rede sein kann und das zudem mit Bewegung verbunden ist, während Anna Semenovna von dem in Kontrast dazu zu sehenden Spiel ganz steife Beine bekommt (III:53,24).

Bleibt die Einflußnahme des Autors im Verfahren der Montage eher verborgen und muß sie dabei vom Rezipienten entschlüsselt werden, so wendet sich der Autor im Nebentext oft erheblich direkter an den Leser oder Zuschauer. Besonders in früheren Fassungen der Stücke TURGENEVs lassen sich wiederholt Gedankenpunkte im Nebentext nachweisen, die auf eine eindeutige auktoriale Wertposition schließen lassen. So heißt es noch in der ersten handschriftlichen Fassung von "Gde tonko, tam i rvetsja" im Nebentext über Čuchanov, den niemand der Beachtung für wert hält (II:309):

"(Uchodit v stolovuju... Meždu tem Stanicyn podošel k Vere... no ne derzaet zagovorit' s nej...(..))"

((Er geht in das Speisezimmer... Währenddessen ist Stanicyn an Vera herangetreten... wagt aber nicht, mit ihr zu sprechen... (..)))

In der endgültigen Textfassung hat der Autor nur die letzten Gedankenpunkte nicht gestrichen (II:106,18), die eine Leerstelle markieren und den Leser auf die Schüchternheit von Veras künftigen Bräutigam hinweisen sollen. Die mittleren Gedankenpunkte haben eine ähnliche Funktion und können deshalb ausgespart werden. Die auf Čuchanovs Abgang bezogenen Gedankenpunkte stellen jedoch eine negative Wertung des Verhaltens jener Figuren dar, die auf Čuchanovs Kommunikationsversuche in keiner

Weise reagieren und ihn keiner Antwort für würdig befinden. Der Autor tilgt diese graphisch fixierte Wertung ebenso wie in "Nachleben", als es im Nebentext heißt, Ivanov und Kuzovkin hätten sich bereits 'in die Ecke verkrochen' (kuda uže uspeli zabit'sja Ivanov i Kuzovkin...) (II:350). Der Autor verringert damit die Zahl direkter Hinweise auf seine Wertposition, die eine Episierung des dramatischen Textes bewirken. Für TURGENEV ist - nach GORBAČEVA (1926:27) - der schlechte Künstler jener, der sich selbst zeigt.

Relativ deutlich zeigt sich der Autor freilich auch in verbaler Form in einigen kommentierenden Anmerkungen, die unzweifelhaft Ausdruck der auktorialen Episierung der Dramentexte sind. Schon über Čuchanov, der in dramatischer Hinsicht eine besonders schwache Ausprägung des Kostgängertyps abgibt und der mit der Libanova Karten spielen muß, obwohl diese zuvor die "liberté entière" verkündet hat, sagt der Autor kommentierend im Nebentext, daß er 'überhaupt nicht spielen will' (II:93,24). Diese Kommentierung bezieht sich in ihrer Eindeutigkeit unmittelbar auf den von der Libanova ausgeübten Zwang, der sich hinter der Maske großer Worte verbirgt. Der Autor demonstriert seine Verfügungsgewalt über die Figuren sehr direkt, wenn er im Nebentext die Einstellung der Figur kommentierend beschreibt. In derselben Weise gibt er dem Rezipienten Vilickijs eigentliche Erwartungen deutlich zu verstehen (Ch.), der Moškin gegenüber Fonk als "dovol'no prostož..." (ziemlich einfach) negativ bewertet hat und nun darauf hofft, daß ihn Fonk mit einem Widerspruch unterbricht und Moškin positiver charakterisiert. Doch wird diese Hoffnung enttäuscht. Auch Fonks Schweigen wird deshalb im Nebentext ausdrücklich vermerkt (II:203,6).

Diese Formen unmittelbarer auktorialer Episierung werden ebenso in zweierlei Hinsicht reduziert wie die expliziten Selbstaussagen von Figuren, die dem Rezipienten eine bestimmte Interpretation nahelegen. Zum einen werden sie innerhalb des poetischen Systems von den frühen zu den späten Stücken, zum anderen innerhalb der einzelnen Textfassungen abgebaut. Auch die Verringerung der als autoritativ zu rezipierenden, beiseite gesprochenen Äußerungen in der Evolution der Dramen steht in dieser Entwicklungstendenz vom monosemantischen zum polysemantischen

Text. Geht man von der Prämisse HAMONS (1973:437) aus, daß die Anstrengung auf Monosemie hin charakteristisch für den realistischen Text ist, so dürfen die Dramentexte TURGENEVs zweifellos als realistische bezeichnet werden. Nicht weniger deutlich läßt sich aber die Schwächung der auktorialen Wertposition und damit der Monosemie innerhalb des gesamten poetischen Systems nachweisen. Der bereits wiederholt beobachtete Abbau realistischer Prinzipien wird damit erneut bestätigt.

An der Figur Eleckijs (N.) läßt sich diese Entwicklung besonders klar verfolgen. In der ersten handschriftlichen Fassung scheut sich Eleckij noch nicht, Tropačev eine Schwäche einzugestehen, die diesem einen Machtvorsprung einräumt. Eleckij gesteht offen, daß er sich in der Landwirtschaft nicht auskenne und begibt sich in einer Variante der ersten handschriftlichen Fassung sogar ausdrücklich in Abhängigkeit, wenn er Tropačev bittet, ihm 'mit Ratschlägen zu helfen' (II:352,A.3). In der endgültigen Fassung zeigt sich Eleckij dagegen in voller Übereinstimmung mit seiner zweideutigen Rede bestrebt, seine Schwäche nach Möglichkeit zu vertuschen. Er scheint aber trotzdem auf Tropačevs Rat nicht verzichten zu wollen, da er ihn, den "Unternehmer" (chozjain) (II:139,36) eher beiläufig zu einem Spaziergang zur Tenne auffordert (II:140,1f.). Kann sich der Rezipient in der ersten Fassung ohne große Anstrengung ein Bild von den landwirtschaftlichen Fähigkeiten Eleckijs machen, so wird er in der endgültigen Fassung hinsichtlich dieser Frage vor eine schwierige Aufgabe gestellt. Nur anhand des vorausgehenden Gesprächs mit dem Verwalter und undeutlicher Hinweise in der Rede Eleckijs kann er Rückschlüsse auf dessen mangelhafte Kenntnisse in der Landwirtschaft ziehen, die aber in keinem Fall auf eine bestimmte Bedeutung festgelegt werden können. Die Polysemie tritt an die Stelle einer von der auktorialen Wertposition herrührenden Monosemie. Die Nähe zur Instanz des Autors macht der Vergleich von Eleckijs Sprechhandlungen der ersten Fassung mit jenem Brief TURGENEVs an L. PIETSCH deutlich, in dem der Verfasser gleichfalls ausführt, daß 'sich Eleckij in der Landwirtschaft nicht auskenne' (OKSMAN 1961:602). Der Autor der Dramen begeht somit in der ersten Textfassung noch jenen Fehler, den er wenig später OSTROVSKIJ und seinem Drama "Bednaja

nevesta" (Die arme Braut) (1852) anlastet. Dort - so die Kritik TURGENEVs - verstehe man bei einer Äußerung der Heldin Mar'ja Andreevna, 'daß so der Autor über sie denke und wünsche, daß wir mit ihm einer Meinung sein mögen' (V:393), wenn man nur das Personalpronomen der ersten mit dem der dritten Person vertausche. Durch diese "Kommentare" werde Anna Andreevna zu einer verschwommenen Figur und der Autor dominiere zu sehr auf Kosten der Glaubwürdigkeit der Figur und der ästhetischen Verarbeitung. Damit kritisiert aber TURGENEV eben jenen monosemantischen und damit im eigentlichen Sinne realistischen Ansatz OSTROVSKIJS, von dem er sich bereits zu einem früheren Zeitpunkt durch seine eigene Dramenarbeit abgrenzt.

Auch in "Cholostjak" werden eindeutige Selbstaussagen, die keiner weiteren Interpretation durch den Rezipienten mehr bedürfen und damit den Ästhetisierungsgrad der Texte verringern, in der endgültigen Textfassung nach Möglichkeit vermieden. Nachdem Špun'dik von Fonk abrupt das Wort abgeschnitten wurde, scheint ersterer offensichtlich tief beleidigt, was im endgültigen Text jedoch in keiner Replik zum Ausdruck kommt. In einer Variante des ersten Textentwurfs läßt der Autor Špun'dik aber noch ausdrücklich bekennen, er sei "niedergeschlagen" (ubit) (II:447,A.9). Die aktuelle Einstellung Špun'diks stellt sich dem Rezipienten damit nicht mehr als Rezeptionsaufgabe dar, sondern als unumstrittene Tatsache. Dasselbe gilt für den unterschiedlichen Ausdruck von Fonks Einstellung zu Moškin und seinem Haus. Will sich Fonk in der endgültigen Textfassung Vilickijs Braut wenigstens noch ansehen (II:202,36), so hat er in der ersten Fassung seine Entscheidung gegen Moškins Haus und damit gegen Maša bereits getroffen, wenn er ersteres "unmöglich" findet (II:436). Seine gesamte folgende Sprechfähigkeit muß dann unter diesem klar wertenden Aspekt gesehen werden und gestaltet die Rezeption des Textes monoton. Der Autor der Dramen stellt aber in seinen endgültigen Texten bisweilen sehr hohe Anforderungen an den Rezipienten. Im Falle des Dienstmädchens Katja (M.) läßt sich trotz des Fehlens einer eindeutigen Aussage erst aus vielen Einzelhinweisen auf ihre Liebe zu Beljaev schließen. Dem unaufmerksamen oder ungeübten Rezipienten entgeht diese Bedeutungsnuance, während sie in der "Student" betitelten Fassung von Katja selbst

noch in unumstößlicher Eindeutigkeit ausgesprochen wird (T.sb. I:149):

"Ach, ja by, kažetsja, dušu za nego otdala..."

(Ach, ich würde wohl meine Seele für ihn hingeben...)

Nicht in jedem Fall kann man aber bei Kürzungen innerhalb einzelner Textfassungen von einer Schwächung des monosemantischen Prinzips sprechen. Sehr viele Sequenzen von Sprechhandlungen werden einfach aus Gründen der ästhetischen Ökonomie gekürzt, ohne daß damit wesentliche Bedeutungsnuancen verlorengingen. Reduziert wird damit freilich die häufige Wiederholung einzelner Bedeutungen, die typisch für den hohen Sättigungsgrad realistischer Texte ist, so daß man auch hier von einem Abbau realistischer Prinzipien sprechen kann.- So fällt Kuzovkins Erzählung über sein früheres Leben bei den Korins im zweiten Akt von "Nachlebnik" in der ersten Fassung erheblich länger aus. In "Zavtrak u predvoditelja" wird der Streit über die beiden Teilungsvorschläge in der verbotenen Zeitschriftenfassung von 1849 (III: 324f.) erheblich ausführlicher dargestellt als in der endgültigen Textfassung (III:35,24ff.). Auch in diesem Text wird deutlich, daß der Autor die Aufmerksamkeit des Rezipienten in immer stärkerem Maße vom Neben- auf den Haupttext lenkt und damit den Dialog stärker in den Vordergrund rückt. Als die Kaurova den Vermittler Balagalaev in der Zeitschriftenfassung beschuldigt, er wolle nach gelungener Einigung von ihrem Bruder ein Wäldchen für ein Butterbrot kaufen, läuft dieser - laut Nebentext - rot an (III:325f.), was die Richtigkeit dieser Beschuldigung vermuten läßt. In der endgültigen Textfassung fehlt diese Anmerkung aber und der Rezipient ist damit vor allem auf den Dialogfortgang angewiesen. Im gesamten Stück ist der Nebentext ohnedies ausnehmend knapp bemessen und nimmt zur endgültigen Textfassung hin noch weiter ab. In der Privatfehde zwischen Balagalaev und Pechter'ev zeigt sich letzterer in der ersten Fassung "etwas beleidigt" (III:322), als Balagalaev seinen Vorschlag zur Teilung des Erbes kritisiert. In der endgültigen Fassung verzichtet der Autor auf diese Kommentierung wie auch auf jene, die Pechter'evs Frage an Bepandin begleitet, wie er eigentlich die Teilung wünsche, was Pechter'ev - laut Nebentext - mit "einschmeichelnder Stimme" (vkradčivym golosom) (III:323) spricht, um seine geheimen Absichten zu ver-

bergen.

In den endgültigen Textfassungen wird in der Regel auf geheime Absichten oder auf den Sinn von Äußerungen nicht mehr *expressis verbis* hingewiesen. Vom Leser wird damit ein aktiveres Lesen gefordert. Die Schwächung der auktorialen Wertposition und der Übergang von der Monosemie zur Polysemie, wie er sich im poetischen System der Dramen in zweierlei Hinsicht vollzieht, baut eine bis dahin vorherrschende passive Rezeptionshaltung ab, die bislang durch autoritative Beiseite-Information unterstützt wurde. Damit stellt der Autor jedoch an seine Leser und Zuschauer völlig neue Anforderungen (L. LOTMAN 1961:37). TURGENEV verlangt von einem Autor, daß er eben nicht das tue, was der Rezipient erwartet - wie etwa KUKOL'NIK (I:285ff.) -, sondern gegen dessen Erwartungshorizont verstoße und diesen damit erweitere. Diesem für Rezipienten von schablonisierten Vaudevilles allzu hohen Anspruch konnte ein Leser, der den Text als graphisch fixierten verfügbar hatte, weit eher gerecht werden als der Zuschauer. Das eigentlich theatralische Element wurde TURGENEVS Stücken ohnedies wiederholt abgesprochen. Darin mischen sich bei der zeitgenössischen Kritik aber immer wieder Stimmen, die TURGENEV Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Publikum vorwerfen. Der Rezensent der Zeitschrift "Otečestvennye zapiski" sieht 1852 einen wesentlichen Grund für den Mißerfolg einer Aufführung von "Bezdeněž'e" darin, daß der Autor keinerlei Rücksicht auf die Bedürfnisse des Theaterpublikums nehmen wollte (OKSMAN 1961:563). Ein anonymmer Rezensent merkt zu "Gde tonko, tam i rvetsja" an, daß das eigentlich Theatralische in diesem Stück nur schwach ausgebildet sei und es wenig von dem habe, "was alle stark beeindruckten, allen gefallen würde" (čto poražalo by vsech, nraivilos' by vsem) (OKSMAN 1961:572). Auch GNEDIČ äußert sich in ähnlicher Weise, wenn er die Ansicht vertritt, der "elegische Lyrismus" des zweiten Aktes von "Nachlebnik" sei einem "Jahrmarktszuschauer" (rynočnyj zritel') nicht zugänglich (GITEL'MAN 1978:35). DRUŽININ liegt mit seiner Kritik des "Cholostjak" ganz auf der Linie GNEDIČS und anderer, wenn er schreibt, "Cholostjak" verlange ein Publikum, das die "feine Analyse" zweideutigen Scherzen vorziehe (OKSMAN 1961:612). Die "feine Analyse" aber fordert dem Rezipienten eine intensive Lektüre ab, so daß TURGENEVS Komödien "beim

Lesen" - wie der Rezensent der Zeitschrift "Russkie vedomosti" meint (OKSMAN 1962:419) - von besonderem Interesse seien.

Diese Kategorisierung von TURGENEVs Stücken als "Lesedramen", die auch den Dramen George SANDS widerfahren ist, wurde nur selten so entschieden als "Legende" abgelehnt wie von DURYLIN (1947: 86). Ein wichtiger Grund für die Einstufung seiner Stücke als Lesedramen muß bei TURGENEV selbst gesehen werden, der seinen Stücken unter dem Einfluß der zeitgenössischen Kritik nur "ein gewisses Interesse beim Lesen" zugestehen wollte (III:245). Diese Einschätzung, die aus einer konkreten literarhistorischen und theatergeschichtlichen Situation heraus getroffen ist, hat nach den Inszenierungen von Stücken STRINDBERGS, IBSENS, HOFMANNSTHALS und vor allem ČECHOVS seine Berechtigung weitgehend verloren. Das "neue Publikum", das damals für TURGENEVs "innovative dramatische Dichtung" notwendig gewesen wäre (ZOGRAF 1979:113), ist auf der heutigen Evolutionsstufe des Dramas und war schon zu Zeiten ČECHOVS, als erstmals wieder in größerem Umfang Stücke TURGENEVs auf die Bühne gebracht wurden, vorhanden. In ihrer Entstehungszeit waren aber die Dramen TURGENEVs der literarischen Norm zu weit voraus. In solchen Fällen finden Texte ihr Publikum meist erst dann, wenn "der Stand der Normenevolution ihre Rezeption ermöglicht" (GÜNTHER 1973:53). Deshalb stießen auch TURGENEVs Stücke immer wieder auf Ablehnung und konnten sich im 19. Jahrhundert auf der Bühne nicht durchsetzen. Der zeitgenössische Rezipient war durch die in der Struktur des Textes vorgegebene Adressatenrolle, die ein sehr aktives Leseverhalten von ihm verlangt, zweifellos überfordert, so daß er hinter der Evolution des Autorenkontextes zurückblieb.

Trotz der heute günstigeren Rezeptionsbedingungen für die Aufführung von Stücken TURGENEVs entziehen sich viele Textelemente der szenischen Umsetzung und bleiben damit dem Leser vorbehalten. Dazu muß die Benennung der Sprecher zu Beginn jeder Replik und im fortlaufenden Text gezählt werden. Der Autor gestaltet diese Benennung ebensowenig einheitlich wie ČECHOV, sondern benennt verschiedene Figuren entweder neutral mit ihren Familiennamen oder in Abstimmung mit den im Dialog überwiegend gebrauchten Formen mit Vor- und Vatersnamen oder nur mit Vornamen. Spätestens seit FONVIZINS "Brigadir", wo neben dem Helden Ivanuška,

dessen Benennung mit diesem Vornamen weit eher typisierend als individualisierend gedacht ist, allein Sof'ja, die einzige positiv zu wertende Figur, im fortlaufenden Text mit dem Vornamen benannt wird, kann diese Benennung in unmittelbarem Zusammenhang mit einer Wertung des Autors gesehen werden. Die Nennung einer Figur mit dem Vornamen, um so mehr mit der Koseform - wie etwa bei Maša in "Cholostjak" - suggeriert eine besondere Nähe dieser Figur zum Leser, was freilich nicht in jedem Fall mit einer positiven Bewertung dieser Figuren gleichgesetzt werden darf. In den Dramen TURGENEVs werden von den wichtigen Figuren ausschließlich weibliche Aktanten mit Vornamen benannt: Vera (G., M.), Ol'ga (N.) und Maša (Ch.). Maša wird im fortlaufenden Text allein mit der Koseform bezeichnet. In der ersten, "Student" betitelten Fassung von "Mesjac v derevne" wurde Vera zumindest in der dem Text vorangestellten Figurenliste gleichfalls in der Koseform als "Veročka" geführt (T.sb. I:73). Zwischen den mit Vornamen benannten Figuren besteht zweifellos eine Ähnlichkeitsbeziehung.

Bei Natal'ja Petrovna (M.) und Eleckij (N.) ging der Autor in beiden Fällen von einer intimeren zu einer distanzierteren Benennung über: bei Natal'ja vom bloßen Vornamen in der "Student"-Fassung zu Vor- und Vatersnamen, bei Eleckij innerhalb der ersten handschriftlichen Fassung von "Pavel Nikolaevič" zu "Eleckij". Letztere Benennung setzt bezeichnenderweise in dem Moment ein, als Tropačev auftritt (II:347) und Eleckij von nun an gegen Kuzovkin beeinflusst. In den meisten Fällen sind jedoch derartige Veränderungen in der Benennung der Figuren bedeutungsmäßig nicht relevant. In den früheren Textfassungen sind sie oft nur uneinheitlich gestaltet. Ivanov wird deshalb (N.) im Nebentext sowohl mit "Ivanov" (II:343) als auch mit "Ivan Kuz'mič" (II:344) geführt. Für Maša (Ch.) gebraucht der Autor in der ersten handschriftlichen Redaktion sogar drei Benennungsvarianten, nämlich "Mar'ja", "Mar'ja Vasil'evna" und "Maša", wobei letztere Form nicht zufällig insbesondere in jenen Fällen zur Anwendung kommt, in denen sich Maša schüchtern benimmt oder beleidigt wird (II:440f.). Dem Rezipienten wird die Identifizierung damit nach Möglichkeit erleichtert. In der endgültigen Textfassung finden wir im Nebentext nur mehr den Namen "Maša". Damit nähert sich der

Autor der Perspektive Moškins an, da dieser - neben der Prjažkina - die einzige Figur ist, die Maša durchgehend so benennt.- In der dem Text vorangehenden Figurenliste treten Unterschiede bei der Benennung meist besonders klar hervor. Während in "Zavtrak u predvoditelja" alle Gutsbesitzer mit Vor-, Vaters- und Familiennamen aufgelistet werden, gesteht der Autor dem "armen" Gutsbesitzer Mirvolin nur den Familiennamen zu (III:8,8). Er wird damit - wohl aufgrund seiner Armut - ebenso als untergeordnete Figur charakterisiert wie der mit dem Namen "Vel'vickij" benannte Schreiber Balagalaevs oder der den Familiennamen Šaaf tragende Erzieher im Haus der Islaevs (III:42,9) (M.).

Der Autor gibt damit dem Leser ein autoritatives Orientierungsraster für seine Einschätzung einer Figur, bzw. für ihre Position in der dargestellten Gesellschaft. Die Anordnung der Figuren in der Liste der "dramatis personae" von "Zavtrak u predvoditelja" nach ihren Besitzverhältnissen, wo Bespandin vor der Kaurova rangiert, da er über zehn Seelen mehr verfügt, wirft ein grelles Licht auf die Wertkategorien dieser Gesellschaft. Besonders in den Stücken "Nachlebnik" und "Cholostjak" beschränkt sich der Autor aber nicht auf solche impliziten Leseanweisungen, sondern vermittelt in einer ausführlichen, wertenden Charakterisierung der Aktanten im Rahmen der "dramatis-personae"-Liste seine subjektive Auffassung von der Sinnebene des Gesamttextes. Diese bleibt ebenso wie die spezifische Benennung der Figuren nur dem Leser zugänglich und wird einem Zuschauer nicht unmittelbar verifizierbar über die Figuren weitergegeben.

Nicht nur aus diesem Grund scheint eine klare Trennung von Autorentext und Nebentext, also von direkter Artikulation des Autors und jener durch die Figuren vermittelten, ratsam. Die dem Text vorangestellte Charakterisierung, die schon durch diese Position vom eigentlichen Text abgesetzt ist, aber auch die spezifischen Benennungen der Figuren und damit der Autortext als ganzer tragen eher die Züge eines Metatextes als die eines Primärtextes. Die vorausgehende Charakterisierung bleibt im Gegensatz zum Nebentext, der immer einen unmittelbaren Bezug zur gerade aktuellen Kommunikationssituation besitzt, auf den gesamten Text bezogen. Sie stellt im Grunde eine an den Leser - bei GOGOL' auch an den Schauspieler - gerichtete Sequenz von Äußerungen dar, aus

der die Figuren als agierende und damit kommunizierende ausgeschlossen bleiben. Damit gehört der Autortext aber allein dem äußeren Kommunikationssystem zwischen Autor und Rezipient an, während sich im Nebentext Autortext und Figurentext gewöhnlich überlagern, der Nebentext sich also im inneren und äußeren Kommunikationssystem konstituiert. Der Nebentext kann zwar durchaus - wie SCHMID (1973:55) ausführt - als eine "Artikulationsebene" des Autors verstanden werden, doch bleibt diese immer figural gebrochen. Im Autortext dagegen findet der Rezipient ebenso wie in appellativ-monologischen Texten von Figuren die einzig direkte und zuverlässige Quelle für die Wertposition des Autors. Dieser prinzipiell strengen Trennung von Autortext und Nebentext widerspricht es keineswegs, wenn etwa in "Razgovor na bol'soj doroge" der Autortext formal zum Bestandteil des Nebentextes wird (III:205). Er bleibt vom eigentlichen Dramentext abgesetzt und bezieht sich auf die Gesamtsituation des Textes.

Hinsichtlich der vorausgehenden Figurencharakteristiken können durchaus Parallelen zwischen den Dramen und einzelnen Erzählungen der "Zapiski ochotnika" gezogen werden (LITVINOV 1963: 297), wo die Hauptfiguren am Anfang der Texte häufig ausführlich charakterisiert werden. Diese beiden Fälle müssen allerdings auch deutlich voneinander unterschieden werden. Bildet die Figurencharakteristik am Textanfang im Drama einen Teil des Autortextes und kann damit als durchaus verbindliche Quelle für die Wertposition des Autors gelten, so erfolgt sie in der Erzählung aus der Perspektive eines Erzählers, die stilisiert sein kann und nicht immer bestätigt, sondern durch den Erzählverlauf häufig korrigiert wird. Stellen die vom Erzähler gezeichneten Züge einer Figur immer eine Wertung dar, so enthält sich der Autor in der Mehrzahl der dramatischen Texte dieser Wertung. Dem wertenden Erzähler von TURGENEVs frühen "rasskazy" (Erzählungen) steht der Nebentext weitaus näher als der eigentliche Autortext. Der oft episch vermittelnde Nebentext nähert sich einer Erzählerfigur bisweilen sehr stark an.

In einer Variante der ersten handschriftlichen Fassung von "Cholostjak" wird im Nebentext gleichsam aus der Perspektive eines auktorialen Erzählers eine Erklärung dafür gegeben, warum Špun'dik nur traurig die Augen hebt, als ihn Moškin anspricht:

Aufgrund von Fonks Verhalten, der trotz seiner interessierten Frage über die Probleme der Landwirtschaft in der Provinz Špun'dik sein Desinteresse spüren läßt, ist Špun'dik "von dem Bewußtsein seines Fehlschlags niedergedrückt" (podavlenyj soznaniem svoego promacha) (II:444,A.24). Fonk hatte Špun'dik mitten in seiner Rede das Wort genommen und Špun'dik damit zutiefst beleidigt. Der Nebentext bringt dies in der ersten Fassung noch ganz deutlich zum Ausdruck (II:444):

"Špun'dik. (...) (Zametiv, što Fonk ot nego otvernulsja, on, bog znaet počemu, užasno konfuzitsja i umolkaet.)"

(Špun'dik. ...) (Als er bemerkt hat, daß sich Fonk von ihm abgewandt hat, wird er, weiß der Teufel warum, furchtbar verlegen und verstummt.)

Der innerhalb der ersten Fassung später ergänzte Einschub "bog znaet počemu" soll den Rezipienten glauben machen, daß hier auch das Vorwissen des Subjekts des Nebentextes nicht mehr ausreicht. In Wahrheit wird eine Instanz mit beschränktem Wissen, eine Art Erzähler vorgeschoben, dessen betontes Unwissen den Rezipienten auf die richtige Spur, also auf die Beleidigung durch Fonk bringen soll.

Im Nebentext treten neben solche wertenden Äußerungen wertneutrale Aussagen, wie zum Beispiel "geht ab" (uchodit). Im Autortext, d.h. in der Liste der "dramatis personae" läßt sich eine ähnliche Zweiteilung beobachten. Neben eindeutigen, auktorialen Wertungen, die etwa Praskov'ja Ivanovna (N.) als "trockenes, böses und giftiges Wesen" (II:123,39f.) qualifizieren, finden wir bloß identifizierende Benennungen, die zum Beispiel Nadežda Pavlovna Eleckaja (V.) als "Witwe" im Alter von dreißig Jahren ausweisen (III:224). Für den Autortext lassen sich demnach grundsätzlich zwei Arten von Bedeutungen, zwei Arten von Benennungen unterscheiden, die mit wechselnder Dominanz auftreten: zum einen identifizierende und zum anderen prädikativ wertende Benennungen (vgl. ARUTJUNOVA 1976:337). Die letzteren Beschreibungen von Figuren im Autortext lassen sich in relationale und qualitative, also solche, die bestimmte Eigenschaften benennen, unterteilen (vgl. DRESSLER 1972:46). In den meisten Stücken TURGENEVs, das heißt in allen außer "Nachlebnik", "Cholostjak" und "Razgovor na bol'soj doroge" einschließlich der zahlreichen bekannten Figurenlisten der unvollendeten oder lediglich geplanten Dramentexte

(III:283-288) dominieren die identifizierenden Benennungen, also Deixis, Eigennamen und Substantive. Schon in "Steno" wird Džulija lediglich als "Schwester Džakoppos" (I:368) geführt, Džakoppo selbst als "Fischer" näher bestimmt. In der lediglich geplanten fünftaktigen Komödie "Kompan'onka" (Die Gesellschafterin), die 1850 in Paris begonnen wurde, werden die meisten Figuren durch ihren Namen, Beruf oder Familienstand und ihr Alter individualisiert. Selbst in dem ausdrücklich als Lesestück gedachten "Razgovor na bol'sjoj doroge", dem ein formal in den Nebentext eingegliedert ausführlicher Autorentext vorausgeht, bemüht sich der Autor um eine Beschränkung auf wertfreie Identifizierung und Beschreibung der handelnden Figuren, wengleich die "traurige rote Nase" Michrjutkins (III:205,4f.) bereits seine melancholische Stimmung andeutet.

Den diametralen Gegensatz zu den weitgehend wertfreien, überwiegend auf identifizierende Benennungen beschränkten Figurenlisten der meisten Dramentexte bildet das Verzeichnis der "dramatis personae" in "Cholostjak". Sieht man von der völlig unwichtigen Nebenfigur des Postboten ab, so bleibt keine Figur ohne auktoriale Wertung. Diese geht so weit, daß der Autor selbst die verborgene Sinnebene aufdeckt, wenn er darauf hinweist, daß etwa die Prjažkina "im Grunde" (v suščnosti) eine "furchtbare Egoistin" (égoistka strašnaja) ist (II:186,20). Auch Trembinskij (N.) meint der Autor mit derselben Formel 'in seinem Wesen' als "große Bestie" (bol'shaja bestija) entlarven zu müssen (II:123,33). Diese eindeutigen Wertungen sind für den Rezipienten zuverlässige Orientierungsraster und werden im Text meist umgehend eingelöst. Bisweilen kann die vorausgehende Figurencharakteristik am tatsächlichen Dialogverlauf nur schwer oder überhaupt nicht verifiziert werden, wie etwa im Falle Petrs (N.), den der Autor einen "Spötter und Witzbold" (zuboskal i balagur) nennt (II:122,45f.). Die Figurenlisten von "Nachlebnik" und "Cholostjak" charakterisieren alle Aktanten mit der Ausnahme einer Hauptfigur in einem wertenden Sinne. Die Ausnahme bildet Kuzovkin, der damit über alle anderen Figuren gestellt ist und dessen positive Bewertung durch den Rezipienten keiner ausdrücklichen Steuerung im Autortext bedarf.

Dem Leser und Zuschauer wird die im Sinne des Autors 'richti-

ge' Rezeption durch "Perspektivensteuerung" (PFISTER 1977:93ff.) ohnedies leicht gemacht, da die Zahl der Figurenperspektiven in allen wichtigen Passagen der Dramen TURGENEVs zwei kaum übersteigt. Der Dialog zwischen nur zwei Figuren erweist sich seit "Steno" und "Iskušenie svjatogo Antonija" als dominant und gewinnt in "Neostorožnost'", "Dve sestry" oder "Bezdenež'e" fast Ausschließlichkeitscharakter. Bei einer so geringen Zahl von Figurenperspektiven kann aber die intendierte Rezeptionsperspektive relativ leicht ermittelt werden. Dies gilt um so mehr als die Dramentitel nicht selten Hinweise auf die vordringlich zu gewichtenden Figurenperspektiven geben, wie etwa jene Stenos, Antonijs, Beljaevs (in "Student") oder Dar'ja Ivanovnas (P.). Ein weiteres Kriterium, das dem Rezipienten bestimmte Bewertungen signalisiert, stellen die Eigennamen der Figuren dar.

6.1. DAS SUBSYSTEM DER EIGENNAMEN

Die Eigennamen der Figuren konstituieren gemeinsam mit den bereits genannten Komponenten den Autortext. In den Dramen TURGENEVs stellen sie Erkenntnisformeln für den damit bezeichneten Helden dar (vgl. GINZBURG 1979a:34), bei GOGOL' und auch TURGENEV insbesondere für seinen Charakter und seine soziale Stellung (vgl. KASACK 1957:14). Diese Rezeptionshilfe dient aber weniger dem Zuschauer, der in der Regel nur mit Vor- und Vatersnamen der Figuren konfrontiert wird, als dem Leser. Diesem steht es in erster Linie offen, dem etymologischen Gehalt und der phonetischen Gestalt eines Eigennamens nachzugehen. Beide Komponenten sind für die Dramen TURGENEVs von grundsätzlicher Bedeutung. Die meisten Eigennamen büßen die Einmaligkeit der Zuordnung des Namens zu einer Person, also die ursprüngliche Individualität ein und nähern sich Deskriptionen an, die Identität und Individualität von Figuren in Frage stellen.

Wie bei GOGOL' rekrutieren sich die meisten Eigennamen etymologisch aus niedrigeren Bereichen der Objektwelt. Dementsprechend überwiegen in den Dramen Namen, die von Tieren, Pflanzen oder Gegenständen des täglichen Lebens, des "byt" abgeleitet sind. In jedem Fall gehören sie einer in der Hierarchie der Werte

niedrig anzusetzenden Stufe an, wodurch sie die Figur, die sie bezeichnen, diskreditieren. Gleichzeitig rufen sie damit aber auch Komik hervor, da "niedere" (nizkie) Elemente der Objektwelt - nach MELETINSKIJ - eine größere Affinität zum Lachen zeigen (vgl. SMIRNOV 1977:306). Die Entindividualisierung der Figuren vermittelt ihres Namens setzt nicht erst mit den eigentlich realistischen Stücken ein, sondern bei TURGENEV bereits mit den der Romantik angehörenden. Die Figuren werden dort in der Regel nur mit einem Vornamen, wie "Steno" (S.), "Antonij" (I.) oder "Klara" (D.) bezeichnet, der sie nicht als einmalige Individuen ausweist. In "Bezdenez'e" wird eine Reihe von Figuren allein durch den funktionalen Namen, zum Beispiel durch den Beruf näher bestimmt, was in noch höherem Maße mit dem Verlust von Individualität und Identität verbunden ist. Namen erscheinen häufig auch nur als Funktionen des Raums, wie etwa die spanischen Namen in "Neostorožnost'".

Während der Identitätsverlust der bezeichneten Figuren in all diesen Fällen bereits auf der sprachlichen Oberfläche erkennbar ist, setzt sich in den Stücken nach "Bezdenez'e" diese Entwicklung zwar fort, muß aber nun aus der Etymologie der Namen erschlossen werden. Dies erhöht den Ästhetisierungsgrad der Texte und stellt zusätzliche Anforderungen an den Rezipienten. Freilich sind diese nicht selten weit heruntergeschraubt, so daß NEKRASOV TURGENEV wegen seiner "trivialen Familiennamen" kritisierte (OKSMAN 1961:615). Der Name "Blinov" (B.) muß hier ebenso erwähnt werden wie "Gorskij" (G.), den der Autor am Ende selbst sagen läßt (II:118,26f.):

"Kak mne legko!.. Fu! i tak gor'ko!"

(Wie leicht mir zumute ist!.. Puh! und wie bitter!)

Meist basiert der Familienname aber auf dem Lexem für ein belebtes oder unbelebtes Element der Objektwelt: Der Name "Muchin" steht für ersteres, der Name "Čuchanov" für letzteres. "Muchin" geht auf das russische Wort für "Fliege" (mucha), "Čuchanov" auf eine Art "Kaftan" (čucha) zurück, ein Kleidungsstück das vorwiegend von Angehörigen niederer sozialer Schichten getragen wird. Mit komisch wirkendem, primitivem Material haben wir es auch in dem Namen "Kuzovkin" und dem der größten Hoffnung Kuzovkins, "Lyčkov", zu tun (II:144,40). Leitet sich ersterer von Haushalts-

gegenständen, Werkzeugen oder auch Körben ab, so geht letzterer auf das Wort für "Bast" (lyko) zurück. Diese Verbindung des Namens mit einer sehr niedrigen "byt"-Ebene wird auch in der ersten handschriftlichen Redaktion beibehalten, wo Lyčkov in einer Textvariante "Podnosov" heißt. Damit bleibt seine Name im gegenständlichen Bereich angesiedelt, da mit "podnos" das Tablett zum Servieren bezeichnet wird.

Aufgrund ihres Namens muß dieser Gruppe auch Mašas Tante, die Prjažkina zugerechnet werden, deren Name sich wohl von dem Wort für "Schnalle" (prjažka) ableitet. Auch hier entnimmt der Autor die Variante dieses Namens in einer ersten handschriftlichen Fassung dem gegenständlichen Bereich, als er sie ursprünglich "Kapel'kina" (II:416,A.1) nennt. Dieser Name impliziert einen komischen Gegensatz, da er sich aus dem Lexem für einen winzigen Tropfen, "kapel'ka", und einem Suffix "-ina" zusammensetzt, das von einer besonderen Größe der so bezeichneten Gegenstände zeugt. Über dieses Suffix steht die Prjažkina zugleich in komischer Opposition zu ihrem bevorzugten Gesprächspartner Špun'dik, dessen Name dagegen durch das Verkleinerungssuffix "-ik" markiert ist. Špun'dik führt zudem eine weitere Figur ein, die nicht im Text auftritt und deshalb als sekundäre von den primären Figuren zu unterscheiden ist, von der er Moškin grüßen soll, einen gewissen Lupinus (II:190,13). Im Lateinischen bildet "lupinus" nicht nur die Verkleinerungsform zu "lupus" (Wolf) und schlägt damit eine Brücke zum Namen Špun'diks, sondern "Lupinus" steht auch in Äquivalenzbeziehung zu "Moškin", ein Name, der sich gleichfalls von einem sehr kleinen Tier, einer "Mücke" (moška) herleiten läßt. "Lupinus" und "Špun'dik" verbindet aber außerdem die jeweils fremdsprachige Basis ihrer Namensetymologie, einmal des Lateinischen, ein andermal des Deutschen, da dem Namen "Špun'dik" wohl das deutsche Substantiv "Spund" zugrundeliegen wird, erneut ein Begriff, der der niederen Objektwelt entnommen ist. Vilickijs Freund fon Fonk bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme, da sich sein Name - ebenso wie jener Špun'diks - von einem deutschen Wort, von "Funke" herleitet. Noch in einer Variante der ersten handschriftlichen Fassung wird fon Fonk als "Funk" geführt (II:415,A.6). Der in der letzten Fassung hinzugefügte deutsche Adelstitel "von" unterstreicht für den russischen

Rezipienten die Exotik dieses Namens, seine Fremdheit, die bei Fonks Freund, dem Dichter Alkiviad Martynyč Sozoménos noch mehr in die Augen sticht. Der selbst in Anwesenheit anderer Personen meist schlafende Literat steht in komischem Kontrast zu jenem athenischen Staatsmann, Feldherrn und Schüler des Sokrates Alkibiades, dessen Namen er trägt. Für diese Oppositionsbeziehung findet der Autor ein unmittelbares Vorbild in GOGOL'S Roman "Mertvye duši", wo Manilovs noch sehr kleinen Söhne die Namen Alkid und Femistokljus tragen (GOGOL' VI:31). Ersterer steht zu Sozoménos' Vornamen in bezug auf die Lautgestalt, letzterer hinsichtlich der zugrundeliegenden historischen Figur in Beziehung, da sich Themistokles ebenso wie Alkibiades als großer athenischer Feldherr und Staatsmann Lorbeeren verdienen konnte. Erscheint bei TURGENEV der Name einer großen Gestalt der griechischen Geschichte für einen schlafenden Dichter unangebracht, so bei GOGOL' für ein Kind. Der Verfall des Goldenen Zeitalters der Griechen konnte in den Dramen ja bereits wiederholt nachgewiesen werden.

Verbindet Sozoménos und Fonk die Ableitung ihrer Namen aus fremden Sprachen, so können Moškins und Mašas Namen direkt auf die eigene russische Sprache zurückgeführt werden. Mašas Familienname war in den einzelnen Fassungen nicht unwesentlichen Änderungen unterworfen. Hieß sie in der ersten Fassung noch "Belokopytova" (II:415), eine Zusammensetzung aus "belyj" (weiß) und "kopyto" (Huf), so wurde ihr Familienname offensichtlich durch die Theaterzensur veranlaßt in "Belonogova", das aus dem Adjektiv "belyj" und dem Substantiv "noga" (Bein, Fuß) gebildet ist, und schließlich in "Belova" (II:520) abgeändert. Dieser Eingriff in den Text hatte vermutlich zum Ziel, eine ziemlich direkt zum Ausdruck kommende Sozialkritik zu beseitigen, da in den Varianten der Theaterzensurfassung ursprünglich davon die Rede ist, daß sich der Vater der Belonogova "aus staatlicher Notwendigkeit" (po kazennoj nadobnosti) sogar die Beine abgefroren habe (II:521). Die Zensur streicht nicht nur den entlarvenden Zusatz "po kazennoj nadobnosti", sondern ändert den Namen auch in "Belova" ab und zerstört damit die Beziehung ästhetischer Äquivalenz zwischen dem Familiennamen Mašas und der Todesart ihres Vaters, die beide mit dem Begriff "noga" verbunden sind. In der ersten handschriftlichen

Textfassung, als Maša noch den Namen "Belokopytova" trägt und damit ebenso wie Moškin der Tierwelt zugeordnet ist, besteht eine analoge Äquivalenzbeziehung zwischen dem Namen und der Todesart des Vaters, die aber diesmal an dem Begriff "Pferd" festzumachen ist. Der Vater stirbt hier, weil er sich angeblich bei einem von der "Strenge" (sap) befallenen Pferd ansteckt (II:423). Nicht nur Mašas Vater, sondern auch die ebenfalls verstorbene Mutter steht in semantischer Äquivalenzbeziehung zum ursprünglichen Familiennamen, wenn auch nicht in bezug auf den Begriff "Pferd", so doch hinsichtlich des Begriffs "Bein". In hohem Alter brach sie sich das Bein, - ein Vorfall, der bereits in der ersten Fassung erzählt wird (II:424; II:193,4f.) -, konnte sich davon aber kaum mehr erholen und starb wenig später. Vater und Mutter Mašas tragen also die Ursache ihres Todes bereits im Namen. Durch die Änderung des Namens aus Gründen einer unterstellten Sozialkritik zerstört die Zensur die skizzierten ästhetischen Äquivalenzbeziehungen und schwächt damit die Ästhetizität des Textes. Auch Adam Andreič Kufnagel' (II:201,14), eine sekundäre Figur, der Moškins Vorgesetzter ist, kann damit nicht mehr über das semantische Feld "Pferd" mit Maša und ihrem künftigen Bräutigam Moškin verknüpft werden.

Mit dem Pferd verbindet sich auch der Name der Heldin in "Zavtrak u predvoditelja" Kaurova, der von dem Adjektiv für die helle kastanienbraune Farbe von Pferden (kauryj) herrühren dürfte. Auch bei den Familiennamen, die aus dem Bereich der Tiere entlehnt sind, bedient sich der Autor nicht nur etymologischer Beziehungen der eigenen, sondern auch fremder Sprachen, wobei er mit dem Baron Wiedehopf (baron Videgopf) (II:204,27) direkt an die gleichnamige Figur in ARISTOPHANES' Komödie "Die Vögel" anknüpft. Der mit deutschem Akzent sprechende Erzieher Šaaf (M.) gehört ebenfalls in diese Reihe von Figuren. Zwischen Eigennamen, deren Etymologie aus dem Russischen oder einer nicht-russischen Sprache zu erklären ist, muß deutlich unterschieden werden, da letztere für ein breiteres Publikum ästhetisch nicht wirksam werden kann. Zudem wird der Eigenname bei der Herleitung aus dem Französischen oder Deutschen einer zusätzlichen Verfremdungstransformation unterzogen, die ihn dem Russischen zumindest graphisch anpaßt. Diese fremdsprachigen Etymologien, deren thematische Ebene

bei der Bedeutungsstruktur des Gesamttextes Berücksichtigung finden muß, nehmen bei TURGENEV gegenüber GOGOL' erheblich zu, dessen fremde Namen ja meist nur - nach KASACK (1957:14) auf wenig glückliche Weise - ein Milieu kennzeichnen. Charakteristisch für das Subsystem der Eigennamen bei TURGENEV ist zudem seine Abgeschlossenheit und innere Kontinuität. Innerhalb der einzelnen Textvarianten werden die Namen meist nicht grundsätzlich verändert, sondern bleiben sich hinsichtlich ihrer Lautgestalt oder ihrem etymologisch zu erschließenden Inhalt ähnlich. Bei dem Namen "Rakitin" trifft beides zu. Der ursprüngliche Name der damit bezeichneten Figur in der "Student" betitelten Fassung von "Mesjac v derevne" lautet "Rjabinin" (T.sb. I:73), so daß zwischen beiden Varianten in der Lautung kaum ein Unterschied besteht. Läßt sich der endgültige Name von dem russischen Wort für Weidenbäume (rakita) ableiten, so der ursprüngliche Name vom "Ebereschbaum" (rjabina). In beiden Fällen verweist die Etymologie des Namens auf den pflanzlichen Bereich der gegenständlichen Welt, auf Baumgewächse. Auch bei Stupend'evs Namen (P.), der in einer Textvariante "Stuševskij" lautet (III:353) und sich wohl von dem Verb "stuševat'sja" (schüchtern werden) herleitet, wollte der Autor die phonetische Kontinuität gewahrt wissen.

Diese phonetischen Äquivalenzbeziehungen zwischen den Eigennamen werden im poetischen System der Dramen semantisch funktionalisiert. In "Nachlebnik" umreißen sie zum Beispiel jeweils Gruppen von Figuren, die aufgrund ihres Sprechverhaltens zusammengehören, also "Trem-bin-skij" und "E-le-ckij" einerseits, "Tropačev", "Karpačov" und "Kartašov" andererseits. So dürfen auch die auffallenden phonetischen Äquivalenzbeziehungen zwischen Figuren in "Cholostjak" nicht als Zufall abgetan werden. Michajlo Ivanovič Moškin trug in einer Variante der ersten Fassung den Vornamen "Matvej" (II:415,A.2), der die Anlautkombination "m" und Vokal nicht nur wegen ihrer Wiederholung im Familiennamen, sondern auch wegen der Wiederholung im Vornamen Mašas aufnimmt. Phonetisch ist das spätere Ehepaar schon von Anfang an verbunden. Zu den Namen dieser beiden Figuren kommen noch jene von Moškins Köchin Malan'ja und Vilickijs Diener Mit'ka dazu, der noch in den Varianten der ersten Fassung mit "Bor'ka" und "Luk" (II:416,

A.3) Namen trug, die diesen phonetischen Äquivalenzbeziehungen nicht entsprachen. Da auch Maša (Ch.) ursprünglich den Vor- und Vatersnamen Nadežda Pavlovna Eleckajas (V.) trug (II:415,A.7), zielten die Änderungen bei den Eigennamen mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Konstituierung dieser phonetischen Äquivalenzbeziehung ab, aufgrund derer die Vornamen der beiden weiblichen Figuren mit der Konsonant-Vokal-Gruppe "Ma-", die der männlichen Figuren mit der Gruppe "Mi-" beginnen. Abgesehen davon, daß diese vielseitigen phonetischen Parallelen bestimmte Gruppen von Figuren herausheben, die auch aufgrund ihrer Charakterisierung in enger Beziehung zueinander stehen, tragen sie auch immer den Charakter von Spielereien, von bloß interessanten Klangkombinationen, wie wir sie schon bei GOGOL' in vielen Eigennamen finden. Sie werden dort vor allem als Elemente der Komik ästhetisch wirksam. Schon bei GOGOL' begegnet uns zum Beispiel die Identität von Vor- und Vatersnamen wie bei Vasilij Vasil'evič Blinov (B.) oder Petr Petrovič Pechter'ev (Z.). Bei letzterem Namen wird nicht nur die anlautende Phonemgruppe "pe" dreimal wiederholt, sondern auch die Konsonantengruppe "tr". Diese komisch wirkende Reduplizierung verbindet den ehemaligen Adelsmarschall mit dem jetzigen, seinem Feind Ba-la-ga-la-ev, wenngleich sie die Opposition der jeweils dominierenden Vokale "e" und "a" trennt. Im Namen des Arztes Ignatij Il'ič Špigel'skij wiederholt der Autor das Phonem "i" sogar sechsmal. In einer Variante des Vatersnamens wich der Autor mit dem Namen "Ivanyč" (T.sb. I:73,A.10) von dieser Wiederholungsstruktur kaum ab.

Bei den Varianten zu dem Eigennamen "Fonk" (Ch.) wurde nicht nur die Exotik des Namens ⁹² und eine ähnliche phonetische Gestalt bewahrt, sondern selbst die komische Reduplikation wurde beibehalten und sogar verstärkt. In einer Variante der ersten Textfassung heißt Rodion Karlovič fon Fonk noch Ardalion Sofronovič fon Funk. Bei dem Namen "Funk" fehlt die Wiederholung der "on"-Gruppe, die in der Kombination "fon Fonk" besonders zur Komik beiträgt. Die phonetische Ähnlichkeit zwischen den Vor- und Vatersnamen beider Fassungen fällt sogleich ins Auge. Die aus der Exotik der Namen und der Wiederholung der Phonemgruppe resultierende Komik wird zusätzlich durch die Opposition der Silbenzahl zwischen Vor- und Vatersnamen einerseits und dem Adels-

titel und dem Familiennamen andererseits verstärkt. Den beiden letzteren, jeweils einsilbigen Namensteilen stehen in beiden Varianten jeweils mehrsilbige Vor- und Vatersnamen gegenüber. Die in der Lautgestalt zum Ausdruck kommende Namenskomik steht in zusätzlichem, entlarvendem Kontrast zu der Autorität der Person Fonks im Stück und seinem deutschen Adelstitel. Nicht nur hierin gleicht ihm sein Freund, der Schriftsteller Alkiviad Martynovič Sozoménos, in dessen Familiennamen die dreifache Reduplikation einer Phonemgruppe, nämlich "so", bzw. "zo", realisiert wird. Die Freundschaft zwischen beiden ist somit auch phonetisch verankert.

Eine vergleichbare Beziehung zwischen einzelnen Figuren ergibt sich aus der Kombination von Phonetik und Etymologie des Namens der Prjažkina, jenes der auf dasselbe Suffix endenden, von ihr hoch verehrten Generalin Bondoidina (II:247,5) und Špun'diks Namen.⁹³ Dieselbe Opposition, die zwischen Špun'dik und der Prjažkina hinsichtlich der Semantik ihres Namensuffixes besteht, gilt auch für Špun'diks Beziehung zu der sekundären Figur der Bondoidina (Ch.). Die ihrem Namen zugrundeliegende Reduplikation zeigt sich in der ursprünglichen Form des Namens, nämlich "Bondoidina", noch deutlicher (II:494). Dieser Name dürfte aber auf das französische Lexem "le bondon" zurückzuführen sein, das in seiner Semantik identisch ist mit dem deutschen Wort "Spund", von dem sich Špun'diks Name ableitet. "Le bondon" ist zwar im Namen der von der Prjažkina verehrten "Bondoidina" mit dem große Gegenstände markierenden Suffix "-ina" verbunden, das wir auch in Prjažkinas Namen finden, doch stellt der Autor mit diesem Namen eine unmittelbare Beziehung zwischen der sekundären Figur der Generalin und dem Provinzgutsbesitzer Špun'dik her. Damit erhält der Rezipient einen weiteren Hinweis auf die Annäherung Prjažkinas und Špun'diks.

Derartige Relationen lassen sich nicht nur intratextuell konstatieren, sondern gehen über die Grenzen einzelner Dramen hinaus und konstituieren auf der Basis der Eigennamen ein intertextuelles Netz, das den Systemcharakter der Dramen TURGENEVs unterstreicht. In dieser Funktion unterscheidet sich die Namengebung in den Dramen TURGENEVs grundsätzlich von jener in Texten GOGOL'S. Begegnet uns bei letzterem fast kein Name zweimal (KASACK 1957:25), so ba-

siert das Subsystem der Eigennamen bei TURGENEV gerade auf der Wiederholung der Eigennamen, die sich auch auf fremde Texte, wie etwa auf jene GOGOL'S oder FONVIZINS erstreckt. Läßt sich bei der Beziehung zu FONVIZINS "Nedorosl'" (Der Landjunker) (1782) auf der sprachlichen Oberfläche noch unmittelbar erkennen, daß der Autor mit dem deutschen Erzieher Adam Ivanyč Šaaf (M.) über Vor- und Vatersnamen an FONVIZINS Lehrer in allen Wissenschaften Adam Ivanyč Vral'man anknüpfen will, so ist ein solcher Zusammenhang zwischen dem Helden von "Revizor", dem Drama GOGOL'S, also zwischen Chlestakov und dem Helden von "Bez-denež'e" Žazikov auf eine für TURGENEV typische Weise sprachlich verschlüsselt. Es wurde bereits wiederholt auf Ähnlichkeiten in der Fabel zwischen diesen beiden Stücken hingewiesen, die durch die Wahl der Eigennamen noch verstärkt werden. In Osip und Matvej haben beide Herren jeweils Diener, die einen biblischen Namen tragen. Die Herren selbst stehen sich in der Etymologie ihrer Familiennamen noch näher, da diese auf Verben mit derselben Bedeutung zurückgehen. Dem Namen "Chlestakov" liegt das Verbum "chlestat'" zugrunde, das im übertragenen Sinn die Bedeutung haben kann "wie ein Wasserfall reden". Die Etymologie von "Žazikov" läßt sich erneut aus dem Französischen erklären, nämlich aus dem Verbum "jaser" für "schwätzen". Was Chlestakov und Žazikov also trennt, ist nicht der Inhalt der ihren Namen zugrundeliegenden Begriffe, sondern die Verankerung ihrer Namen in der eigenen, bzw. bei TURGENEV'S Text in der fremden Sprache und Kultur.

Zwei weitere Quellen für die Eigennamen in TURGENEV'S Dramen stellen seine Biographie und die parallel zu den Dramen entstandenen Prosatexte dar. Der erstere Bereich läßt sich aus Mangel an überlieferten Fakten nur schwer fassen. So ist etwa bekannt, daß der Kammerdiener, der TURGENEV auf seiner ersten Berlin-Reise begleitete, den Namen des Verwalters Kartašov aus "Nachlebnik" trug (ŽITOVA 1961:63). Von den nicht-dramatischen Texten TURGENEV'S finden wir den Namen "Pechter'ev" auch in der Erzählung "L'gov" (1847). Beljaev trägt in der "Student"-Fassung von "Mesjac v derevne" noch den Namen "Kolosov", den wir heute in erster Linie mit der Erzählung "Andrej Kolosov" (1844) verbinden. "Bespan-din" begegnet uns als Name auch in der Erzählung "Odnodvorec Ovsjanikov" (Der Hofbesitzer Ovsjanikov) (1847). Doch können

aufgrund dieser vereinzelt Parallelen keine grundsätzlichen, für die Analyse bedeutsamen Erkenntnisse gewonnen werden.

Innerhalb des poetischen Systems erscheinen aber bestimmte Eigennamen immer wieder, so daß man von einer absichtlichen Begrenzung des Namensrepertoires ausgehen kann. Die Wiederholung derselben Namen ist nur in wenigen Fällen ohne unmittelbare Bedeutung für die Sinnenebene der Texte, wie etwa bei dem Gutsbesitzer Blinov (B.) und einem gewissen Blinnikov, in dessen Haus Kufnagel' (Ch.), der Vorgesetzte Moškins, wohnt (II:209,19). So wäre es auch verfehlt, zwischen der sekundären Figur Kučin und fon Fonk eine Beziehung zu konstruieren, nur weil ersterer mit "Ardalion" den Vornamen des letzteren aus der ersten Textfassung trägt (II:190,5).- Dagegen sind sich Islaev (M.) und Michrjutkin (R.), die derselbe Vorname, "Arkadij", verbindet, in ihrer Ohnmacht gegenüber der eigenen Frau nicht so unähnlich, wie es zunächst scheint. Der Vorname "Pavel" stellt eine Verbindung zwischen drei so wichtigen Vertretern zweideutiger Rede her wie Don Pablo (Ne.), Muchin (G.) und Eleckij (N.), während der Vorname "Valerij" dem von der Gesellschaft verwöhnten, von seiner Macht über andere überzeugten Ästheten in "Dve sestry" und dem Grafen Ljubin (P.) gemeinsam ist, der allerdings in einer anderen Textfassung noch nicht den Namen "Valer'jan", sondern den phonetisch ähnlichen Vornamen "Vladimir" trägt. Das ungleiche Paar Valerij - Fabian aus "Dve sestry", das in dem Duo Fonk - Vilickij (Ch.) eine Fortsetzung erfährt, ist auf der Ebene ihrer Eigennamen auch durch die Opposition der anlautenden Konsonanten "f - v" verbunden.

Gerade die für das poetische System der Dramen konstitutive Opposition von ein- und zweideutiger Rede erstreckt sich bis auf die Relationen zwischen den Eigennamen. Um Natal'ja zu unterhalten, erzählt ihr Špigel'skij (M.) von einem Mädchen, das sich zwischen ihren beiden Freiern nicht entscheiden kann. Perekuzov, der erste von ihnen, ist eher schüchtern und gehört dem Typus des "smirnyj čelovek" an, der zweite, Protobekasov (III:52,10ff.), erobert die Tochter Verenicyns - wie bereits ausgeführt - im Fluge, im Stil des "chiščnyj tip". Nicht zufällig trägt er deshalb auch mit "Ardalion" den Vornamen fon Fonks aus der ersten Fassung, während Perekuzovs Familienname unmittelbar an Kuzovkin, einen

Vertreter eindeutiger Rede anknüpft. Da Perekuzov noch in einer Variante der "Student" betitelten Fassung den Namen "Perepasov" führte (T.sb. I:81,A.148), lassen sich die skizzierten intertextuellen Beziehungen erst für die späteren Überarbeitungen nachweisen. Auch hinsichtlich der auf den Eigennamen basierenden Intertextualität läßt sich also eine zunehmende Ästhetisierung im poetischen System der Dramen feststellen. Dies unterstreicht auch das Beispiel des Familiennamens von Veras bester Freundin (M.), den sie in der ersten Textfassung noch mit "Liza Mošina", bzw. in einer Variante mit "Myšina" (T.sb. I:99,A.81) angibt, während in der endgültigen Textfassung daraus der auf Moškin verweisende Name "Mošnina" (III:70,12f.) geworden ist. Über den Namen von Veras Freundin stellt der Autor die Beziehung zu einer Figur her, die ebenso eindeutig spricht wie Vera. Ähnliches läßt sich bei dem Familiennamen "Beljaev" mit seinen Abwandlungen in "Belov", als Familienname Mašas (Ch.), und "Bel'skij" (V.), bzw. "Beljaev" in der unvollendeten Szene "Večerinka" (III:283) beobachten. Bel'skij trägt sogar denselben Vor- und Vatersnamen wie Beljaev. Auch "Eleckij" heißt nicht nur das junge Ehepaar in "Nachlebnik", sondern ebenfalls Tante und Nichte in "Večer v Sorrente". Nadežda Pavlovna Eleckaja, die versucht, Bel'skij mit Hilfe zweideutiger Rede für sich zu gewinnen, verbindet mit Eleckij aber auch der Name "Pavel", der im poetischen System als typisch für Vertreter zweideutiger Rede gelten kann. Eleckijs Frau Ol'ga Petrovna ist entsprechend dem ersten intertextuellen Paar der Eleckijs durch ihren Vatersnamen mit Marija Petrovna Eleckaja (V.), also mit der Nichte Nadežda Pavlovnas verbunden, aber auch mit Natal'ja Petrovna (M.), die ebenfalls den Vatersnamen von TURGENEVs herrschsüchtiger Mutter trägt. Nicht nur aufgrund dieser biographischen Parallele sind diese weiblichen Figuren negativ markiert, sondern vor allem wegen ihres zweideutigen Redeverhaltens.

Die sprechenden Namen TURGENEVs sind zu einem beträchtlichen Teil zu trivial, um höheren ästhetischen Ansprüchen gerecht werden zu können. Zum anderen Teil sind die Erkenntnisformeln der Namen wie durch einen Geheimcode verschlüsselt, so daß sie bei einer Aufführung der Stücke überhaupt nicht, bei der aufmerksamen Lektüre nur sehr begrenzt ästhetisch wirksam werden

können. Dadurch verliert das Subsystem der Eigennamen in seinen zweifellos vielfältigen Äquivalenzbeziehungen erheblich an ästhetischer Bedeutung.

6.2. DAS SUBSYSTEM DES NEBENTEXTES

Neben dem System der Eigennamen als Teil des Autortextes steht das Untersystem des Nebentextes der ideologischen Position des Autors besonders nahe, wengleich dem Rezipienten Bedeutungen hier nur über die Brechung im inneren Kommunikationssystem vermittelt werden. Der Nebentext stellt deshalb ebenso wenig einen Bestandteil des Autortextes wie des Haupttextes dar. Er muß als eigenständiges System behandelt werden.⁹⁴ Der Nebentext gehört damit auch keineswegs - wie VELTRUSKÝ (1977:48) ausführt - zum Monolog des Autors.- Gesten, Bewegungen, Wechsel der Stimmhöhe und ähnliches mehr begleiten auch die nicht-literarische Rede und geben die Vorlage für den realistischen Nebentext der Dramen TURGENEVs ab. Wie die Äußerung der Sprechhandlung konstituiert sich aber auch die meist nicht-sprachliche Äußerung des Nebentextes in ihrer Abweichung von den zugrundeliegenden Kategorien der Objektwelt. Im Drama übernimmt die nicht-sprachliche Äußerung des Nebentextes gegenüber ihrer Modellvorlage in der Objektwelt eine zusätzliche semiotische Funktion, indem sie das Subjekt der jeweiligen Äußerung durch diese charakterisiert. Daraus ergibt sich das "Sprechende" von Bewegungen und häufig eine gewisse "Künstlichkeit" (HILLACH 1970:261).

Der Sprachcharakter von Gesten oder Bewegungen wird aber meist allzu metaphorisch aufgefaßt, wie dies etwa am Begriff der "Geberdensprache" deutlich wird. SPITZER (1922:169) geht davon aus, daß die "Geberdensprache" "in der Bedeutung genau fixierte und daher gemeinverständliche" "Vokabeln" oder "Gestikeln" besitzt und sich damit von der natürlichen Sprache nur mehr in der Realisierung oder Materialisierung der Vokabeln unterscheiden würde. Wenn hier für Aussagen des Haupt- und Nebentextes mit "Äußerung" derselbe Begriff verwendet wird, so muß dabei doch betont werden, daß mit den nicht-sprachlichen Äußerungen des Nebentextes unstrukturierte, mit den sprachlichen Äußerungen des

Haupttextes strukturierte Typen vorliegen (vgl. GRICE 1979c:94), die sich grundsätzlich unterscheiden, auch wenn zu bestimmten Zeiten, so etwa Anfang des 19. Jahrhunderts in Rußland selbst in der Literatur ein ziemlich stabiles Mimiksystem als Resultat der Annäherung der Literatur an die Malerei geschaffen wurde.

Sollte sich die Hypothese, daß die 'Sprache' der Gesten erst den Übergang zur Lautsprache ermöglicht hat - wie OGANESJAN (1978:22f.) sie aufstellt -, auch einmal überzeugend begründen lassen, so ändert sich damit doch nichts an dem grundsätzlichen Unterschied zwischen der nicht-sprachlichen und der sprachlichen Äußerung im literarischen Kunstwerk. Bildet die Sprache ein System abstrakter Zeichen, so sind die Zeichen der Gestik, Mimik usw. physisch bestimmt. Erst wenn die Gebärdensprache einen bewußten und systematischen Charakter gewinnt, wird sie in ein bestimmtes Zeichensystem transponiert (vgl. MUKAŘOVSKÝ 1977b:194). Damit erst können die physischen Zeichen untereinander in Beziehung gebracht und in einen "Sinn" (smysl) übersetzt werden (vgl. VARTAZARJAN 1973:55). Zudem besitzt die menschliche Sprache im Unterschied zu jener der Gesten einen metasprachlichen Teil (VARTAZARJAN 1973:35). Die Zeichen der Gesten im literarischen Text sind im Unterschied zu den abstrakten Sprachzeichen mit den Zeichen der Realität strukturgleich, bilden diese ab und können deshalb als ikonische Zeichen qualifiziert werden. Im Gegensatz zu den konventionellen Zeichen der Sprache sind diese allgemein verständlich (VARTAZARJAN 1973:114). Während aber dem konventionellen Zeichen a priori ein bestimmtes Referenzobjekt zugeordnet ist und die Bedeutung damit relativ exakt fixiert ist, fehlt dem ikonischen Zeichen diese semantische Dimension weitgehend. Die Bedeutung des ikonischen Zeichens ergibt sich primär aus seiner konkreten Verwendung, also aus seiner pragmatischen Dimension, während für das abstrakte Zeichen zunächst seine im Lexikon festgelegte Semantik als Verwendungsgrundlage dient. Statt von einem konkreten Referenzobjekt sprechen wir für das ikonische Zeichen deshalb besser von einem mehr oder weniger fest umgrenzten Referenzbereich. Aber auch die 'Richtung' der jeweiligen Referenz ist unterschiedlich. Können wir für das abstrakte Zeichen von einer direkten denotativen Repräsentation ausgehen, so repräsentiert sich in den ikonischen Zeichen eigentlich immer

der Sprecher selbst, so daß wir von einer umgekehrten Repräsentation sprechen (VARTAZARJAN 1973:161). Wenn also Ivanov seinem Freund Kuzovkin nach dem Aufsetzen der Narrenkappe "durch die Zähne" (skvoz' zuby) (II:155,3f.) sagt, er solle selbst sehen, was man ihm auf den Kopf gesetzt habe, so wird durch diese Anmerkung die Form der Rede unterstrichen und ihr expressives Moment betont, das nicht auf die Mütze, sondern auf den Sprecher Ivanov verweist. Während beim Wortinhalt die eigentlich konzeptuelle Bedeutung und das emotional-expressive Moment getrennt werden können (VARTAZARJAN 1973:82), verweist das ikonische Zeichen rein expressiv auf den Sprecher. Sieht man von der Expressivität des Zeichens ab, so bleibt kein Rest konzeptueller Bedeutung.

Im Gegensatz zu den abstrakten Zeichen ist der Referenzbereich der ikonischen Zeichen offen und kann durch pragmatische Bedeutungen ausgefüllt werden. Er bietet damit dem Autor größere Möglichkeiten der Einflußnahme als der Haupttext, dessen Einheiten in ihrer Bedeutung weitgehend festgelegt sind. Erfolgt die Kommunikation im Dialog des Haupttextes ausschließlich auf der sprachlichen Ebene, so ist die Kommunikation im Nebentext eine multi-kanale. Im inneren wie im äußeren Kommunikationssystem des Nebentextes werden Informationen im melodischen, visuellen, kinetischen, spatialen, taktilen und paraphonetischen Kanal übermittelt, die in sich jeweils eigene Zeichensysteme darstellen. Sie unterscheiden sich nicht nur in ihren ausschließlich pragmatisch gebildeten Bedeutungen von den semantisch-pragmatischen Bedeutungen des Haupttextes, sondern auch hinsichtlich ihrer fehlenden Linearität. Während der Haupttext auf der Syntagmatik basiert, auf der linearen Verbindung von Bedeutungen und ihrer Dynamik, liegt dem Nebentext die Paradigmatik der ikonischen Zeichen zugrunde. Der Nebentext wird in den Dramen immer wieder unterbrochen und fehlt über lange Passagen oft völlig. Der Nebentext trägt damit schon aufgrund seiner strukturellen Eigenschaften nachhaltig zur Statik der dargestellten Welt bei, so daß seine Ausweitung nicht erst als eine Folge anwachsender semantischer Statik - wie VELTRUSKÝ (1977:70) ausführt - gesehen werden darf.

Trotz dieser grundlegenden Unterschiede zwischen Haupt- und Nebentext gewinnt der paradigmatisch strukturierte und auf prag-

matischen Bedeutungen basierende Nebentext im poetischen System der Dramen TURGENEVS den Charakter eines ästhetischen Subsystems, das eine deutliche Äquivalenz zum poetischen Gesamtsystem der Dramen verrät. Dem Nebentext liegt mit der Dichotomie von eindeutiger und zweideutiger Rede dieselbe Struktur wie dem Haupttext zugrunde. So muß das von Tropačev an Karpačov gerichtete Blinzeln (II:149,2), mit dem er ihn auffordert, Kuzovkin lächerlich zu machen, als eine Äußerung des isolierenden Typs verstanden werden. Andernfalls würde sich Kuzovkin von vornherein die heuchlerische Umarmungsgeste Karpačovs verwehren. Doch die Systemhaftigkeit des Nebentextes zeichnet sich nicht nur im inneren, sondern auch im äußeren Kommunikationssystem deutlich ab. Die Wiederholung derselben Anmerkung in vergleichbaren Kontexten bei bestimmten Figuren verleiht einzelnen ikonischen Zeichen einen enger begrenzten Referenzbereich, der als Annäherung an die festen Referenzobjekte abstrakter Zeichen verstanden werden kann. Die ikonischen Zeichen gewinnen ihren Systemcharakter aber ausschließlich aus dem poetischen System der Dramen. In der Regel handelt es sich also um intertextuell konstituierte Zeichen. Doch läßt sich der Referenzbereich eines bestimmten ikonischen Zeichens auch im Rahmen eines einzelnen Textes häufig eingrenzen.

Grundsätzlich müssen wir im Nebentext des Dramas drei Typen von Anmerkungen unterscheiden. Der erste Typus, den die byt-Anmerkungen bilden, also Hinweise auf alltägliche Verrichtungen und Handlungen, ist ästhetisch unmarkiert und besitzt keinen Zeichencharakter. Für die Textanalyse bleibt dieser Typus damit weitgehend irrelevant. Es handelt sich vorwiegend um Anmerkungen des Typs "vchodit" (tritt ein) (II:53,28) oder "uchodit" (tritt ab).- Der zweite Typus wird in der Regel von einem ikonischen Zeichen konstituiert (ikonische Anmerkung) und verweist auf eine bestimmte, ästhetisch relevante Einstellung des Sprechers.- Der dritte Typus schließlich basiert auf abstrakten Zeichen (abstrakte Anmerkung) und benennt Einstellungen des Sprechers auf der thematischen Ebene, ohne daß diese in derselben Weise durch die Perspektive des Sprechers gebrochen wären. Bleibt die ideologische Position des Autors beim ersten Typus völlig ausgeschlossen, so kann sie beim zweiten Typus nur indirekt, d.h. über das innere

Kommunikationssystem zum Ausdruck gelangen, während der dritte Typus von Anmerkungen dem eigentlichen Autortext am nächsten steht. Hier kann der Autor seine Wertposition relativ direkt darstellen, womit er freilich die eigentliche Rolle eines dramatischen Autors - auch in den Dramen TURGENEVS - auf einen epischen Autor, bzw. Erzähler hin überschreitet.

Das 'Lexikon' der ikonischen und abstrakten Zeichen des Nebentextes erweist sich in den Dramen TURGENEVS als wenig umfangreich, doch werden einzelne Elemente des 'Lexikons' sehr oft wiederholt. Aufgrund eines jeweils ähnlichen Kontextes kristallisiert sich dabei eine invariante pragmatische Bedeutung heraus, die nach dem Vorbild entsprechender Bedeutungen auf der Ebene der Objektwelt modelliert ist. Besonders deutlich wird diese Semantisierung bei den Anmerkungen zur Gesichtsfarbe einzelner Figuren. Das poetische System der Dramen TURGENEVS kennt hier nur zwei Varianten, die unmittelbar auf die Art der psychischen Anspannung der jeweiligen Figur verweisen, nämlich "blednyj" (blaß) oder "bledneet" (wird blaß) und "krasneja" (errötend). Anmerkungen dieses Typs stellen weder eine Ausnahme dar - wie KUČEROVSKIJ (1951:135) meint - noch sind Änderungen im Nebentext verschiedener Fassungen bei TURGENEV nur für die Schauspieler gedacht (KUČEROVSKIJ 1958:177). Gerade die Realisierung dieser Art von Anmerkung ist in der konkreten Aufführung praktisch ausgeschlossen. Als epische ikonische Anmerkung soll sie vielmehr den Leser über die im Haupttext nicht oder ungenügend zum Ausdruck kommende momentane psychische Einstellung einer Figur informieren.- So ist Kuzovkin "blaß" (II:160,33) (N.), als er sich nach dem Skandal des Vortags von Ol'ga verabschieden muß. Moškin erblaßt vor innerer Erregung (Ch.), als er Vilickijs Brief liest, in dem sich dieser von Maša lossagt (II:242,15f.). Špun'diks Verlegenheit, als er Vilickij und Fonk plötzlich alleine gegenübersteht, drückt sich ebenso in seinem 'Erröten' aus (II:205,14) wie jene Beljaevs (III:143,41) (M.), der sich in seinem geheimen Wunsch, Natal'ja zu gefallen, ertappt fühlt, als ihn Rakitin direkt auf seine neue Kleidung und die Blume in Knopfloch anspricht. Mit dem Hinweis auf den Wechsel der Gesichtsfarbe signalisiert der Autor dem Leser starke Emotionen und nicht länger zu verbergende Einstellungen bei den jeweiligen Figuren.

Selbst die über weite Strecken zweideutig sprechende Natal'ja "erblaßt" (bledneet) (III:103,16), als sie merkt, daß Vera in Beljaev verliebt ist. Die ikonische Anmerkung des Erblässens oder Errötens erweist sich als in hohem Maße autoritativ und ermöglicht die Bestimmung des Aufrichtigkeitsgrades von Figuren. Die Unterscheidung der Figuren nach eindeutig und zweideutig sprechenden ist durch die Anmerkung selbst bereits weitgehend festgelegt, da sie sich fast ausschließlich auf eindeutig sprechende Figuren bezieht. Nur bei diesen kommen Gefühlsbewegungen so unmittelbar zum Ausdruck. Deshalb finden wir diese Anmerkung vor allem bei Figuren wie dem immer blassen Steno (S.), bei Kuzovkin (N.), Moškin (Ch.), Vera (M.), Katja oder Beljaev, aber auch bei Ol'ga (N.) (II:165,17), Vilickij (Ch.) (II:203,13) oder Natal'ja (M.), die sich in ihrem Redeverhalten noch nicht uneingeschränkt der zweideutigen Rede zuordnen lassen. Muchin (G.), Tropačev (N.), Kaurova (Z.) oder Dar'ja (P.) sind Gefühle, die sich auf diese Weise äußern, fremd.

Eine andere, besonders häufige ikonische Anmerkung zieht eine nicht weniger scharfe Grenzlinie zwischen den Vertretern eindeutiger und zweideutiger Rede: "das Gesicht mit den Händen bedecken" (zakryvat' lico rukami). Mit dieser Anmerkung, die fast ausschließlich bei Kuzovkin (N.) und Vera (M.) zur Anwendung kommt, wird sogar innerhalb der eindeutig sprechenden Figuren ein sehr kleiner Figurenkreis hervorgehoben. Bei beiden Figuren wird sie zu einem Symbol ihrer Erniedrigung stilisiert. Erstmals verbirgt Kuzovkin sein Gesicht in den Händen, als er erkennt, daß man ihm eine Narrenkappe aufgesetzt hat (II:155,4f.). Von seiner Erregung und Enttäuschung überwältigt bricht er die dialogische Kommunikation ebenso ab wie bei der äquivalenten Erniedrigung des zweiten Aktes, als ihm Ol'ga Geld zur Abfindung zustecken sucht (II:179,10f.). Kuzovkin will mit dieser Geste seine Enttäuschung und Verbitterung, also seine psychische Einstellung, die - wie bei Vera - aus seiner Erniedrigung resultiert, auf dieselbe Weise verbergen wie Vera. Sie ist jene andere Figur im poetischen System der Dramen, bei der sich der Autor besonders häufig der genannten Anmerkung bedient, so daß sich auf diese Weise eine besondere Äquivalenzbeziehung zwischen Kuzovkin und Vera, zwischen einer ungeschlachten und einer ver-

feinerten Spielart der Erniedrigung, der Ausübung von Macht ergibt. Nachdem Vera erfahren hat, daß Natal'ja Beljaev von ihrer Liebe zu dem jungen Hauslehrer erzählt hat, ist sie im Dialog mit Beljaev bestrebt, ihre Liebe zu verbergen und drückt dies durch die besagte Geste aus (III:127,37). Als sie aber spürt, daß sie bei Beljaev auf keine Gegenliebe stößt, wird dieselbe Geste im Kontext einer monologischen Replik (III:128,1f.) zum Zeichen ihres Rückzugs aus einem eindeutig geführten Dialog. Als Natal'ja Vera auf Knien um Verzeihung für ihre Handlungsweise bittet, wendet sich Vera erneut nur ab und verbirgt das Gesicht in den Händen (III:148,20). Der endgültige Bruch, der Weggang Veras wird durch diese Beendigung der dialogischen Kommunikation bereits vorweggenommen.- Wie schon bei der zuvor besprochenen Anmerkung gesellt sich auch bei dieser Natal'ja erneut zu den eindeutig sprechenden Figuren. Als Islaev sie darauf hinweist, daß Rakitin ein hervorragender Mensch sei, gibt sie in einem plötzlichen Gefühlsausbruch die elliptische Antwort, alle seien wunderbare Menschen, doch während dessen... (III:155,18ff.). Sie spricht nicht zu Ende, sondern verbirgt das Gesicht in den Händen. Ihre eigentlichen Gefühle und Gedanken bleiben unausgesprochen. Der Autor eröffnet über diese Anmerkung eine Dimension dieser Figur, die sie - wie Kuzovkin und Vera - als abhängige und unter der Abhängigkeit leidende zeigt. Ihre eindeutige Zuordnung zur zweideutigen Rede wird ein weiteres Mal in Frage gestellt.

Eine letzte ikonische Anmerkung, die unmittelbar auf die Augen und den Gesichtssinn bezogen ist, bezeichnet die Aufnahme, bzw. Verweigerung eines direkten Blickkontakts. In den Texten werden diese Anmerkungen realisiert als "vzgljanuv na nego" (nachdem sie ihn angeblickt hat) (III:115,3f.), "smotrja na nee" (sie ansehend) (II:35,18), bzw. als "ne podnimaja glaz" (ohne die Augen zu heben) (II:161,15), "ne gljadja na nego" (ohne ihn anzusehen) (III:112,31). Die Anmerkungen der visuellen Kontaktaufnahme stehen ohne Unterschied bei Vertretern eindeutiger und zweideutiger Rede. Während sie aber bei ersteren, etwa bei Kuzovkin, der Ol'ga über ihre wahre Herkunft aufklären will (II:164,2), aufrichtige Sprechhandlungen ankündigen, erweist sich die Aufrichtigkeit der zweideutigen Sprecher bei diesen Anmer-

kungen als negativ markiert. Margarita (Ne.) sieht Dolores lange an (II:35,18), ehe sie ihr die Wahrheit über ihre Kenntnisse und Absichten anvertraut, mit deren Hilfe sie ihre Herrin nur erniedrigen will. Aus demselben Grund blickt fon Fonk Maša unbeweglich an (II:208,38ff.), bis diese die Augen niederschlägt: Auch über den visuellen Kanal übt Fonk noch Macht aus. Schließlich richtet Natal'ja ihren Blick auf Beljaev nur deshalb so direkt (III:115,3f.), um seine Reaktion auf die Mitteilung zu ergründen, Vera sei ihm gegenüber nicht gleichgültig. In jedem dieser Fälle soll der direkte Blickkontakt die erfolgreiche Weiterführung zweideutiger Rede begünstigen. Die Aufnahme des Blickkontakts stellt also in der Regel eine stärker initiative Handlung dar, wie auch die sprachlichen Äußerungen zweideutig sprechender Figuren meist als initiativ zu bezeichnen sind, während die Verweigerung des Blickkontakts meist als Reaktion auf vorausgegangene kommunikationsstörende Einflüsse verstanden werden muß.

Entsprechend der Zuordnung reaktiver Sprechhandlungen zu eindeutig sprechenden Figuren werden auch die reaktiven nicht-sprachlichen Äußerungen des Nebentextes allein von eindeutig sprechenden Figuren ausgeführt. Ol'gas Senken und leises Heben der Augen zu Kuzovkin (II:182,35f.) (N.) bildet hier ebensowenig eine Ausnahme wie Natal'jas Bemühen (M.), dem Blick Beljaevs auszuweichen (III:112,31), als sie ihm erklärt, sie müsse sich mit ihm aussprechen. In beiden Fällen kann von der Aufrichtigkeit der nicht immer offenen Sprecherinnen ausgegangen werden. Vor allem Kuzovkin (II:162,12), Ivanov (II:147,12) (N.) und Vera (III:103,18) (M.) schlagen wiederholt die Augen nieder, um ihre aufrichtigen Gefühle zu verbergen und sich damit vor möglichen persönlichen Angriffen zu schützen. Vera zögert lange, ehe sie Natal'ja ihre Liebe zu Beljaev eingesteht. Im Nebentext wird diese Haltung folgendermaßen beschrieben (III:103,13f.):

"(Vera nerešitel'no vzgljadyvaet na Natal'ju Petrovnu.)"

((Vera blickt unentschlossen auf Natal'ja Petrovna.))

Vera stellt den direkten Blickkontakt, der ihre eindeutige und aufrichtige Rede ankündigt, nur zaghaft her, schwankt zwischen visuellem Kontakt und dessen Verweigerung, zwischen eindeutiger Rede und Schweigen. Natal'ja erkennt dieses Mißtrauen und wirft

Vera deshalb ihren Blick vor (III:103,8f.). Der Nebentext verbindet an dieser Stelle die ikonische Anmerkung des 'Augen-Aufschlagens' (podnimaja glaza) mit der abstrakten Anmerkung, daß Vera dies "schüchtern" (robko) tue (III:103,7). Dem Rezipienten wird durch diese Kombination der beiden Anmerkungstypen die eigene Interpretation nachhaltig erleichtert. Dasselbe gilt für das Senken der Augen bei Miša (P.) (III:170,39), das aber nicht mehr - wie bei Vera - im Kontext eindeutiger Rede, sondern als zweideutige Anmerkung zu verstehen ist. Miša täuscht Dar'ja nur Bescheidenheit und Unwissenheit vor, um sein Ziel einer Übersiedlung nach Petersburg zu erreichen. Er bedient sich der scheinbaren Eindeutigkeit ebenso wie Dar'ja, die gegenüber dem Grafen vor 'Schüchternheit' die Augen senkt (III:175,14). Die Umfunktionsierung der eindeutigen Rede in eine Form der zweideutigen Rede, die der ursprünglichen Ausprägung - wie Ljubin sie repräsentiert - überlegen ist, schlägt sich also auch im Nebentext nieder. Die Evolution innerhalb des poetischen Systems der Dramen erstreckt sich somit auch auf das Subsystem des Nebentextes.

Der akustische Kanal, der ebenso wie alle übrigen Kanäle im poetischen System der Dramen TURGENEVs in erheblich geringerem Maße modellbildende Funktion übernimmt als der visuelle, zeigt dieselbe Verteilung von ein- und zweideutiger Rede. Die ikonischen Anmerkungen, die auf die psychische Einstellung der Figuren verweisen, kommen fast ausschließlich bei eindeutig sprechenden Figuren zur Anwendung, wengleich auch hier Natal'ja erneut den eindeutig sprechenden Figuren zugeordnet wird. Der Autor benutzt auch bei ihr die im akustischen Bereich dominierende Anmerkung von der 'brechenden Stimme' (golos preryvaetsja), als sie nach Beljaevs Abfahrt Vera den Sieg zugesteht (III:153,40f.). Natal'ja kann dabei ihre Gefühle ebensowenig unter Kontrolle halten wie Kuzovkin, dem die Stimme versagt, als Ol'ga unbedingt die Wahrheit über ihre Herkunft wissen will (II:163,29), wie Moškin (Ch.) nach der Lektüre von Vilickijs Brief (II:242,10ff.) oder wie Maša, deren Stimme im Dialog mit dem hochgestellten fon Fonk vor Aufregung versagt (II:206,28).

Bricht der Dialog in all diesen Fällen willkürlich ab, so stellt die Bewegung des Abwendens einer Figur (otvoračivaetsja) (III:148,20) von einer anderen einen willentlichen Abbruch der

Kommunikation auf dem kinetischen Kanal dar. Ähnlich wie bei der Kommunikationsverweigerung auf dem visuellen Kanal sucht das Subjekt dieser Äußerung die Distanz zum Dialogpartner, so Vera, als Natal'ja vor ihr auf den Knien liegt (III:148,20) oder als sie spürt, daß sie von Beljaev wie ein Kind behandelt wird (III:129,38). Nur die in Übereinstimmung mit ihren Gefühlen handelnde Figur wendet sich im poetischen System der Dramen TURGENEVS von ihrem Partner ab, so daß auch dabei die uneingeschränkt zweideutigen Sprecher ausgeschlossen bleiben.

In diesen Beispielen ikonischer Anmerkungen darf das Tempo, mit dem ein physisch bestimmtes Zeichen realisiert wird, nicht außer acht gelassen werden. Die Spannweite reicht dabei von "bystro" (schnell), "pospešno" (eilig), "skoro" (rasch) bis zu "medlenno" (langsam) und "nepodvižno" (unbeweglich). Die Verteilung des eindeutigen und zweideutigen Sprechens auf diese beiden Pole liefert ein ähnliches Bild wie die Zuordnung im visuellen Kanal, wo die Kommunikation von zweideutigen Sprechern aufgenommen, von eindeutigen meist verweigert wird. Wenn Natal'ja (III:104,8f.), Beljaev (III:125,38) oder Vera (III:131,8f.) (M.) von ihren Gedanken und Gefühlen in Anspruch genommen werden und deshalb keiner zweideutigen Rede fähig sind, drückt dies der Autor häufig durch den Hinweis auf ihre "Bewegungslosigkeit" (nepodvižno) aus.- Der entgegengesetzten Sprechweise, der zweideutigen Rede trägt der Autor mit einer kontrastiven Anmerkung Rechnung, die auf die besonders eilige Realisierung einer Äußerung hinweist (bystro). So teilt Bal'tazar seiner Frau Dolores "schnell und laut" (Bystro i gromko) (II:28,32) (Ne.) mit, daß er auswärts übernachten werde, um Dolores dadurch zu einer Verabredung mit Rafaél' zu verleiten, die ihm als Beweis ihrer Untreue dienen soll. Auch Džakoppo (S.) versucht seine Schwester mit eiligem Sprechen darüber hinwegzutäuschen, was er eigentlich wissen will, nämlich ob sie Steno liebt (I:382). Diese bejaht die Frage zunächst wahrheitsgemäß, widerruft diese Antwort aber "schnell", als ihr bewußt wird, wer ihr diese Frage gestellt hat. Džakoppo und Bal'tazar verfolgen also mit ihrer überstürzt realisierten Rede ebenso geheime Absichten wie Muchin (G.), der Vera eilig beipflichtet (II:109,15), um sie damit wohlgesonnen zu stimmen. Selbst ein eindeutiger Sprecher wie Kuzovkin (N.)

greift auf die zweideutige Sprechhandlung zurück, als ihn Ol'ga im zweiten Akt fragt, ob er tags zuvor die Wahrheit gesagt habe und er tatsächlich ihr Vater sei. "Eilig" entgegnet er ihr, er habe nur gelogen (II:162,18). Damit will Kuzovkin freilich nur die eigene Tochter schonen. Ol'ga können solche uneigennütigen Motive schwerlich unterstellt werden, wenn sie zum Beispiel Kuzovkin mit einer Hand noch festhält, um ihn damit glauben zu machen, daß sie ihn als ihren Vater anerkennt, während sie mit der anderen Hand "schnell" das Bestechungsgeld aufhebt und es ihm zusteckt (II:179,30f.). Ihre Tochtergefühle werden dadurch als zweckgebunden entlarvt. In der ersten Fassung kann sie auch das "Du" zu ihrem eigenen Vater nur "rasch" (skoro) aussprechen (II:394). Der Autor entlarvt mit dieser und ähnlichen Anmerkungen systematisch zweideutige Rede und gibt dem Rezipienten somit auf der Ebene der ikonischen Zeichen eine spürbare Lesehilfe, die aber ein gutes Maß an eigener Konkretisationsarbeit voraussetzt.

Weit weniger wird der Rezipient durch die abstrakten Anmerkungen gefordert, die die Einstellung einer Figur ziemlich offen darlegen und direkt benennen. Attribute wie "cholodno" (kalt) werden dabei vorwiegend den Vertretern zweideutiger Rede wie Eleckij (II:170,30) (N.) und Natal'ja (M.) zugeschrieben, während der Autor eindeutig sprechende Figuren wie Moškin (II:205,30f.) und Maša (II:206,3) (Ch.) als "schüchtern" (robko) klassifiziert. Bei einer szenischen Realisierung des Textes müssen diese abstrakten Anmerkungen in ikonische Zeichen umgesetzt werden, wie sie oben dargestellt wurden. Die wohl häufigste abstrakte Anmerkung im poetischen System der Dramen bezeichnet die angespannte, beunruhigte Psyche der Figuren. In Wendungen wie "s zamešatel'stvom" (mit Verlegenheit), "v smuščenii" (in Verwirrung) oder "konfuzitsja" (wird verwirrt) kommt diese zum Ausdruck. Die letztere Anmerkung stellt insbesondere eine Verbindung zwischen den eindeutig sprechenden Figuren der Komödien "Nachlebnik" und "Cholostjak" her. Von Kuzovkin heißt es, daß er "furchtbar verlegen wird" (strašno konfuzitsja), als ihn seine Zuhörer erstmals verlachen (II:147,4f.). Maša "wird furchtbar verlegen" (strašno konfuzitsja) (II:211,21), nachdem sie Fonk mit Recht nach dem Grund seiner Behauptung gefragt hat, warum sich die Frauen über das Kartenspiel beklagen dürften, und dafür von ihm

und Vilickij zurechtgewiesen wird. Auch für Špun'dik ist Fonk der Grund seiner Verwirrung (konfuzitsja) (II:208,19), da er trotz der von ihm gestellten Frage Špun'diks Antwort keine Beachtung schenkt. In allen drei Situationen, die durch dieselbe abstrakte Anmerkung verknüpft sind, wird die Verwirrung der eindeutig sprechenden Figuren durch den Mißbrauch dialogischer Macht von seiten der zweideutig sprechenden Figuren hervorgerufen. Die gleichlautende Anmerkung "konfuzitsja" stellt auf der Stufe des Nebentextes deutliche Äquivalenzbeziehungen zwischen "Nachlebnik" und "Cholostjak" her, die von den anderen Stücken, etwa "Mesjac v derevne", auch dadurch abgegrenzt sind, daß in letzterem für eine vergleichbare psychische Einstellung ein anderes Lexem, nämlich "smuščenie" (Verlegenheit) verwendet wird (vgl. III:108,30f.; 131,8f.; 113,36).

Da sich die meisten merkmalthaltigen Anmerkungen, sowohl ikonische als auch abstrakte, auf die psychischen Einstellungen der Figuren beziehen, diese aber bei den zweideutigen Sprechern weitgehend als irrelevant dargestellt werden, besitzen die eindeutig sprechenden Figuren im Nebentext ein klares Übergewicht. Sie stehen im Vordergrund des dem Autor nahestehenden Subsystems. Immer wieder bringt der Autor seine Wertposition direkt in das Subsystem des Nebentextes ein und wertet es damit gegenüber dem Haupttext auf. Das Untersystem des Nebentextes entwickelt sich auf dieser Grundlage zu mehr Eigenständigkeit und gewinnt eine größere Bedeutung für die Sinnebene des Textes. Leitmotive des Nebentextes, die in ihrer Verbindung ein eigenes System von Anmerkungen konstituieren, treten neben die Leitmotive des Haupttextes. In "Razgovor na bol'soj doroge" erscheinen die leitmotivischen Anmerkungen des Nebentextes für die Sinnebene des Gesamttextes durchaus gewichtiger als jene des Haupttextes: Michrjutkins Husten, das immer wieder eintretende Schweigen und das Peitschen der Pferde spiegeln den Verfall der hier dargestellten Welt und das Ende der Kommunikation bereits primär auf der Ebene der ikonischen Zeichen wider. Schon in "Cholostjak" basiert die Wirksamkeit einzelner Szenen vor allem auf dem nicht-sprachlichen 'Dialog', denkt man etwa an jene Situation, als Maša Fonk vorgestellt wird (II:250,30ff.) oder die Prjažkina auf Fonks Frage lediglich mit physischen Zeichen reagiert (II:207,5ff.). Der

paradigmatisch strukturierte und auf pragmatischen Bedeutungen basierende Nebentext beginnt dem Haupttext als dem primär sinnkonstituierenden System in den Dramen TURGENEVS den Rang streitig zu machen. Damit wird nicht nur die pragmatische Komponente der Bedeutungen in den Vordergrund gerückt, sondern das physische Zeichen tritt mehr und mehr gleichberechtigt neben das abstrakte Zeichen des Wortes. ⁹⁵

7. WECHSEL PRAGMATISCHER FIGURENKONTEXTE

7.1. ABSURDE SEMANTIK UND DIE ENTLARVUNG ZWEIDEUTIGER REDE

In TURGENEVs erstem, ganz dem romantischen System verpflichteten dramatischen Text "Steno" verbinden die Figuren mit ihren Sprechhandlungen kaum geheime Absichten, so daß man in dieser frühen Phase von einem Wechsel semantischer Kontexte sprechen kann. Schon im zweiten Stück, "Iskušenie svjatogo Antonija", zeichnet sich aber der Übergang zu einer dichotomischen Dialogstruktur ab, die darauf beruht, daß ein Sprecherpol Gedanken und Emotionen direkt und aufrichtig benennt, während der andere dies vermeidet und die tatsächlich realisierten Sprechhandlungen nur als ein Mittel dazu benutzt, geheime Absichten zu verbergen. In der Frühphase wird somit die Evolution der Dramentexte TURGENEVs durch den Übergang vom Wechsel bloß semantischer Figurenkontexte zum Wechsel von semantischen und pragmatischen Figurenkontexten bestimmt. Diese letztere dichotomische Struktur kann als grundlegend für die meisten Stücke TURGENEVs gelten. Mit "Zavtrak u predvoditelja" wird diese Dichotomie zugunsten der pragmatischen Komponente aufgehoben, da die bloß semantisch verankerten Bedeutungen als willkürlich und absurd entwertet werden. Damit vollzieht sich eine Wende in der Evolution des poetischen Systems der Dramen hin zu einem Wechsel bloß pragmatischer Figurenkontexte, nachdem schon innerhalb der dichotomisch strukturierten Texte die semantische Komponente immer stärker in den Hintergrund gedrängt wurde. Diese dritte Evolutionsstufe im poetischen System der Dramen, der neben "Zavtrak u predvoditelja" als einem Text des Übergangs auch "Provincialka", "Večer v Sorrente" und "Razgovor na bol'šoj doroge" zuzuordnen sind, findet in "Provincialka" wohl seinen vollgültigsten Ausdruck.

In den dichotomisch strukturierten Texten stellt die Realisierung geheimer Absichten der zweideutig sprechenden Figuren die eigentliche 'Handlung' dar, die am Ende gewöhnlich in einer äußeren Veränderung der Ausgangssituation resultiert: Vera heiratet Stanicyn (G.), Kuzovkin verläßt das Gut der Eleckijs (N.) oder Moškin heiratet seine Erziehungsbefohlene (Ch.). Die Ana-

lyse legt in jedem einzelnen Fall offen dar, daß die eingetretenen Veränderungen nur oberflächlichen Charakter tragen und durch sie in Wahrheit nur alte Macht- und Gesellschaftsstrukturen bestätigt und verfestigt werden. Die äußere Veränderung ist bloße Illusion. In "Zavtrak u predvoditelja" verzichtet der Autor jedoch auf ein 'Ergebnis' des Gesprächs zwischen den zerstrittenen Parteien und demonstriert durch die Identität von Ausgangs- und Endsituation die allesumfassende Statik der dargestellten Welt. Alupkin beschreibt diesen Zustand auf seine Weise mit dem Ausdruck "(..) ni tpru ni nu!" (weder vorwärts noch rückwärts) (III:33,7): Man könne die Pferde weder zum Stehen bringen noch sie in Bewegung setzen. ZABEL (1885:168) charakterisiert das Stück in eben diesem Sinne als "eine einzige Situation (..), die sich nicht entwickelt und vorwärts bewegt."

Der Grund für die Darstellung einer ins Absurde abgleitenden Statik der Kommunikation in "Zavtrak u predvoditelja" dürfte zunächst auf konkret historische und biographische Ereignisse zurückzuführen sein. Zum einen zeichnet sich schon Anfang der vierziger Jahre deutlich das Scheitern jener im Jahre 1836 eingesetzten Vermittlungskommissionen zur Neuverteilung des Landes und zur Flurbereinigung (razmeževanie) ab. Zum anderen müssen neben diesem gesellschaftlichen Aspekt erneut Ereignisse in TURGENEVs Leben zur Erklärung herangezogen werden: ŽITOVA (1961: 128ff.) berichtet, daß TURGENEVs Mutter ihren Söhnen nach einem Gespräch die Einkünfte aus je einem Gut zusagte, die juristische Verankerung dieser Zusagen aber zu verhindern wußte. Nichtsdestotrotz erwartete sie von ihren Söhnen Dankbarkeit für die ihnen erwiesene Gunst. Beide Söhne litten damit auch weiterhin unter derselben Geldnot wie zuvor. Auch die Vermittlungsaktionen im Rahmen der Flurbereinigung führten weit seltener zu Vermittlungen als zu neuen Streitigkeiten.

Sowohl dieser gesellschaftlich-historische Aspekt als auch jener der biographisch verankerten individuellen Kommunikation liegen dem Stück "Zavtrak u predvoditelja" zugrunde. Ausgesprochenes Ziel aller ist die Vermittlung zwischen Bespandin und seiner Schwester Kaurova in bezug auf ein von ihrer Tante vererbtes Gut und die endgültige Aufteilung dieses Besitzes. Die Absurdität des Stückes besteht keineswegs in dem Widerspruch

zwischen dieser offen geäußerten Absicht und der Realität, - wie OZDROVSKY (1972:32) ausführt -, sondern sie nimmt ihren Ausgang mit anderen Paradoxa. Der entscheidende Widerspruch liegt bei den Vermittlern selbst, vor allem bei deren Sprecher Balagalaev, die eine Vermittlung aus egoistischen Eigeninteressen, nicht aber um der Schlichtung des Streits willen anstreben. Balagalaev will von Bespandin einen Wald kaufen (III:9,30f.), Mirvolin möchte Balagalaev um Holz bitten (III:10,1f.) und Pechter'ev will sich vor allem an Balagalaev dafür rächen, daß dieser seinen ehemaligen Posten als Adelsmarschall bekleidet. Der Richter Suslov schließlich fühlt sich bei der herrschenden Hitze derart unwohl, daß er an einer möglichst baldigen Beendigung des Gesprächs interessiert ist, um das Haus wieder verlassen zu können. Vor allem Balagalaev und Pechter'ev, aber auch die Vermittler insgesamt werden damit als Vertreter zweideutiger Rede charakterisiert. Ihnen obliegt sowohl aufgrund des expliziten als auch des jeweils impliziten Ziels die Initiativität in diesem Dialog.

Den ihnen entgegengesetzten Pol bildet nicht länger die eindeutige Rede, wenn auch Kaurova das für eindeutiges Sprechen typische, reaktive Sprechverhalten an den Tag legt und damit an diese Gruppe von Sprechern anknüpft. Kaurova fehlt aber jegliches Vertrauen in die Sprechhandlung des Partners und die Aufrichtigkeit eigener Rede, die eindeutig sprechende Figuren auszeichnen. An die Stelle des in seiner Konsequenz oft unglaubwürdigen Vertrauens und kaum glaubhafter Aufrichtigkeit der aufrichtig sprechenden Figuren setzt Kaurova ein uneingeschränktes Mißtrauen und eine strikte Verweigerungshaltung gegenüber den zweideutig sprechenden Vermittlern, die zu einer Auflösung des Dialogs führen. Der ausdrücklich propagierten Kooperativität der Vermittler begegnet sie mit konsequenter Anti-Kooperativität und destruktiver Rede. Dabei bemüht sie sich in keiner Weise um Interpretation der Partnerrede, sondern unterstellt den Vermittlern unentwegt - nicht zu Unrecht - gegen sie gerichtete geheime Absichten. Ihre Rede verdeutlicht auf absurd-komische Art, daß ihr dabei die Inhalte dieser vermeintlichen geheimen Absichten völlig gleichgültig sind. Relevant ist für sie allein die Tatsache dieser Absichten, die sie ohne jeden Beweis als

gegeben annimmt. Kaurova ignoriert damit die semantische Komponente fremder Figurenrede völlig und hebt nur auf ihre pragmatische Dimension ab.

Die Irrelevanz des Inhalts hat dessen willkürliche Festlegung durch Kaurova zur Folge. Um zu beweisen, daß ihr Bruder Bespandin einen Anschlag auf ihr Leben angestiftet hat, läßt sie ihren Kutscher Karp rufen, der ihr bestätigen soll, daß Bespandin ihm befohlen hat, das Rad an ihrer Kutsche zu lockern (III:20,21ff.). In wörtlichem 'Zitat' wiederholt sie Karp den Bespandin unterstellten Auftrag, so daß es noch unwahrscheinlicher wird, daß eine solche Anweisung jemals gegeben wurde. Als Suslov anfängt, Karp über die tatsächlichen Vorgänge zu verhören, verbietet ihm Kaurova das Gespräch mit Karp mit der erneut frei erfundenen Begründung, Suslov wolle ihren Kutscher nur erschrecken (III:21,2f.). Kaurova verstößt in ihrer Argumentationsführung gegen jede Logik und zieht die völlig unwahrscheinliche Auslegung von Karps Worten der im Grunde einzig möglichen Interpretation vor, nur um die damit irreale Unterstellung eines Anschlags gegen ihr Leben aufrecht erhalten zu können.⁹⁶ Kaurova verstößt nicht nur hier gegen die Konversationspostulate der Relevanz und der Qualität, da ihre Behauptungen völlig unangebracht und nicht beweisbar sind, sondern ihr gesamtes Redeverhalten wird vom Autor so modelliert, daß es einen fortlaufenden Verstoß gegen die vier Maxime der Konversation bildet, die die Voraussetzung für einen kooperativen Dialog darstellen. Kaurovas Sprechverhalten muß man deshalb als antikooperativ und damit als destruktiv charakterisieren.

Diese offene Destruktivität scheint in deutlichem Widerspruch zur ausdrücklich propagierten Kooperativität der Vermittler, aber auch des Bruders Bespandin zu stehen. Letzterer verzichtet freiwillig auf das Gutshaus der Tante, als sich dieser Gegenstand der Erbschaft als schwer überwindbares Hindernis bei der Vermittlung erweist, hofft aber dafür auf eine entsprechende Entschädigung (III:25,4ff.). Kaurova meint hinter diesem konstruktiven Vorschlag sogleich eine List ausmachen zu können und stuft deshalb das von Bespandin ihr überlassene Haus plötzlich als wertlos ein. Als Bespandin aufgrund dieser Ablehnung seinen Vorschlag umkehrt, das Haus nun selbst übernehmen und der Kaurova eine Ent-

schädigung zukommen lassen will (III:25,23ff.), unterstellt ihm die Schwester erneut eine gegen sie gerichtete geheime Absicht, die nun den versprochenen Ausgleich betrifft. Er werde ihr entweder nur ein steiniges Stück Land oder gar einen Sumpf dafür geben. Sie zeigt sich weder mit einem positiv gedachten Vorschlag noch mit dessen Umkehrung einverstanden, obgleich die Logik des "zdravyj smysl" (gesunder Menschenverstand) die Gerechtigkeit des Vorschlags außer Zweifel stellt, da sich Bespandin ansonsten selbst schaden würde. Aber auch hinsichtlich der Logik ist Kaurova vom Autor als unlogische Figur entworfen, die eben nicht inhaltlich argumentiert, sondern ihre Sprechhandlungen ausschließlich an der Pragmatik orientiert. Selbst die objektiv vorgegebene Realität ordnet sie dabei ihrer destruktiven Sprechhaltung unter, wenn sie Bespandin vorwirft, er wolle ihr nur sumpfiges Land überlassen, wo doch auf diesem Land überhaupt kein Sumpf zu finden ist (III:25,30f.).

Zu einer positiven inhaltlichen Aussage ist Kaurova völlig unfähig. Als sie Balagalaev danach fragt, welche Bedingungen sie eigentlich stellt, kann sie diese nicht benennen, sondern weicht erneut auf die pragmatische Ebene des Dialogs aus und stellt fest, daß es zwischen ihnen keine Einigung geben kann (III:29,36ff.).⁹⁷ Auf ihre Unzufriedenheit angesprochen ist es ihr völlig unmöglich zu formulieren, worin diese besteht (III:30,5ff.). Sie ist lediglich dazu fähig ihrer Einstellung, also der Tatsache ihrer Unzufriedenheit Ausdruck zu verleihen. Da sie jede affirmative positive Aussage, die sie inhaltlich festlegen würde, verweigert, muß sie auch die Wahl eines der beiden Teile des in Frage stehenden Besitzes ablehnen (III:29,6f.):

"Ja už skazala, čto ja ne namerena vybirat'..."

(Ich habe schon gesagt, daß ich nicht die Absicht habe zu wählen...)

Die Negation jeder eigenen Absicht erweist sich als typisch für diese Figur, die damit als Gegenentwurf zu den geheime Absichten verfolgenden zweideutigen Sprechern konzipiert ist. Aufgrund dieser Verweigerungshaltung sind letztere zu immer neuen initiativen Sprechhandlungen gezwungen, mit denen sie verschiedene Lösungsvorschläge unterbreiten. Kaurova antwortet darauf nur mit ihren reaktiven, negierenden Sprechhandlungen und schiebt aus

dieser Position der Stärke noch ihre angebliche Schwäche als Frau und Witwe vor, wenn sie allzu nachdrücklich zu einer positiven Entscheidung gedrängt wird (III:29,23ff.). Auch dieser Vorwand der Schutzlosigkeit, der von Kaurova regelmäßig ins Feld geführt wird, impliziert die Unterstellung eines Angriffs gegen sie. Das Argument ihrer weiblichen Schwäche wird im Text leitmotivisch wiederholt, um den Widerspruch zu ihrem wachsenden Einfluß auf die Vermittler und den Bruder als absurd-komisch zu entlarven. Eine vergleichbare Diskrepanz stellt ČECHOV in seinen frühen Schwänken "Predloženie" und "Medved'" dar.⁹⁸

Mit der Figur der Kaurova entwertet der Autor die semantische Komponente der Sprechhandlung gänzlich, indem allein die unterstellte Tatsache geheimer Absichten bei Kaurovas Partnern den Dialogverlauf bestimmt, während die konkreten Inhalte irrelevant und beliebig austauschbar werden. Durch die Unterstellung geheimer Absichten bei ihren Partnern läßt der Autor Kaurova sich seine ursprünglichen Rechte anmaßen und gesteht ihr sogar einen größeren Freiraum zu als sich selbst, da sie sich bei der inhaltlichen Konkretisierung dieser Absichten nicht durch Rücksichten auf die Textlogik leiten zu lassen braucht, sondern völlig willkürlich verfahren kann. Die Figur der Kaurova wird dadurch als ein karnevalistisches Gegenbild zum Urhebersubjekt des Textes konzipiert. Sie gewinnt gleichfalls Einfluß auf den Dialogverlauf und wird zur zentralen Figur für die Festlegung der Sinnenebene des Textes. Die karnevalistische Herrschaft über die eigentlich einflußreichen, zweideutig sprechenden Figuren, die Kuzovkin nur vorübergehend ausüben kann, wird in "Zavtrak u predvoditelja" als durchgehende karnevalistische Verkehrung realisiert, da sich die Kaurova jeglicher definitiven Lösung verschließt. In "Nachlebnik" deutet sich also jener evolutionäre Übergang, der sich in "Zavtrak u predvoditelja" vollzieht, bereits an. Bleibt er dort noch auf das Stück selbst beschränkt und zeigt nur ephemeren Charakter, so gewinnt er in "Zavtrak u predvoditelja" intertextuelle Dimensionen. Die in den früheren Texten gültige dichotomische Struktur wird durch diese karnevalistische Umkehrung und Umwertung als überholt verworfen.

Mit ihrer konsequenten Negation aller positiven Aussagen und der dauernden mißtrauischen Verweigerung jeglicher satisfak-

tiver Sprechhandlung erscheint die Kaurova nicht nur als Gegenentwurf zu den eindeutig sprechenden Figuren früherer Stücke, sondern auch zu den sich kooperativ gebenden, zweideutig sprechenden Dialogpartnern in "Zavtrak u predvoditelja". Diese, insbesondere Bespandin, sehen in ihr auch den "Grund für alles" (III:37,21), vor allem für das Scheitern der Vermittlungsaktion. Immer wieder setzen sie Bespandins Kooperationsbereitschaft, aber auch ihren gemeinsamen Vermittlungswillen positiv gegen die Destruktivität von Kaurovas Rede ab. Doch stellt sich auch diese Opposition als Teil zweideutiger Rede heraus und täuscht über die tatsächliche Ähnlichkeit Kaurovas mit den Vermittlern hinweg. Am Beispiel Pechter'evs zeigt sich dies vielleicht am deutlichsten. Er kritisiert Balagalaevs fundierten Vermittlungsvorschlag zunächst ziemlich offen, um dann einen eigenen Plan vorzuschlagen, der aber jener grundlegenden Bedingung des Testaments nach einer Teilung des Erbes in zwei gleiche Hälften zuwiderläuft. Auf diesen Widerspruch aufmerksam gemacht, weist ihn Pechter'ev mit den Worten "Čto za beda!" (Was macht das schon!) (III:33,23) als belanglos zurück. Damit setzt er sich über objektiv vorgegebene Tatsachen kaum weniger willkürlich hinweg als Kaurova, die sich auch prompt mit seinem Vorschlag einverstanden erklärt, sofern ihr der größere Teil des Erbes zufalle. Pechter'evs Initiative zur Vermittlung zwischen Kaurova und Bespandin erweckt zwar zunächst den Anschein der Kooperativität, da sie aber gegen die Grundbedingung einer Einigung verstößt und damit in jeder Hinsicht unannehmbar ist, kann man das Ziel einer gerechten Schlichtung nicht als das wirkliche Motiv dieses Plans gelten lassen. Stattdessen ist Pechter'evs Vorschlag dazu geeignet, den Streit zwischen den Vermittlern zu vertiefen, da Pechter'ev allein unter Beweis stellen will, daß er der bessere Adelsmarschall wäre und Balagalaev diesen Posten zu Unrecht inne hat. Darin besteht die eigentliche geheime Absicht dieses Vorschlags, die Pechter'ev schließlich weiterverfolgt und damit die gesamte Vermittlungsaktion zum Scheitern bringt. Ebenso wie Pechter'evs geheime Absichten tragen auch jene Mirvolins, Bespandins und Balagalaevs im Grunde destruktive Züge, wie der zweideutigen Rede als ganzer eine Tendenz zur Auflösung des Dialogs anhaftet, weil sie die 'syntagmatischen' Be-

ziehungen, die semantischen Beziehungen zwischen Äußerungen verschiedener Sprecher außer Kraft setzt und an ihre Stelle die Dominanz pragmatischer Bedeutungen setzt.

Dasselbe praktiziert Kaurova mit ihren Sprechhandlungen, freilich mit dem Unterschied, daß sich ihre destruktive Rede nicht hinter der expliziten Rede, hinter der Semantik verbirgt, sondern offen in diese integriert wird. In den Sprechhandlungen der Kaurova wird auf diese Weise die bisher in der zweideutigen Rede ohnehin bereits latent betriebene Auflösung des Dialogs von der impliziten auf die explizite Ebene verlagert. Dadurch übernimmt Kaurovas Rede die Funktion, die Destruktivität zweideutiger Rede in bisweilen grotesker Verdichtung widerzuspiegeln und zu entlarven. Wenn sich die Vermittler in dem Streit um die Erbschaft so nachdrücklich gegen Kaurovas Täuschungen und Entstellungen der Wahrheit, etwa bei dem Gespräch mit dem Kutscher Karp, wehren, so greifen sie damit im Grunde ihre eigene Entwertung der semantischen Komponente der Sprechhandlung aus egoistischen Interessen an. Somit liegt das grundlegende Paradoxon dieses Stücks darin, daß die zweideutig sprechenden Figuren Kaurova einer Zerstörung des Dialogs bezichtigen, die sie selbst insgeheim praktizieren, ohne daß sie sich dieses Sachverhalts bewußt wären. Kaurova entlarvt die Mechanismen zweideutiger Rede und bereitet einer Figur wie Dar'ja (P.) den Weg, die darauf aufbauend eine neue Form zweideutiger Rede schafft, die sich der ursprünglichen überlegen zeigt.

Die mit der zweideutigen Rede bislang verknüpfte Macht geht aber bereits in "Zavtrak u predvoditelja" von den zweideutig sprechenden Figuren auf die Kaurova über. Ihr Einfluß auf die Dialogpartner bleibt so lange gewahrt, als sie einer Einigung nicht zustimmt, da ja alle Figuren geheime Interessen mit der Schlichtung verbinden. Ihre Destruktivität läßt sich also auch dadurch erklären, daß Kooperativität ein vorzeitiges Ende ihrer Macht bedeuten würde. Die Basis ihres Einflusses stellen aber jene geheimen Absichten der zweideutig sprechenden Figuren dar, mit denen Kaurova kalkuliert. Ermöglichten sie bisher ihren Trägern selbst die Ausübung von Herrschaft, so werden diese in "Zavtrak u predvoditelja" als zweideutig sprechende Figuren von Subjekten zu Objekten der Machtausübung. Damit vollzieht sich

in diesem Einakter ein grundlegender Wandel in den Machtverhältnissen, der nicht nur in diesem Stück, sondern auch in "Provincialka", "Razgovor na bol'šoj doroge" und "Večer v Sorrente" eine weibliche Figur als Siegerin im Dialog über eine Gruppe von Männern vorführt.

7.2. POTENZIERUNG ZWEIDEUTIGER REDE UND DER ÜBERGANG ZUM SITUATIONSDRAMA

Gibt uns der Text von "Zavtrak u predvoditelja" keinen endgültigen Aufschluß darüber, inwiefern die Kaurova den Mechanismus zweideutiger Rede und die damit verbundene Ausübung dialogischer Macht bewußt aufdeckt, so kann bei Dar'ja Ivanovna in "Provincialka" keinerlei Zweifel mehr darüber bestehen, daß sie selbst es ist, die diesen Mechanismus durchschaut und zu ihrem eigenen Vorteil ausnutzt. Zwar schlägt auch Kaurova Gewinn aus der unzulänglich verfeinerten zweideutigen Rede ihrer Dialogpartner, doch erweckt dieser aus ihrer Perspektive eher den Anschein des Zufälligen und verrät deutlich den Autor als eigentlichen Urheber. Dieses stärker auktoriale Element in "Zavtrak u predvoditelja", das an dieser Wende des poetischen Systems der Dramen in den Vordergrund rückt, wird bereits in "Provincialka" zugunsten der Figuren, besonders der bewußt agierenden Dar'ja abgeschwächt. Die Konstruktionsdominante des Textes verlagert sich wieder mehr auf den interfiguralen Dialog.

Dar'ja ist die bestimmende Figur in diesem Dialog. Sie wehrt nicht mehr in der Art der Kaurova zweideutige Sprechhandlungen durch ausschließlich reaktive, destruktive Äußerungen ab und entlarvt so die zweideutige Rede ihrer Partner, sondern sie paßt sich ganz dem Redeverhalten zweideutiger Sprecher an, verfolgt aber dabei ihre eigenen geheimen Absichten, auch gegenüber anderen zweideutig sprechenden Figuren. Rein qualitativ stellt ihre Redeweise innerhalb des poetischen Systems keine Neuerung mehr dar, da bereits bei Figuren wie Muchin (G.), Tropačev (N.) und besonders Špigel'skij (M.) darauf hingewiesen wurde, daß sie selbst gegenüber jenen Figuren, mit denen sie in einen zweideutigen Dialog eintreten, gegen diese gerichtete geheime Absichten

verfolgen. Tropačev zum Beispiel zeigt sich daran interessiert, etwaige Blößen im Familienleben der Eleckijs aufzudecken. Bis zu dem Drama "Mesjac v derevne" bleibt aber zweifellos die Strukturantinomie von ein- und zweideutiger Rede bestimmend, wenngleich der Gegensatz von zweideutiger und zweideutiger Rede mit den Figuren Špigel'skij und Natal'ja bereits sehr stark ausgeprägt ist. In "Provincialka" treten diese Nebekonflikte erstmals in den Vordergrund. Da bei Kaurova noch nicht mit Sicherheit von einer absichtsvollen zweideutigen Rede gesprochen werden kann, wird erstmals mit "Provincialka" die Strukturantinomie von zweideutiger und zweideutiger Rede dominant. Damit aber entsteht im poetischen System der Dramen TURGENEV'S ein neuer Typus des Dialogs, der an den Grundtypus sowie an den ersten und zweiten Typus anschließt. Im Grunde stellt er nur eine Überlagerung des ersten und zweiten Typus dar:

$$3. \text{ Typus: } S_w^V \text{ ----- } H_w^-$$

Im Unterschied zum ersten Typus, der ebenfalls darauf beruht, daß die tatsächliche Absicht des Sprechers (S) geheim bleibt und vom Hörer (H) nicht verstanden wird, bildet "w" keine einfache Größe wie "y", sondern eine zusammengesetzte Größe der Art

$$w = \begin{matrix} x \\ y \end{matrix}$$

Das bedeutet, daß sich die Kommunikationspartner gemäß dem zweiten Typus zweideutiger Rede bereits auf einer expliziten und einer impliziten Ebene unterhalten, die aber dadurch ihre Merkmalhaftigkeit einbüßt, daß eine nach dem ersten Typus konstruierte dritte Ebene als einzig merkmalfähige hinzugefügt wird. In diesem dritten Typus wird die bislang bekannte zweideutige Rede potenziert.

Dieser dritte Dialogtypus läßt sich vor allem bei den Gesprächen zwischen dem einstmals reichen und attraktiven Grafen und der ehemaligen Erziehungsbefohlenen seiner Mutter, Dar'ja, beobachten. Der ältliche Graf, der sich noch ebenso herausputzt wie Gorskij, der Held in BELINSKIJS Drama "Der fünfzigjährige Onkel oder Eine seltsame Krankheit" (Pjatidesjatiletnij djadjuška ili

Strannaja bolezn') (1838/1839), meint in der erheblich jüngeren Dar'ja eine zuverlässige Verehrerin gefunden zu haben, mit der er auf der Basis des zweiten Typs zweideutiger Rede, also in beiden Seiten verständlichen Andeutungen, über Dar'jas vermeintliche Gefühle für ihn sprechen kann. Er gibt deshalb im Dialog mit Dar'ja jene Form der zweideutigen Rede vor, die dem Rezipienten nicht nur aus früheren Stücken TURGENEVS als die Gesprächsnorm gesellschaftlich höher stehender Schichten bekannt ist. Als ihm Dar'ja einen Spaziergang im Garten vorschlägt, um sich von ihrem eigenen Mann, Stupend'ev, zu befreien, meint der Graf, Dar'jas geheime Absicht zu erkennen und flüstert ihr mit halblauter Stimme zu: "Ja vas ponimaju." (Ich verstehe Sie.) (III:192,24). Immer wieder versichert sich der Graf auf diese Weise des intakten doppelbödigen Dialogs mit Dar'ja, des gegenseitigen stillschweigenden Verstehens geheimer Absichten.

Dar'ja aber benutzt die gesellschaftlich akzeptierte und sogar normierte Zweideutigkeit, diese gesellschaftsfähige Unaufrichtigkeit zur Verfolgung ihrer eigenen, gegen den Grafen gerichteten Interessen.⁹⁹ Verbirgt sie dies zu Anfang vor dem Grafen, so gibt sie ihm mit zunehmender Annäherung an ihr Ziel, der Übersiedlung nach Petersburg und der einträglichen Arbeitsstelle für ihren Gatten, immer häufiger Hinweise auf die dem Grafen unbekannt geheimer Absicht. So reagiert sie an der eben zitierten Stelle auf die Versicherung des Grafen, er verstehe sie und damit ihre geheimen Gedanken, mit der ironischen Frage: "Glauben Sie?" (Vy dumaete?) (III:192,26). Während der Graf der Überzeugung ist, Dar'ja spreche mit ihm nach dem Muster des zweiten Dialogtyps, bei dem beide Partner sowohl die expliziten als auch die impliziten Bedeutungen verstehen, folgt diese in Wahrheit dem dritten Typus, der dem Dialogpartner die eigentlichen Absichten nicht preisgibt. Damit erscheint nicht nur der Graf lächerlich, der alle Andeutungen und Absichten zu verstehen meint, dies aber nur im Rahmen des zweiten Typs vermag, sondern die gesellschaftlich normierte zweideutige Rede, der schon die Kaurova ihren giftigen Stachel gezogen hat, wird damit als ganze dem Lachen Dar'jas und Mišas, aber auch der Rezipienten anheimgegeben. Die Komik in "Provincialka" resultiert aus diesem Kontrast zwischen der in den Augen des Grafen vermeintlichen und der tatsäch-

lichen zweideutigen Rede, zwischen dem zweiten und dritten Dialogtypus. Damit parodiert "Provincialka" die bisherige Form zweideutiger Rede ebenso wie "Neostorožnost'" die romantische Form der Dialogführung parodierte. Beide Stücke stellen parodistische Angelpunkte im poetischen System der Dramen dar, die aber eine erwartete Folge der poetischen Evolution und keineswegs - wie BERDNIKOV (1953:58) glauben machen will - eine 'unerwartete Wende' bilden, auch nicht in der Behandlung des Typs des "malen'kij čelovek" (kleiner Mensch).

Schon in "Zavtrak u predvoditelja" geht mit der Aufdeckung der Mechanismen zweideutiger Rede der Machtverlust der zweideutig sprechenden Figuren einher. Zu einer eigentlichen Veränderung in den dialogischen Machtverhältnissen kommt es aber erst in "Provincialka", da Dar'ja im Unterschied zu Kaurova gezielt geheime Absichten verfolgt, die die Basis der dialogischen Machtausübung darstellen. Mit ihrer Potenzierung zweideutiger Rede entmachtet sie nicht nur die Vertreter traditioneller zweideutiger Rede, also Ljubin, sondern setzt sich selbst an deren Stelle. Die Potenzierung zweideutiger Rede geht also mit der Umkehrung der bislang herrschenden dialogischen Machtverhältnisse einher. Der Sprechhandlung kommt bei dieser grundlegenden Veränderung gesellschaftlicher Strukturen eine gewichtige Bedeutung zu. Die ehemalige Erziehungsbefohlene, die einst von der Mutter des Grafen abhängige Dar'ja, macht nun ihrerseits den Grafen zu einem ihr ganz und gar hörigen und gefügigen Menschen, dessen Kniefall am Ende nur den szenischen Abschluß dieser dialogischen Umwälzung bildet. Damit kommt dieser Geste ein ganz anderer Stellenwert zu als ähnlichen Szenen etwa bei FONVIZIN oder GRIBOEDOV, die der bloß äußerlichen Komik der jeweiligen Szene dienen.¹⁰⁰ Dar'jas lautes Lachen, mit dem sie sich in den Sessel fallen läßt, als der Graf vor ihr niederkniet (III:199, 20f.), greift weniger auf die entsprechende Szene in FONVIZINS "Brigadir" zurück, als auf die grobe Direktheit der Kaurova, die auch bei Dar'ja am Ende zum Durchbruch kommt. Wenn STANISLAVSKIJ in seiner Inszenierung der "Provincialka" entgegen den Angaben des Nebentextes Dar'ja nicht schallend lachen läßt, sondern ihr nur ein kurzes Lachen hinter vorgehaltenem Tuch gestattet (DIKIJ 1952:128), so sieht er in ihr bereits eine Heldin

ČECHOVSKER Stücke, nicht aber die 'Nachfolgerin' der groben, direkten Kaurova. Dar'ja kann sich ihre Direktheit zu diesem Zeitpunkt bereits erlauben, da sie sich der Umkehrung der Machtverhältnisse und der Erreichung ihres Ziels sicher sein darf.

Trotz der Verhöhnung des Grafen erklärt sich dieser auch weiterhin bereit, Dar'jas Mann auf ihre Bitten hin eine einträgliche Stelle in Petersburg zu verschaffen. Diese schon in BUTKOV'S Erzählung "Chorošee mesto" (Eine gute Stelle) (1846) modellierte Fabel belegt ein weiteres Mal in überzeugender Weise TURGENEV'S Entfernung von der Naturalen Schule. Aufgrund der Bitten seiner Frau bekommt der Held in BUTKOV'S Erzählung eine einträgliche Arbeitsstelle, doch muß er dafür einen hohen Preis bezahlen. Immer wenn ihr 'Wohltäter' seiner Frau einen Besuch abstattet, zieht sich Terentij Jakimovič Lubkovskij so lange zurück und spaziert durch den Regen, bis der 'Wohltäter' das Haus wieder verlassen hat. Bleiben in diesem Text der Naturalen Schule die ursprünglichen Machtverhältnisse unangetastet, so täuscht Dar'ja mit Hilfe der zweideutigen Rede die von Lubkovskij's Frau noch in nicht-kommunikativen Handlungen geleisteten Liebesdienste nur mehr vor und kann auf der Ebene der Sprechhandlungen die historisch zugrundeliegenden Machtverhältnisse umkehren. Damit wird in TURGENEV'S Text nicht nur die in der Naturalen Schule gemeinhin abgebildete gesellschaftliche Hierarchie parodistisch aufgelöst, sondern auch die Dominanzverschiebung von der nicht-kommunikativen Handlung zur sprachlich-kommunikativen, zur Sprechhandlung markiert.

Dar'jas neue Machtposition aufgrund ihrer Beherrschung des dritten Typs zweideutiger Rede ist aber keineswegs so unangefochten, wie es zunächst scheint. In dem entfernten Verwandten Miša erwächst ihr aus der eigenen sozialen Gruppe Konkurrenz. Auch er zeigt sich sehr an einer Übersiedlung nach Petersburg interessiert und verfolgt dieses Ziel im Dialog mit Dar'ja. Dar'jas geheime Absichten erkennt Miša im Unterschied zum Grafen sehr schnell und macht sie auch für den Rezipienten leichter durchschaubar. Nachdem Dar'ja dem Grafen noch eben versichert hatte, er habe sich 'überhaupt nicht verändert' (III:168, 34f.), gibt sich Miša sehr erstaunt, als sie in Abwesenheit des Grafen feststellt, er sei gealtert (III:170, 30f.). Um vollstän-

dige Klarheit über Dar'jas Absichten zu gewinnen, unterstellt Miša dem Grafen einfach die Absicht, er werde bald wieder gehen (III:170,35f.). Damit sucht er die Bestätigung seiner Vermutung, daß Dar'ja den Grafen zum Essen einladen und in ihrem Sinne beeinflussen will. Der Nebentext verrät die Richtigkeit von Mišas Mutmaßung, da Dar'ja von dieser Möglichkeit offensichtlich unangenehm berührt ist und sich daher "schnell" zu Miša umwendet und nach dem Grund für seine Annahme fragt (III:170,37f.). Dar'ja kann Mišas eigentliche Absichten zunächst nicht erkennen, denn als er mit erleichtertem Seufzen seiner Freude darüber Ausdruck gibt, daß der Graf sie nicht sogleich wieder verläßt, zweifelt Dar'ja nicht an der wenig glaubhaften Begründung für seine Emotion, die darin besteht, daß nun die Lebensmittel nicht verderben würden (III:171,3ff.). Miša bedient sich der zweideutigen Rede mit derselben Meisterschaft wie Dar'ja, doch parodiert er diese ebensowenig wie Dar'ja 'ohne Intention' - wie OZDROVSKY (1972:84) meint -, sondern mit der geheimen Absicht des gesellschaftlichen Aufstiegs. Seine dialogische Überlegenheit über Dar'ja bleibt aber im Schatten jener Dar'jas über den Grafen. Ihr Erfolg soll auch in Mišas Plan die Garantie für das Erreichen eigener Ziele sein. Dar'ja bleibt damit ähnlich der Kaurova die bestimmende Figur des Textes, die als Frau ihre Macht über die männlichen Dialogpartner ausweitet.

Sind es in den früheren Stücken vor allem Männer, die Einfluß und Macht über ihre Dialogpartner gewinnen, also Figuren wie Steno (S.), Spada (I.), Don Pablo (Ne.), Eleckij (N.) oder fon Fonk (Ch.), so geht mit "Zavtrak u predvoditelja", "Provincialka", "Razgovor na bol'šoj doroge" und "Večer v Sorrente", also in allen Stücken der dritten Evolutionsphase, die größere Autorität von den Männern auf die Frauen über. Die männlichen Figuren treten nunmehr in erster Linie als Objekte der Macht in Erscheinung, wie etwa Stupend'ev und Ljubin (P.), Michrjutkin (R.) und Avakov (V.). Demgemäß befinden sich unter ihnen im Gegensatz zu den weiblichen Figuren kaum mehr Vertreter zweideutiger Rede. In der Szene "Razgovor na bol'šoj doroge" fehlen weibliche Figuren völlig, da sich der Figurenbestand des Textes nur aus dem Kutscher Efrem, dem Diener Seliverst und dem Herrn, Michrjutkin, konstituiert. Trotzdem fügt sich auch dieser Text

nahtlos in das poetische System der Dramen ein. Auf die dominierende, mächtige Frauenfigur verzichtet dieses Stück ebensowenig wie "Zavtrak u predvoditelja" und "Provincialka", doch tritt sie im Unterschied zu den beiden anderen Texten nicht selbst als primäre Figur auf. Michrjutkins Frau Raisa Karpovna figuriert in den Gedanken und Ängsten ihres Mannes stets als jenes unabwendbare strafende Fatum, das ihren Mann nach seiner Ankunft auf dem heimischen Gut für das Verprassen ihres Geldes bestrafen und ihm die Herrschaft über sein Gut nehmen will.

Werden diese nicht-kommunikativen Handlungen im Text selbst auch nicht dargestellt, so schweben sie doch als Damoklesschwert während des ganzen Stücks über Michrjutkin und bestimmen seine Gefühle und Sprechhandlungen. In diesem Ausschluß der nicht-kommunikativen Handlung aus dem Text knüpft "Razgovor na bol'šoj doroge" unmittelbar an den zweiten Akt von "Nachlebnik" an, wo Kuzovkin von dem Wüten des alten Korin und der Bestrafung seiner Frau nur erzählt und die Folgen dieser nicht-kommunikativen Handlungen in den aktuellen Dialogen zwischen Eleckij und Kuzovkin ausgetragen werden. Nicht-kommunikative Handlungen der Vergangenheit werden dort in der Gegenwart in Sprechhandlungen dialogisiert. Der Handlungscharakter des Dramas im traditionellen Sinne wird damit nachhaltig geschwächt. Liegt aber in "Nachlebnik" noch eine tatsächliche nicht-kommunikative Handlung zugrunde, so trägt diese in "Razgovor na bol'šoj doroge" lediglich potentiellen Charakter und wird als Handlungsmöglichkeit in die Zukunft verlagert. Der traditionell verstandene Handlungscharakter des Stücks wird damit zusätzlich geschwächt und entzieht sich auch der aktualisierenden Dialogisierung zwischen den Vertretern der beiden entgegengesetzten Pole. Damit steht in Abweichung vom "Personendrama" "Nachlebnik" in "Razgovor na bol'šoj doroge" nicht mehr die Spannung zwischen zwei Figuren im Vordergrund, sondern die gesamte äußere Situation wird zum Konstruktionsschwerpunkt. Hier zeichnet sich bereits deutlich die Entwicklung des "Situationsdramas" ab, die keineswegs erst mit ČECHOV einsetzt, wie SCHMID ausführt (1973:66f.; 75). Mit der weiteren Schwächung der nicht-kommunikativen Handlung tritt die Sprechenebene als eigentliche Konstruktionsdominante - wie auch der Titel verrät - noch stärker in den Vordergrund. Die Bedeutung der aus dem Text ausge-

schlossenen, nicht-kommunikativen Handlung verringert sich aber nicht entsprechend ihrer Entfernung vom Text; vielmehr verstärkt sich ihr Einfluß auf Michrjutkin in einem umgekehrt reziproken Verhältnis zu ihrer zeitlichen und räumlichen Entfernung.

Als Resultat muß ein zweifacher Wandel in Michrjutkins Kommunikationsbeziehungen angesehen werden. Die Beziehung zu seiner Frau war ursprünglich weitgehend frei von Machtausübung und in erster Linie von Anhänglichkeit bestimmt, während Michrjutkin gegenüber den Untergebenen seine Macht zur Geltung brachte. In der im Text dargestellten Situation wird nun die Komponente der Macht zum bestimmenden Faktor der ersten Kommunikationsbeziehung und löst damit die ursprüngliche Anhänglichkeit ab. Zudem kehrt sie sich nun gegen Michrjutkin. In der zweiten Kommunikationsbeziehung, jener zu den Dienern, schwankt Michrjutkin noch zwischen der Ausübung von Macht und der Forderung nach "Anhänglichkeit" (privjazannost') (III:210,21ff.), die ihm die verlorengangene Anhänglichkeit der eigenen Frau ersetzen soll. Doch verlangt Michrjutkin von seinen Untergebenen vergebens "Achtung" (uvaženie) (III:210,13) und "Anhänglichkeit", wenn er sie in Beschimpfungen mit Tieren gleichsetzt (III:209,23ff.) und nur als Objekte zur Bestätigung seiner Macht sieht. In Wahrheit verfällt seine Macht über die Untergebenen ebenso wie sein Besitz und seine Physis. Die sinnlosen Befehle die Pferde zu schlagen (III:205,36) verdeutlichen dies ebenso wie die grundlosen Rügen an die Adresse des Kutschers. Beide Formen verbaler Machtausübung haben den Charakter bloßer Ersatzhandlungen angesichts der Ohnmacht Michrjutkins gegenüber seiner Frau und der drohenden Entwicklungen.

Diese können als potentielle Ereignisse im Dialog nicht dramatisiert werden und gehen deshalb als monologische Elemente in den Text ein. Entsprechend ihrem fiktiven Charakter werden sie aber nicht als reale Ereignisse, sondern als Träume wiedergegeben, die eine Entschlüsselung verlangen. Michrjutkins Ohnmacht spiegelt sich jedoch weniger in seinen eigenen Träumen wider als in jenen seines Kutschers Efrem. Zwar quält auch Michrjutkin ein "unangenehmer Traum" (III:215,13) über das Gut und eine mögliche Vormundschaft, doch erfährt der Rezipient über dessen Inhalte nichts Näheres. Durch Michrjutkins Traum angeregt erzählt aber

nun Efrem seinen unangenehmen Traum, der inhaltlich und strukturell in Äquivalenz zu Michrjutkins Traum zu sehen sein dürfte, da Efrem's Traum Michrjutkins reale Situation abbildet. Efrem begegnet in seinem Traum ein Kalb, das er verfolgt, aber plötzlich für etwas 'Ungutes' (nedobroe) hält (III:215,42). Ein Baum springt ihn an, stößt ihn mit seinen Hörnern, doch als er sich umdreht, steht da weder das Kalb noch der Baum, sondern seine eigene Frau, die ihn wütend ansieht, ihn beschimpft, er sei ein Säufer (III:216,4ff.). Spätestens hier kann man an der Übertragbarkeit von Efrem's Traum auf Michrjutkins reale Situation nicht mehr zweifeln. Auch Michrjutkin hat Geld in der Stadt vertrunken und erwartet die Strafe seiner Frau. Als Efrem seiner Frau droht, sich bei Michrjutkins Gattin Raisa Karpovna zu beschweren, lacht diese plötzlich laut auf (III:216,16f.). Dieses Verlachen des schwachen männlichen Pols verbindet Efrem's Frau mit Dar'ja (P.), die am Ende des Stücks dem Grafen Ljubin seine Zuneigung mit schallendem Gelächter belohnt. Efrem's Ansinnen ist insofern unsinnig und lächerlich, als die weiblichen Figuren den neuen Machtpol bilden und eine Beschwerde bei Raisa Karpovna damit keinen Erfolg haben kann. Als Efrem seine Frau wegen ihres Lachens zurechtweist und es als "Sünde" qualifiziert (III:216,20), verweist er sie damit in den Bereich des Dämonisch-Teuflischen, der in "Iskušenie svjatogo Antonija" erstmals mit einer weiblichen Figur, mit Annunciata verknüpft ist. Daraufhin droht jene Figur, die Efrem für seine Frau hält, sogar ihn zu verschlingen und öffnet ihren Mund weit (III:216,22f.). Auch diese letzte Drohgebärde, die Efrem erwachen läßt, findet ihre Entsprechung in Michrjutkins Lage, dem gleichfalls der Verlust seiner Existenzgrundlage droht, da ihm seine Frau das Gut nehmen will. Beide Frauen - ebenso wie die Wirtin in dem Ort Belev (III:206, 13ff.) - zeigen sich damit bestrebt, ihre männlichen Partner zu schädigen. Keine dieser drei Frauenfiguren tritt aber im Stück selbst auf. Damit bilden sie eine geschlossene, bedrohliche Gegenwelt des Dämonisch-Fremden, der die männlichen Figuren in ihrer Ohnmacht nichts als kompensierende Ersatzhandlungen entgegenzustellen haben.

Als Michrjutkin Efrem's abergläubische Vorstellungen zurückweist und kurz darauf das Mittelpferd stolpert, macht Efrem sei-

nem Ärger über die deshalb empfangene Rüge sogleich dadurch Luft, daß er das Pferd als "Teufel" (d'javol) (III:218,37) beschimpft. Damit schafft er eine Äquivalenzbeziehung zwischen dem Bereich des "Unguten" (nedobroe), der "Sünde" (grech), also der Frauen und den Pferden. Auch im Sprichwort setzt er die Frauen den Pferden im Rahmen einer negativen Wertung gleich (III:219,30):

"(..) ne ver' konju v pole - a žene v dome."

(..) Glaube dem Pferd nicht auf dem Feld und der Frau nicht im Haus.)

In diesem Sinnzusammenhang erscheint es nicht mehr als zufällig, daß sich Kaurovas Familienname von dem Adjektiv "kauryj", der Bezeichnung für die braune Farbe von Pferden, ableitet. In "Razgovor na bol'soj doroge" entsprechen jedenfalls den drei weiblichen Schädigern die drei männlichen Figuren, die als Objekte der Schädigung in Erscheinung treten und die drei Pferde, die den ihrer ursprünglichen Macht beraubten Männern als Objekte der Machtausübung, also als Zielscheibe von Rügen und Schlägen dienen und in dieser Funktion Stellvertreter für die unerreichbaren Frauen darstellen. Der Übergang vom Thema des ersten Teils der dramatischen Szene, von den Pferden, zum Thema des zweiten Teils, den Frauen, schafft somit keinen Bruch, sondern führt aufgrund der Äquivalenz von Pferden und Frauen das Grundthema kontinuierlich weiter. Im zweiten Teil äußert ja Efrem seine allgemeinen Ansichten über Frauen und ihre gesellschaftliche Funktion, wobei er aber nur bereits bekannte Schablonen wiederholt. Die Frau sei ein "schwacher", doch auch ein "hinterlistiger" (lukavyj) (III:219,31) Mensch. Der Mann müsse dafür Sorge tragen, daß sie immer gehorche; selbst bei der Liebkosung müsse er streng bleiben. Nach dieser Aussage schlägt Efrem nicht zufällig die Pferde in strenger Manier mit der Peitsche (III:219,35). Schließlich sei die Frau dem Mann gegeben, um ihm zu "dienen" (služit') (III:219,27). Auch dabei decken sich die Aufgaben und Eigenschaften der Frauen mit denen der Pferde. Nicht nur daß dem Schecken in GOGOL'S Roman "Mertvye duši", der ja als Subtext unseres Dramas figuriert, vorgehalten wird, er sei "furchtbar hinterlistig" (sil'no lukav) (GOGOL' VI:40), wie - nach Efrem - auch die Frauen hinterlistig sind, sondern das braune Pferd in Efrem's Dreigespann wird besonders dafür gelobt, daß es ausnehmend willfährig

und dienstbereit ist (iz slug sluga) (III:208,13f.), also jene Tugend an den Tag legt, die in den Augen Efrem's auch für Frauen unverzichtbar ist. Efrem sieht den Unterschied zwischen Pferden überhaupt ähnlich wie jenen zwischen Menschen (III:207,36ff.).

Wie bereits angedeutet steht aber Efrem mit seinen Ansichten über die Aufgaben von Frauen keineswegs alleine da. Schon fon Fonk vertritt ja die Meinung (Ch.), daß die Frau dem Manne 'blind gehorchen müsse' (II:221,22) und für Špigel'skij ist die Frau gar nur 'weiches Wachs' in den Händen des Mannes (III:120,16f.) (M.). In BALZAC'S "La Marâtre" äußert sich der General in ganz ähnlicher Weise, wenn er meint (BALZAC 1929:11):

"Un homme doit être le roi dans son ménage, comme moi ici." Freilich täuscht er sich in der Beurteilung seines Einflusses grundlegend, da er bereits zum Spielball der Absichten der weiblichen Figuren des Stücks geworden ist. Auch in ČECHOV'S "dramatischer Studie" "Na bol'soj doroge" (Auf der Landstraße) (1885), die nicht nur im Titel an TURGENEV'S Stück erinnert¹⁰¹, treten allein weibliche Figuren als Schädiger der Männer auf. TURGENEV selbst hat dieses Thema am eindringlichsten noch einmal in der späten Erzählung "Stepnoj korol' Lir" gestaltet, wo der mächtige Charlov zugunsten seiner Töchter aus freien Stücken auf seinen Besitz und die mit ihm verbundene Macht verzichtet, um dafür von den Töchtern schließlich aus dem Haus gejagt zu werden. In bezug auf die Tochter Evlampija, die bei der Sekte der "Geißler" (chlysty) als Führerin gelten sollte, wird eine in den Dramen nicht mehr thematisierte Dimension der Macht angesprochen, wenn es von ihr heißt, daß in ihrem Gesicht nicht die gewöhnliche Ruhe der Macht zu erkennen war, sondern jeder ihrer Züge "Übersättigung an Macht" (presyščenie vlasti) atmete (X:265). Die Ausstattung der weiblichen Figuren mit Einfluß und Macht ist in dieser späten Erzählung unverändert geblieben. Der Ursprung dieser Macht bleibt zweifellos negativ markiert und muß im Bereich einer dämonischen, zweideutigen Rede gesucht werden. Auf dieser dritten Evolutionsstufe des poetischen Systems schaffen die weiblichen Figuren die fremde, feindliche Gegenwelt zu den aller Machtpositionen verlustig gegangenen männlichen Figuren. Die in GOGOL'S "Mertvye duši" am Ende dahinrasende, symbolisch zu verstehende russische Trojka wird in "Razgovor na bol'soj

doroge" als in sich gespalten und verfeindet dargestellt.

Kompensiert Michrjutkin seine Ohnmacht durch sinnlose Befehle, ohne sich dessen bewußt zu sein, so stellt Nadežda Pavlovna insofern eine Weiterentwicklung dieser Figur dar, als ihr bewußt wird, daß sie ihr Ziel, die Zuneigung Bel'skij's zu gewinnen, auch dadurch nicht erreicht, daß sie ihn ohne vernünftigen Grund und ohne Chance auf Erfolg nach dem Maler Popelin schickt. Diese sinnlos gewordenen direktiven Sprechhandlungen können die in "Večer v Sorrente" von Beginn an gegebene Situation der Liebe zwischen Bel'skij und Marija Petrovna in keiner Weise mehr berühren. Der Entwicklungsschritt von "Zavtrak u predvoditelja" zu "Provincialka" steht damit in Analogie zu jenem von "Razgovor na bol'soj doroge" zu "Večer v Sorrente". In den jeweils erstgenannten Stücken reagieren die Helden vornehmlich auf eine bestimmte Situation, während die Helden der jeweils letztgenannten dramatischen Texte aufgrund ihres höheren Bewußtseinsgrades zur dialogischen Aktion übergehen. Trotz dieser Parallele eröffnet sich aber zwischen Dar'ja und Nadežda Pavlovna ein wesentlicher Unterschied, der aus der Evolution des poetischen Systems erklärt werden muß. Während Dar'ja mit ihrer zweideutigen Rede ein Ziel verfolgt, das erreichbar ist und das sie schließlich auch erreicht, besteht für Nadežda schon mit dem Beginn des Stücks keinerlei Hoffnung mehr auf die Realisierung ihrer Absicht. Sie sieht sich einer nicht weniger unabänderlichen Situation gegenüber wie Michrjutkin, doch gibt sie bis zuletzt den Kampf dagegen nicht auf. Zweideutige Rede verliert hier jeden objektiven Sinn, es sei denn dieser wird nur mehr in der Befriedigung eigener Rachebedürfnisse oder in Selbsttäuschung gesehen.

"Večer v Sorrente" steht aber nicht nur in enger Beziehung zu den Dramen der dritten Evolutionsstufe, sondern insbesondere zu "Mesjac v derevne". GROSSMANS fragwürdige Einschätzung dieses letzten Stücks als "kleine Variante" (malen'kij variant) (GROSSMAN 1924:62) zu "Mesjac v derevne" ist bis heute in der Forschung nicht angezweifelt worden und hat eine adäquate Interpretation dieser Szene, sieht man von KUGEL'S (1934:73) Ausführungen ab, verhindert. Die Ähnlichkeit des Fabelmaterials in "Mesjac v derevne" und "Večer v Sorrente" ist zweifellos frappant: Bemüht sich im ersteren Stück Natal'ja um den jungen Beljaev, in den

sich zugleich ihre junge Erziehungsbefohlene Vera verliebt, so sucht im letzteren Nadežda Pavlovna die Gunst des jüngeren Bel'skij, der aber seine Zuneigung der von Nadežda abhängigen Nichte Marija schenkt. Sowohl Natal'ja als auch Nadežda besitzen aber bereits in Rakitin, bzw. Natal'ja zudem in ihrem Mann Islaev und Nadežda in Avakov ihnen treu ergebene Verehrer. Während sich aber Natal'ja echte Hoffnungen auf Beljaevs Gegenliebe machen darf und die Zweideutigkeit ihrer Rede damit ein konkretes Ziel verfolgt, kann in "Večer v Sorrente" der interfigurale Dialog die vorgegebene Grundsituation nicht mehr verändern. Dieser Unterschied steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den verschiedenen Evolutionsstufen, denen beide Stücke angehören. In "Večer v Sorrente" ist die dramatische Situation bereits in einem solchen Maße zur Konstruktionsdominante geworden, daß der interfigurale Dialog in seinen Möglichkeiten eingeschränkt wurde. Während in "Mesjac v derevne" dialogisch bedingte Veränderungen durchaus noch im Bereich des Möglichen liegen, demonstriert TURGENEVS letztes Stück nur mehr die Verbalisierung einer gegebenen, notwendig statischen Situation. Anders als in den Äußerungen Natal'jas schaffen Aussagen über die Psyche nicht mehr so sehr eine psychische Welt, als sie eine bereits vorgegebene psychische Welt in distanzierter Form beschreiben. Auf dieser Grundlage kann in "Večer v Sorrente" alles "Andeutung" (namek) sein und kein Wort in seiner 'wahren' Bedeutung gesprochen werden (KUGEL' 1934:73).

Auf diesem Hintergrund müssen die in "Večer v Sorrente" zahlreichen Zitate aus "Mesjac v derevne" verstanden werden. Wenn Nadežda Bel'skij vorwirft, er verstehe "seit einiger Zeit" (s nekotorych por) (III:229,5) ihre Wünsche nicht mehr so schnell wie früher, so spielt sie damit auf seine neu erwachte Liebe zu ihrer Nichte Marija an, die ihn seine alte Liebe, zu Nadežda, vergessen läßt. Während Nadežda hier distanziert, aber zugleich provozierend über vergangene Gefühle spricht, die psychische Welt also beschreibt, versucht Rakitin mit ähnlichen Worten in die Psyche Natal'jas einzudringen, diese psychische Welt erst verbal zu entwerfen, als er ihr sagt, sie befinde sich "seit einiger Zeit" (s nekotorych por) (III:74,23ff.) in dauernder Anspannung.- In analoger Weise geben sich Natal'ja und Na-

dežda darüber besorgt, daß Beljaev und Vera, bzw. Bel'skij und Marija alleine und ohne Aufsicht geblieben sind (III:73,15ff.; 239,19f.). Während Natal'ja dabei befürchtet, daß ihr Vera gefährlich werden könnte, kann es für Nadežda gar keinen Zweifel mehr an der Liebe zwischen Marija und Bel'skij geben. Bel'skij bittet Nadežda auch wenig später um die Hand Marijas. Die in "Mesjac v derevne" psychologisch motivierten Sprechhandlungen erscheinen also in "Večer v Sorrente" in der vorgegebenen Statik der dramatischen Situation als vollkommen sinnlos und absurd. Die wiederholten 'Zitate' aus "Mesjac v derevne" sollen auf diesen grundlegenden Unterschied, keineswegs aber auf die Ähnlichkeit der Stücke hinweisen.

An den Erziehungsbefohlenen Vera und Marija läßt sich die Verschiedenheit beider Texte besonders anschaulich verdeutlichen. Während Vera Natal'ja lange Zeit vertraut und ihre zweideutige Rede mit eindeutigen Sprechhandlungen beantwortet hat, erkennt Marija bei Nadežda Pavlovna von Beginn an geheime Absichten. Als ihr die Tante rät, ein anderes Kleid anzuziehen und damit Natal'ja aus "Mesjac v derevne" 'zitiert' (III:229, 34f.), sieht Marija dahinter sogleich eine geheime Absicht. Nadežda wollte, so erklärt sie Bel'skij, ja nur mit Avakov alleine sprechen (III:235,26ff.). Deshalb habe sie es nicht für nötig gehalten, den Befehl Nadeždas überhaupt zu befolgen, während Vera diesen bei dem entsprechenden Wunsch Natal'jas umgehend ausführt (III:57,22ff.).

In "Večer v Sorrente" hat aber Veras eindeutige Rede ihre Berechtigung verloren, wie auch der eindeutig sprechende Avakov zum Statisten degradiert wird. Die Vertreter eindeutiger Rede gehören in den Stücken der dritten Evolutionsstufe meist der älteren Generation an; Avakov zählt 45, Stupend'ev 48 Jahre. Dem für die Dramen hohen Durchschnittsalter von 46,5 Jahren bei den eindeutig sprechenden Figuren steht das sehr niedrige Durchschnittsalter von etwa 23,3 Jahren bei den Vertretern zweideutiger Rede gegenüber, wie Dar'ja und Bel'skij mit 28 Jahren, Marija mit 18 und Miša mit 19 Jahren. Die dialogische Macht geht mit den letzten Stücken auf Vertreter der jüngeren Generation über, deren zweideutige Rede jener der älteren Sprecher überlegen ist. Alte soziale Hierarchien, wie auch jene

zwischen Marija und Nadežda, werden auf diese Weise abgebaut. Nicht die ältere oder die aufgrund ihrer sozialen Stellung stärkere Figur trägt in "Večer v Sorrente" den Sieg im Dialog davon, sondern - ähnlich wie in "Provinciálka" - die ursprünglich sozial abhängige Figur. Wie kaum ein anderes Stück TURGENEVS muß "Večer v Sorrente" auf dem Hintergrund aller vorausgehenden Dramentexte gesehen und analysiert werden. Die Dichte des poetischen Systems erreicht hier ihren Höhepunkt.

8. DAS POETISCHE SYSTEM DER DRAMEN IM KONTEXT DER LITERARISCHEN EVOLUTION

Es würde zweifellos den Rahmen dieser Studien zu den Dramen TURGENEVs sprengen, wollte man diese Texte in einen systematischen Zusammenhang mit der Evolution der europäischen dramatischen Literatur vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts stellen. Trotzdem wurde wiederholt auf analoge Entwicklungen in den verschiedenen europäischen Nationalliteraturen hingewiesen, die kaum ernsthaft bestritten werden können. TURGENEVs dramatische Texte und die sich in ihnen abzeichnende Evolution dürfen und müssen somit als Paradigma der europäischen Literaturentwicklung gesehen werden. Dies gilt um so mehr, als sich TURGENEV immer, ob in positiver oder negativer Abgrenzung, in diesem Kontext verstanden hat.

In seinem Aufsatz zu einer russischen Übersetzung von GOETHES "Faust" (1844/45) bestimmt TURGENEV seine literarische Position und die der gesamten russischen Literatur analog zu seinen frühen lyrischen Texten als positiv im Vergleich zur negativ charakterisierten jüngsten Entwicklung der europäischen Literatur. Die junge, gesunde russische Literatur wird dort der alten und kranken Epoche der 'fremden' Länder Frankreich und Deutschland gegenübergestellt. Beide Literaturen, die nacheinander in der europäischen Kultur dominierten, hätten ganz auf die Autonomie des Verstandes gesetzt, der allein aber nicht ausreicht, um "Lebendiges" zu verstehen (I:236). Die deutsche Weltsicht der "Romantik" (romantizm) sei veraltet (I:224). Die romantische Epoche, die TURGENEV zu überwinden trachtet, wird überraschenderweise durch die Vorherrschaft des Verstandes charakterisiert, während spezifisch russische Ausformungen des Romantischen wie die russische Spielart des Byronismus und die sogenannte "rhetorische Schule" (ritoričeskaja škola) von untergeordneter Bedeutung bleiben.¹⁰² Der veralteten fremden Verstandeskultur der deutschen Romantik stellt der Autor im "Faust"-Aufsatz und in der frühen Lyrik, besonders in den Gedichten "Nemec" (Der Deutsche) (1839) und "Russkij" (Der Russe) (1840) die gesunde 'eigene' (svoj) Kultur gegenüber, deren Vertreter nicht mehr mit dem Verstand begreifen sollen, sondern "mit dem Herzen verstehen" (po-

nimat' serdce) (I:335).¹⁰³ Eine so geartete, spezifisch russische Kultur löst für TURGENEV die bislang dominanten westlichen Kulturen in der fortschreitenden Entwicklung der Kulturen ab. Auf die deutsche Romantik sollte damit die eigentlich russische Epoche folgen.

Jene evolutionär begründete Opposition, die TURGENEV in seinem "Faust"-Aufsatz am Beispiel kultureller und literarischer Epochen darlegt, bestimmt zugleich die binäre Grundstruktur seiner frühen Gedichte, die in ihrer überwiegenden Mehrzahl den Dramen vorausgehen. Trotz dieser Binarität und einer damit verknüpften äußeren Dialogisierung der monologischen Texte bleiben die frühen Gedichte weitgehend im monologischen, romantischen System verhaftet. Realistische Textelemente treten aber immer stärker in den Vordergrund: Nicht-figurale Sprecher und Adressaten wie Geister oder Götter werden immer häufiger durch realistische Sprechinstanzen substituiert, womit auch der Übergang vom romantischen zum realistischen Dialog eingeleitet wird. Die dargestellten und besprochenen Zeitabschnitte tragen meist biographischen Charakter und werden damit als realistische zeitliche Parameter ausgewiesen. Schließlich gehört auch die thematisierte romantische Liebe nur mehr einer erinnerten Vergangenheit an. In dieser durchgehenden Opposition zu den Komponenten der romantischen Epoche zeichnet sich zum einen die Auflösung der Romantik und des für sie typischen Monologs ab, zum anderen der beginnende russische Realismus mit seiner dialogischen Grundstruktur.

Die für die frühe Lyrik typischen Oppositionspole wie 'fremd (čužoj) / eigen (svoj)', 'Verstand (um) / Herz (serdce)', 'krank (bol'noj) / gesund (zdorovyj)' finden - wie die Analyse des poetischen Systems der Dramen gezeigt hat - in den dramatischen Texten eine kontinuierliche Fortsetzung und Weiterentwicklung. In den frühen Gedichten werden diese Oppositionsbeziehungen noch von einzelnen Figuren oder vom lyrischen Ich ausdrücklich thematisiert, also expliziert, während sie sich in den dramatischen Texten zu impliziten Größen, zu Komponenten der Sprechhandlungs- und Dialogstruktur weiterentwickeln. Die evolutionär motivierten Oppositionen unterliegen also in der Entwicklung von den frühen Gedichten zu den dramatischen Texten einer Transformation von

der thematischen auf die sprachlich-pragmatische Ebene. Diese Entwicklung manifestiert sich darin, daß sich die jeweils ersten der genannten Pole, also etwa "fremd" oder "Verstand", mit den beiden Sprechhandlungstypen der zweideutigen Rede, die jeweils zweiten Pole mit dem Sprechhandlungstypus der eindeutigen Rede verbinden. Dementsprechend werden die Vertreter zweideutiger Rede im poetischen System der Dramen als fremde Elemente charakterisiert, die sich in ihrem ganzen Handeln vom Verstand leiten lassen und nicht zuletzt deshalb psychisch krank werden. Schon Faust ist - nach TURGENEV - für den Russen ein "krankes Kind" (bol'noe ditja) (I:226) und als solches in seiner monologischen Vereinzelung isoliert. Die in den Gedichten noch monologischen Komponenten des Kranken, aber auch des Fremden und des Verstandes werden aber in den Dramen in den Dialog einbezogen, so daß Rakitin am Ende von "Mesjac v derevne" von "krankhaften" dialogischen "Beziehungen" (boleznennye otnošenija) (III:155,29), die zwischen den Figuren des Stücks bestehen, sprechen kann. Die evolutionär begründete Opposition wird damit dialogisiert, vor allem in den Dialogen zwischen ein- und zweideutig sprechenden Figuren. Erstere treten als Repräsentanten einer eigenen, gesunden Kultur in Erscheinung, die sich in ihrer aufrichtigen Redeweise ganz vom 'Herzen' leiten läßt.

Die ersten dramatischen Texte TURGENEVs, insbesondere "Steno", aber auch "Iskušenie svjatogo Antonija" sind noch stärker dem romantischen Typus und System verpflichtet und kennen damit die für TURGENEVs Dialog bezeichnende Form der zweideutigen Rede noch nicht oder nur in Ansätzen. In "Steno" kann sich der Rezipient deshalb meist auf die Übereinstimmung der geäußerten Sprechhandlung mit den wirklichen Gefühlen und Gedanken des jeweiligen Sprechers verlassen. Die Semantik der Äußerungen wird noch kaum durch verschwiegene Bedeutungen eingeschränkt oder entwertet. Die Figuren sprechen meist eindeutig, so daß sich der Dialog primär als Wechsel eindeutiger Sprechhandlungen konstituiert.- Schon mit dem zweiten uns bekannten Drama TURGENEVs, "Iskušenie svjatogo Antonija", zeichnet sich aber eine Verschiebung hin zu einem Wechsel von eindeutigen und zweideutigen Sprechhandlungen ab. Doch entsteht die Zweideutigkeit der Äußerungen in diesem Stück noch nicht durch den Dialog, sondern wird durch

die äußere Situation in den Dialog hineingetragen, da Spada und Marcellina, bzw. Annunciata hinter ihrer Maske von Beginn an dem Bereich des Teuflischen angehören, mit dem Teufel selbst verbunden sind oder ihn gar vertreten. Elemente romantischer Texte wie Geister, Teufel oder Masken werden aber nach und nach, insbesondere in "Neostorožnost" in den Dialog einbezogen. Dies geschieht zunächst auf einer explizit-sprachlichen Ebene durch die beiden Verfahren des monologischen Beiseitesprechens und durch den isolierenden Dialog. In beiden Formen bleibt die Monologizität der Romantik erhalten, wenngleich in einer bereits äußerlich dialogisierten Form. Den Vertretern dieser Vorstufe zweideutiger Rede stehen die aufrichtig und eindeutig sprechenden Figuren gegenüber.

Die beiden auf der Ebene der Semantik offen realisierten Verfahren zweideutiger Rede werden nach der Transformation von nicht-sprachlichen, romantischen Elementen zu sprachlich-expliziten Verfahren einer weiteren Transformation unterzogen, die eine Strukturveränderung der Sprechhandlungen nach sich zieht. Das monologische Beiseitesprechen wird in den ersten Typus zweideutiger Sprechhandlungen übergeführt, der dem Partner die implizierten Bedeutungen verschweigen soll, der isolierende Dialog geht in den zweiten Typus zweideutiger Sprechhandlungen ein, mit dessen Hilfe ein Doppeldialog zwischen zwei zweideutig sprechenden Figuren geführt werden kann, auf der expliziten und auf der impliziten Ebene. Eindeutig sprechende Figuren bleiben aus den implizierten Bedeutungen beider Sprechhandlungstypen ausgeschlossen, so daß die Integration dieser monologischen, romantischen Komponente zu einer Auflösung des Dialogs beiträgt.¹⁰⁴ Der Dialog zwischen eindeutig und zweideutig sprechenden Figuren findet nur mehr auf der Ebene der Semantik statt, deren Bedeutung aber weit hinter jener der geheimen Absichten der Sprecher zurücksteht, die aus der Einstellung der Figuren und dem dialogischen Umfeld erschlossen werden müssen. Diese pragmatischen Bedeutungen, die damit eine dominante Stellung einnehmen, werden im Dialog zwischen ein- und zweideutig sprechenden Figuren nicht expliziert. Die Evolution im poetischen System der Dramen TURGENEVS muß somit auch als eine Evolution von der Dominanz der Semantik zur Dominanz pragmatischer Bedeutungen verstanden wer-

den, die sich in den meisten Stücken in einem ungleichen Dialog von eindeutigen und zweideutigen Sprechern gegenüberstehen.

Mit "Zavtrak u predvoditelja" wird eine neue Dominanzverschiebung eingeleitet, die in "Provincialka" erstmals vollgültig realisiert wird. Neben die eindeutigen Sprechhandlungen der zunehmend als unwissend, ja dummlich charakterisierten Figuren und die zweideutigen Sprechhandlungen ihres konstanten Gegenpols tritt nun eine potenzierte Form zweideutiger Rede. Dieser dritte Typus zweideutiger Rede zeigt sich den beiden anderen überlegen, weil er den zweiten Typus vortäuscht, in Wahrheit aber den ersten, also monologischen Typus zweideutiger Rede praktiziert und den zweideutigen Sprecher des alten Typs so über eigene geheime Absichten hinwegtäuschen kann. Der Dialog im poetischen System der Dramen entwickelt sich damit von einem Wechsel bloß semantischer Figurenkontexte zum Wechsel semantischer und pragmatischer und schließlich - auf der dritten Evolutionsstufe - zum Wechsel rein pragmatischer Figurenkontexte. Auf allen Evolutionsstufen bleibt dabei das monologische romantische Element erhalten, so daß das poetische System der Dramen erst den Übergang zum Realismus markiert. In einem rein realistischen Text würde dagegen - nach HAMON (1973:438) - die Verzerrung "entre l'être et paraître" bei Null liegen. Der realistische Text würde zudem bei der Darstellung falsche und scheinheilige Menschen meiden. Im poetischen System der Dramen TURGENEVs wird also die Struktur der vorausgehenden literarischen Etappe vollkommen umgestaltet, so daß ihm ein positiver "Evolutionswert" (vývojová hodnota) mit einem hohen Grad an Innovation zukommt.

Aufs engste mit der Evolution der Sprechhandlungen verknüpft ist die Entwicklung der Formen dialogischer Machtausübung. Erst auf der dritten Evolutionsstufe wird eine relative Ausgeglichenheit der Redemittel beider Pole erreicht, die sich nun gleichermaßen der zweideutigen Sprechhandlungen bedienen können. In den frühen Stücken ist das Ungleichgewicht der Sprechinstanzen schon von Beginn an vorgegeben. Dort verfügt in erster Linie die jenseitige Welt über Einfluß und Macht, in "Steno" der Dämon, in "Iskušenie svjatogo Antonija" der Teufel und seine Stellvertreter. Diese statisch vorgegebene Macht, die in "Neostorožnost'"

von negativ markierten, jenseitigen Instanzen auf die Vertreter zweideutiger Rede übergeht, wird mit diesem Wechsel in zunehmendem Maße dialogisiert und verliert damit an Statik. Die dialogisch realisierte Macht der zweideutig sprechenden Figuren steht in unauflösbarer Verbindung mit den geheimen Absichten der Sprecher, die für ihre Dialogpartner im Interesse der Aufrechterhaltung des Einflusses ersterer tabu bleiben müssen. Die eindeutig sprechenden Figuren, die keine derartigen geheimen Absichten hegen, bleiben demgemäß von der Macht ausgeschlossen, können ihren Status als Objekte der Macht und damit als Opfer der zweideutig sprechenden Figuren bis zu "Zavtrak u predvoditelja" nicht ändern. Durch diese festgefügteten Strukturen werden bisweilen bestimmte Entwicklungen in den Dramen vorhersagbar, was den ästhetischen Wert der Texte mindert.

Mit "Zavtrak u predvoditelja" und insbesondere mit "Provincialka" büßen aber die Vertreter zweideutiger Rede ihre bisherige dialogische Macht ein, da sich Figuren wie Dar'ja Ivanovna des dritten Typs zweideutiger Rede bedienen, der es ermöglicht, geheime Absichten zu verfolgen, die den alten Vertretern zweideutiger Rede - wie zuvor den Vertretern eindeutiger Rede - verschlossen bleiben. Mit dieser Entwicklung, die sich parallel mit dem Wechsel zur dritten Evolutionsstufe vollzieht, geht die dialogische Macht aber auch von den ursprünglich als "fremd" charakterisierten Figuren auf die ursprünglich als Vertreter der "eigenen" Kultur modellierten Figuren über. Damit wird ein grundlegender Wandel in der Sozialstruktur konstatiert oder prognostiziert, der die ehemals sozial abhängigen Figuren, die Kostgänger und Erziehungsbefohlenen die Oberhand über Adelige und Gutsbesitzer gewinnen läßt. Doch noch ein weiterer Wandel ist mit diesem Übergang verbunden, der für TURGENEV'S spätere Texte von grundlegender Bedeutung ist: Ging bislang die dialogische Macht in aller Regel von Männern aus wie Steno, Don Pablo, Eleckij oder fon Fonk, so verfügen auf der dritten Evolutionsstufe ausschließlich Frauen über dialogische Macht.- Die Evolution der Sprechhandlungen und die analoge Entwicklung dialogischer Machtausübung sind wesentliche Faktoren für die Geschlossenheit des poetischen Systems der Dramen TURGENEV'S, die sich aber auch in vielen anderen Bereichen manifestiert: im einheitlichen Subsystem

der Eigennamen, in den Lied- und Gedichttexten, die von den frühen zu den späten Dramen in zunehmendem Maße dialogisch integriert werden, in den Wiederholungen einzelner Motive, in der intra- und intertextuellen Parallelität ganzer Situationen, in dem ausgeprägten Mangel an nicht-kommunikativer Handlung, den epischen Strukturen oder der primären Ausrichtung auf einen lesenden Rezipienten.

Die aufgezeigte Evolution der Sprechhandlungen und der dialogischen Machtausübung läßt an der sprachlichen Transformation und damit an der Weiterentwicklung typisch romantischer Verfahren in den Dramentexten keinen Zweifel. Auf der Ebene der poetischen Verfahren wird somit die Kontinuität zwischen der Epoche der Romantik und jener unmittelbar auf sie folgenden der Naturalen Schule gewahrt, der TURGENEVs Stücke gemeinhin zugerechnet werden. Hinsichtlich des poetischen Materials aber, jenem Faktor des Textes, der in der Regel zuerst alle Aufmerksamkeit auf sich lenkt, wird ein Bruch zwischen den romantischen und den physiologischen Texten der Naturalen Schule deutlich, die vorwiegend erschreckende soziale Mißstände in dokumentarischer und protokollarischer Genauigkeit und Deutlichkeit aufzeigen. Der wiederkehrende Vollzug eines solchen Bruchs erweist sich für die russische Kultur von ihren Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts - nach Ju. LOTMAN und USPENSKIJ (1977:2) - als typisch für die einander dynamisch sich ablösenden Etappen ihrer Entwicklung. Jede neue Periode sei dabei auf einen entschiedenen Bruch mit der jeweils vorausgehenden ausgerichtet. Auch für den hier in Frage stehenden Zeitraum scheint dies zunächst zuzutreffen, doch gilt diese These nur für das poetische Material, während im Bereich der poetischen Verfahren eine evolutionäre Kontinuität zu beobachten ist. Daraus resultiert eine Antinomie von Struktur und Material unserer Texte unter dem Aspekt der Evolution. Das in so scharfem Kontrast zur Romantik stehende Textmaterial wird durch die strukturelle Kontinuität gleichsam aufgefangen und ausgeglichen.

Bei den Dramen TURGENEVs werden soziale Fragen erstmals mit voller Deutlichkeit und Expliztheit in den Stücken "Nachlebnik" und "Cholostjak" aufgegriffen, die damit der Naturalen Schule hinsichtlich des Materials auch am nächsten stehen. Ebenso wie

aber die expliziten romantischen Elemente vorher bereits in die Struktur der Sprechhandlungen übergeführt wurden, so verfährt der Autor auf der zweiten Evolutionsstufe auch mit den expliziten sozialen Elementen. Die von Figuren thematisierte Sozialkritik, etwa in "Cholostjak", wird noch innerhalb der einzelnen Textfassungen zu einem erheblichen Teil gestrichen und auf der pragmatischen Ebene des Dialogs zum Bestandteil der Textstruktur. In beiden Entwicklungsprozessen wird also die Integration explizit romantischer, bzw. sozialkritischer Textelemente als Transformation von der semantischen auf die pragmatische Ebene des Textes realisiert. In den vierziger Jahren vollzieht sich somit in der russischen Literatur kein eigentlicher Bruch. Die Naturale Schule stellt sich vielmehr als eine Phase des Übergangs dar (GINZBURG 1979a:48), in der romantische Verfahren ebenso transformiert werden wie das extrem sozial ausgerichtete Material der auf die Romantik folgenden physiologischen Texte.

Die soziale Problematik spiegelt sich deshalb in den Dramen TURGENEVS nicht in erster Linie im thematischen Bereich, sondern in der Struktur des Dialogs wider. Mit den Vertretern eindeutiger und zweideutiger Rede treffen im Dialog die Repräsentanten der abhängigen Personengruppen wie Diener, Kostgänger oder Erziehungsbefohlene auf die Repräsentanten der mächtigen Schicht von Gutsbesitzern, Beamten und Adligen. Ein offener Dialog findet zwischen diesen beiden Polen aber nicht mehr statt, da die eindeutig sprechende Gruppe der Mächtigen den Dialog einseitig durch Verfolgen geheimer Absichten auflöst. Wenn der - in TIETZES (1938:55) Terminologie - "verschweigende Dialog", den er zu Recht mit der Wiener Dekadenz in Zusammenhang bringt, - so lautet ein früherer Titel des Lustspiels "Der Schwierige" (1921) von Hugo von HOFMANNSTHAL "Der Mann ohne Absichten" -, tatsächlich ein "Zerfallsprodukt" darstellt, so schlägt sich in diesem neuen Typus der zweideutigen Sprechhandlung der Verfall des Adels und seiner - nicht nur dialogischen - Macht nieder. Diese sozialhistorische Interpretation des Konflikts in TURGENEVS Dramen, wie sie gemeinhin geleistet wird, kann aber diesen Texten alleine keinesfalls gerecht werden.

Der sozialhistorische Aspekt kann und darf nur als eine Variante der umfassenderen sozial-anthropologischen Analyse verstanden

werden. Dialogische Konflikte entwickeln sich schließlich auch innerhalb der einzelnen Schichten und können nur durch das sozialhistorische Modell nicht adäquat dargestellt werden. Greifen wir auf die Quelle des dialogischen Konflikts zwischen ein- und zweideutiger Rede zurück, so finden wir sie nicht im sozialen Bereich, sondern in den kommunikativen Wechselbeziehungen zwischen diesseitiger und jenseitiger Welt, zwischen dämonisch-teuflischen, heuchlerischen und aufrichtigen Sprechinstanzen. Damit stehen sich in erster Linie unterschiedliche ethische Prinzipien gegenüber, die durch die zunehmende Personifizierung im dialogischen Konflikt verankert werden und zu den dargestellten Formen zwischenmenschlicher Machtausübung im Dialog führen. Vermutlich läßt nur eine solche sozial-anthropologische Interpretation der Aktualisierung der TURGENEVSCHEM Dramen auf den zeitgenössischen Bühnen eine Chance. Dann erst kann der von TURGENEV vorgeführte "kommunikationsgestörte Dialog", "ein Hauptkennzeichen moderner Dramatik" (ASMUTH 1980:68) zur Wirkung gelangen. TURGENEV entwickelt in seinen Stücken in den vierziger und noch zu Beginn der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts jene Dialogverfahren, die "eine Erneuerung des Dramas überhaupt bedeuteten". Letztere, von SCHMID (1973:5) nur auf die Dramatik ČECHOVS bezogene Feststellung besitzt somit bereits fünfzig Jahre vor dessen Dramen Gültigkeit. TURGENEV'S Stücke müssen zweifellos in einer Entwicklungslinie mit jenen ČECHOVS gesehen werden, da sie nicht nur zu dem von ČECHOV weiterentwickelten Typus des Situationsdramas evolutionieren, sondern auch ČECHOV in den Dialogen seiner großen Dramen an den von TURGENEV entwickelten Wechsel pragmatischer Figurenkontexte anknüpft. Die Geschichte des 'modernen' russischen und europäischen Dramas wird durch die Stücke TURGENEV'S um ein wichtiges Kapitel erweitert.

ANMERKUNGEN

1. Zur thematischen Gliederung des Stücks und der Handlungsebene vgl. KOSCHMAL (1977:56ff.)
2. Nach POLGAR (1956:312) kam es in Max REINHARDTS Inszenierung der "Natalie" (= "Ein Monat auf dem Lande") im Wiener Theater gar zu einer "Liebesnacht zwischen Natalie und dem jungen Mann, mit folgendem tödlichem Ausgang."
3. Das von HÜBLER und PFISTER angeführte Unterscheidungsmerkmal der Intentionalität wird dadurch fragwürdig, daß die allgemeinen Handlungstheorien ebenso wie die linguistische Sprechakttheorie von der grundsätzlichen Intentionalität jeder Einzelhandlung ausgehen, auch jener, die Geschehen konstituieren.- Für die literarische Analyse ist dagegen entscheidend, ob Intentionalität oder auch Nicht-Intentionalität als Minus-Verfahren durch den Text ästhetisch funktionalisiert werden.
4. Ebenso unüberbrückbare Widersprüche trennt das Begriffspaar "Handlung" - "Verhalten". Diese Dichotomie geht in erster Linie auf Arnold GEHLENS philosophisch-kulturelle Anthropologie zurück. Kann sich bei GEHLEN "Verhalten" auf Mensch und Tier beziehen, bestreitet MITTENZWEI (1976:209f.) im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Analyse, daß sich Tiere überhaupt 'verhalten' können. Utz MAAS (1974:148) sieht dagegen im Verhalten primär eine Eigenschaft von Tieren, während es bei Menschen nur als Deformation von Handlung zu verstehen sei. Für ihn sind "Verhalten" und "situatives Geschehen" identisch (MAAS/WUNDERLICH 1974:193),
5. Im äußeren Kommunikationssystem werden Handlungen kommunikativ, denen diese Dimension im inneren Kommunikationssystem fehlt.
6. Jakob Michael Reinhold LENZ (1975:366) betont in seinen "Anmerkungen übers Theater" - noch stärker als Gotthold Ephraim LESSING (1973:470) in der "Hamburgischen Dramaturgie" -, daß "die Begebenheiten, die Fabel" nicht mehr der "Endzweck der Tragödie" seien, so sehr Aristoteles auch "zu seiner Zeit recht gehabt haben mag".
7. Obwohl SCHMID feststellt (1975:16), daß nach EJCHENBAUMS Analyse von GOGOL'S "Šinel'" (Der Mantel) nicht mehr die Fabel-Sujet-Korrelation, sondern - übertragen auf das Drama -, die Dialogschicht "die Rolle des führenden Konstruktionsprinzips" übernommen hat, setzt für sie diese Entwicklung beim Drama erst mit ČECHOV ein (1975:17), also mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem entsprechenden Dominantenwechsel in den narrativen Texten. Die daraus resultieren-

- de These von der Kluft in der Entwicklung von Dramatik und Epik muß dahingehend korrigiert werden, daß die von EJCHENBAUM aufgezeigte Entwicklung in der Dramatik bei TURGENEV ihre erste deutliche Ausprägung findet.
8. Auf der anderen Seite wird gerade für TURGENEVs erzählerisches Werk, etwa bei dem Zyklus "Zapiski ochotnika" (Aufzeichnungen eines Jägers) (NAZAROVA 1977:122) die Nähe zu dialogischen und dramatischen Texten unterstrichen (ŽURAVLEVA 1952b:10). Viele Erzählungen in diesem Zyklus gleichen "Stücken in Prosa" (LITVINOV 1963:297). TURGENEVs dramatische Veranlagung wird aber in ihrer Bedeutung überschätzt, wenn man mit VIŠNEVSKAJA (1968:105f.) behauptet, TURGENEV habe in allen Werken als Dramenautor gedacht.- Eine interessante Parallele zwischen den Dramen und dem "heroischen Roman" TURGENEVs, der im Unterschied zum "Handlungs-" oder "Ereignisroman" DOSTOEVSKIJS zu sehen ist (PUMPJANSKIJ 1929b:10), ergibt sich daraus, daß - nach PUMPJANSKIJ (1929b:9) - in TURGENEVs Romanen immer über Personen Gericht gehalten wird, nicht aber über Handlungen, die nur symptomatischen Charakter besitzen.
 9. Im Unterschied zu den Dramen ČECHOVS gibt es bei TURGENEV weder Pistolen - wie in "Čajka" (Die Möve) (1895; 1896) oder "Djadja Vanja" (Onkel Vanja) (1899) - noch finden Duelle statt - wie in "Tri sestry" (Drei Schwestern) (1900; 1901). In der langen Geschichte ihrer Aufführungen blieben TURGENEVs Stücke trotzdem nicht von unangemessenen Theatralisierungen verschont. Eugen ZABEL verwandelte Ende des 19. Jahrhunderts den wenig Dramatik verheißenden Titel "Ein Monat auf dem Lande" in einen vielversprechenden "Wolkenbruch" und ließ in einer Inszenierung von "Nachlebnik" den Helden Kuzovkin am Ende nicht - dem Text entsprechend - in Ruhe abreisen, sondern Selbstmord begehen (KRAUSE 1972: 39f.).- In dem Roman "Dvorjanskoe gnezdo" (Ein Adelsnest) (1859) wird Mar'ja Dmitrievna wegen ihrer "Leidenschaft für das Theatralische" (strast' k nekotoroj teatral'nosti) (VII:278) negativ charakterisiert.
 10. V.I. LUKIN, in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts ein führender Verfechter der "Anpassung" russischer Literatur an europäische Vorbilder, unterscheidet im Vorwort zu dem Drama "Nagraždennoe postojanstvo" (Die belohnte Beständigkeit) (1765) bei der "Anpassung" deutlich zwischen der inhaltlichen Anlehnung, dem eigentlichen "Nachahmen" (podražat') und dem Ein- oder Ausschließen von Einzelelementen, die den eigenen Lebensumständen angepaßt werden, der "Umarbeitung" (peredelyvat') (ZAPADOV 1979:249). Analog zu den so bezeichneten "Einflüssen", die bei TURGENEVs Fabelstoffen konstatiert wurden, hat LUKIN in erster Linie die Fabel des ausländischen Vorbilds "nachgeahmt", unter anderem jene der Stücke von DESTOUCHES (SCHLIETER 1968:57). Diese Parallele zur "Anpassung" bei TURGENEV deutet darauf hin, daß die Beziehung zwischen beiden keinesfalls auf bloße Ähnlichkeit in der Fabel, wie GROSSMAN (1924:147) sie für "Bezdenez'e" und LUKINS Drama "Mot, ljuboviju ispravlennyj" (Der durch Liebe gebesserte Verschwender) (1765) feststellt, reduziert werden darf.

11. Der in TURGENEVs Dramen zentrale thematische Komplex der Abhängigkeitsbeziehungen und der darauf basierenden Ausübung von Macht spielt in vielen Stücken, die TURGENEV als Vorlage dienen, bereits eine wichtige Rolle: in MUSSETs "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée" und "La nuit vénitienne", in MÉRIMÉE's "Théâtre de Clara Gazul", in BALZACs "La Marâtre", in LERMONTOVs "Maskarad", "Dva brata" (Die beiden Brüder) (1836; 1880) und "Ispancy", in BELINSKIJS Dramen und NEKRASOVs "Osennjaja skuka" (Herbstliche Langeweile) (1848). Dagegen erscheint es als sehr zweifelhaft, daß V. HUGO, G. SAND und B. AUERBACH TURGENEV dieses Thema und besonders jenes speziellere des 'fremden Brotes' nahegebracht haben, wie BERDNIKOV annimmt (1949: 26). In Berthold AUERBACHs Roman "Barfüßele" (1856) etwa liegt der Gestaltung dieses Themas ganz im Gegensatz zu TURGENEV eine einfache Märchenstruktur zugrunde. Die arme, elternlose Amrei muß auf dem Hof eines reichen Bauern ihr Brot hart verdienen und wird besonders von der Tochter des Bauern unterdrückt. Dieser kann sie schließlich den Bräutigam abspenstig machen, einen reichen Bauernsohn, der auf einem Schimmel geritten kommt, sich in die arme Magd verliebt, diese heiratet und sie damit zur reichen Bäuerin macht.
12. Bei GOGOL' bildet im Gegensatz zu TURGENEV das völlig unwahrscheinliche Ereignis die Grundlage der Dramen (VIŠNEVSKAJA 1976:134).
13. Nur in der ersten Fassung von "Mesjac v derevne" mit dem Titel "Student" ist von "stepnoj Otello" (Steppenothello) die Rede (T.sb. I:177), in der Endfassung fehlt dagegen das Adjektiv "stepnoj" (III:142,39).
14. Im dritten Kapitel von GOGOL'S Roman "Mertvye duši" stellt der Kutscher Selifan an eines der Pferde dieselbe Frage: "čto potrijachivaeš' ušami?" (was schlackerst du mit den Ohren?) (GOGOL' VI:40).
15. In Briefen zu Beginn der vierziger Jahre äußert sich TURGENEV bisweilen abfällig über französische Abenteuerromane, die er damals las.
16. In den literarischen Quellen für die Dramen TURGENEVs wird das Verbergen der Langeweile bezeichnenderweise noch nicht zum Problem. Offen und direkt sprechen die Figuren häufig von quälender Langeweile. Die Frau des Rats in FONVIZINs "Brigadir" (Der Brigadier) (1764) meint, sie 'sterbe vor Langeweile' (umiraju s skuki) (FONVIZIN 1959 I:55), Noëmi in LERMONTOVs "Ispancy" ist es "ohne Liebe so langweilig" (bez ljubvi tak skučno) (LERMONTOV III:206), Arbenins Frau in "Maskarad" verzichtet auf die "langweilige Freiheit" (skučnaja svoboda) von Bällen und Mode (LERMONTOV III:33), NEKRASOVs Lomonosov stirbt im gleichnamigen dramatischen Poem "ohne Wissenschaft" vor Langeweile (NEKRASOV IV:13), in "Osennjaja skuka" schläft der Held aus demselben Grunde am Ende des Stücks beim Hobeln ein, während sich die Marquise in Alfred de MUSSETs "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée" von den immer gleichen Komplimenten und Phrasen der Männer gelangweilt zeigt (MUSSET 1963:417).

17. Auch die Tochter des Barons in Gorskijs Märchen, die als Stellvertreterin Veras fungiert, überfällt plötzlich Langeweile (II:109,35), so daß der Vater zu ihrer Zerstreuung Freier einlädt.- Der Gutsbesitzer in NEKRASOV'S Drama "Akter" (Ein Schauspieler) (1841) betrachtet den Schauspieler Kočergin nicht als Menschen, sondern nur als Mittel, ihm die Langeweile zu vertreiben (NEKRASOV IV:142f.). Auch der Gutsbesitzer Tropačev hält sich den Kostgänger Karpáčov (N.) nur, weil es "unterwegs langweilig" sei (II:137, 2f.).
18. Auch die in dieser Zeit von TURGENEV geplanten Szenen und Komödien, deren Anzahl ungefähr jener der tatsächlich ausgeführten Stücke entspricht, hätten diese einheitliche Tendenz fortgeführt. "Večerinka" spielt in einer Moskauer Wohnung; die Handlungsschauplätze in "Ženich" (Ein Bräutigam) (1850), "17-j No" (Nummer 17) (1850), "Kompan'onka" (Eine Gesellschafterin) (1850) und "Drug doma" (Freund des Hauses) wären vermutlich gleichfalls abgeschlossene Räume gewesen.
19. In typisch realistischer Manier wiederholt der Autor viele Komponenten innerhalb eines Textes oft allzu häufig. In "Mesjac v derevne" sind alle dazu geeigneten Figuren in Liebesbeziehungen verstrickt, die in acht von neun Fällen aber nur von je einem Partner gewünscht werden. Natal'ja, Beljaev und Katja, das Dienstmädchen, sind am häufigsten, nämlich je dreimal davon betroffen. Der Autor legt damit ein Konfliktpotential an, das im Rahmen eines Stücks kaum angemessen entwickelt werden kann.
20. Antonij hat Marcellina auf dem Weg zur Kirche kennengelernt (III:273,8) und Dolores rät ihrem Verehrer, sie am Sonntag im Kloster zu treffen (II:15,6f.).- Die Tochter der Dienerin Margarita, die Dolores bewacht, ist mit einem untreuen Liebhaber geflohen und seitdem verschollen (II:35,23ff.). Ebenso unglücklich gestaltet sich die Liaison der Tochter der Prjažkina (Ch.), der Tante Mar'jas, mit einem Trinker (II:248,10ff.).- Natal'ja (M.) litt in ihrer Kindheit unter einem ebenso tyrannischen Vater wie Varen'ka in der Erzählung "Andrej Kolosov" (1844).
21. Nach EJCHENBAUM (1948:477) wurde der Geschwisterkonflikt zwischen zwei Helden, die ihre Rechte auf die Heldin und auf die führende Rolle im Stück anmelden, erstmals in LER-MONTOV'S "Dva brata" dramatisch gestaltet. Von Konflikt oder Kampf kann jedoch nur mit Abstrichen gesprochen werden, da - ganz im Gegensatz zu TURGENEV - Jurij erst mit dem Ende des Schauspiels von seinem Bruder Aleksandr erfährt, daß dieser in Wahrheit sein Rivale ist.
22. Bei den frühen Komödien MOLIÈRES stellt Jurij ŠČEGLOV (1977: 25) einen "antithetischen Parallelismus" von Anfangs- und Endsituation fest. Anders als bei TURGENEV gibt also bei MOLIÈRE das Ende den Anfang mit umgekehrten Vorzeichen wieder. ČECHOV folgt dagegen eher TURGENEV, wenn er in dem dramatischen Text "Predloženie" (Ein Heiratsantrag) (1889) die verfeindeten Parteien ihren Streit fortführen läßt, selbst nachdem sie ihre Heirat bereits beschlossen haben.

23. Wichtig sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen Lidija GINZBURGS (1979a:208), die jedoch das 'zwischen den Zeilen geführte Gespräch' (podrazgovor) zu den irrationalen Redeformen zählt. Diese Aussage müßte zweifellos präzisiert werden, da überwiegend rational bestimmte Figuren diesen 'Dialog' verstandesbetont führen.
24. Auch in der Linguistik wurde der Satz lange Zeit zu Unrecht als Grundeinheit linguistischer Beschreibung angenommen (BAYER 1977:76).
25. Es genügt auch, nur von "pragmatischer Bedeutung" zu sprechen, da die Pragmatik - nach DRESSLER (1972:93) - die Semantik einschließt. DOLEŽEL äußert die Ansicht (1977:62f.), daß formale und semantische Dialogtypologien den pragmatischen wegen des Vorrangs pragmatischer Kriterien eingegliedert werden müssen. Nach JAKOBSON (1971:147) dominiert in der literarischen Rede ohnedies die Einstellung auf den Kontext. In der primären Sprache wird der Kontext zur Bestimmung der exakten Bedeutung nur dort berücksichtigt, wo die Mitteilung nicht klar ist (GRICE 1979a:13f.). WITTGENSTEIN untersucht mit seinen "Sprachspielen" vor allem die "pragmatische Dimension der Regeln" (HABERMAS 1975:327).
26. A.E. QUIGLEY sieht in dieser von der "Deformation der Referenzfunktion" begleiteten "Dominanzverschiebung" das Neue in Harold PINTERS Sprachgebrauch (SCHMID 1979b:524).- In der pragmatischen Dialogtheorie von CZAPLEJEWICZ (1978:19f.) besitzt der Dialog vor allem folgende Dimensionen: die situative, die Sprachsituation, also den Zeichenkontext zwischen den Figuren, die gegenständliche Situation mit dem Dialogthema und die Richtungsdimension, worunter CZAPLEJEWICZ die Unterteilung des Dialogs in Phasen, in "Dialogeme" versteht.
27. GRICE (1979c:86) begreift auch nicht-sprachliche Handlungen als "Äußerungen" (utterance) und unterscheidet strukturierte und unstrukturierte Äußerungstypen (1979c:94).- HILLACH (1970:259) geht für das Theater von einer "analogen Struktur des Wahrnehmungs-, Bewegungs- und Sprachaufbaus" aus.
28. Nach WITTGENSTEIN haben Sätze, die wir aussprechen, immer einen bestimmten Zweck (1969:69). Auch die Analyse von Zeichensystemen schlechthin kann nicht von kommunikativen Absichten und vom Kontext abstrahiert werden (LAURETIS 1979:172f.). In der Dramentheorie wird wohl erstmals bei O. ZICH die Absicht und das Erreichen der Absicht zum wesentlichen Merkmal der Handlung erklärt (vgl. SCHMID 1975:38).
29. K. KOŽEVNIKOVA (1970:25-28) differenziert in der praktischen Analyse weder zwischen diesen beiden Begriffen implizierter Bedeutung noch klärt sie den Unterschied zwischen linguistisch und literarisch implizierten Bedeutungen.
30. Diese Geheimnisse, die viele Figuren der Dramen als persönliche für sich behalten oder nur mit wenigen Vertrauten teilen, stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit der Gattung der "proverbes dramatiques", zu denen "Gde tonko, tam i rvetsja" häufig gezählt wird. Die frühen "proverbes dra-

- matiques" stellen nach OZDROVSKY (1972:63) Rätselspiele mit einem Schlüsselwort dar, das die Teilnehmer zu erraten haben.
31. Nach BERDNIKOV (1953:73) läßt sich der Subtext in der russischen Dramenliteratur erstmals bei TURGENEV beobachten.
 32. An einer vergleichbaren Stelle, wo Špigel'skij die Leidenschaft von Verenicyns Tochter und Natal'ja (M.) parodiert, bedient sich der Sprecher ebenfalls rhythmisierter Prosa. In "Mesjac v derevne" hat aber der Figurenkontext gegenüber dem Autorenkontext bereits so sehr an Gewicht gewonnen, daß nicht mehr der Autor - wie in "Neostorožnost'" -, sondern der Arzt Špigel'skij Urheber der Parodie ist (III: 52,22f.): "Slezy pošli, vzdochi, oči... Na Perekuzova ne gljadjat, s Perekuzovym ne govorjat (...)." (Tränen flossen, Weh und Ach... Perekuzov ist keines Blickes mehr wert, mit Perekuzov wird nicht mehr verkehrt (...).)
 33. TURGENEV schrieb das "dramatische Poem" mit sechzehn Jahren unter dem Eindruck des frühen Todes seines Vaters. Der Parallelismus des Schicksals von Autor und Figur läßt sich in Poemen zudem häufig nachweisen (MANN 1976:246). Für GERŠENZON (1970:18) stellt "Steno" nicht zu Unrecht eine Art erster Redaktion des Poems "Razgovor" (Ein Gespräch) (1844) dar.
 34. Die Schwester des Zaren Petr I., Natal'ja, führte in ihrem Theater schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts einige original russische Bearbeitungen von Legenden aus dem Leben der Heiligen auf (KROPOTKIN 1975:193). Zumindest inhaltlich knüpft TURGENEV mit seinem Stück daran an, das aufgrund seiner tragischen Struktur keineswegs - mit VINNIKOVA (1971: 47f.) - als eine Parodie auf Heiligenleben verstanden werden kann.
 35. Wie sehr TURGENEV im Frühwerk GOETHES "Faust" verpflichtet ist (vgl. KOSCHMAL 1983), belegt ein Textvergleich der Erinnerung Antonijs und jener des Autors der "Zueignung" zu "Faust. Der Tragödie erster Teil":

" (...) Kak stranno, točno iz tumana, / Prošedšee spokojno
vyplyvaet / I medlenno prochodit predo mnoj... " (III:268)
(...) Wie seltsam, gleichsam aus dem Nebel / Steigt die
Vergangenheit ruhig hervor / Und zieht langsam an mir
vorbei...)

"Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten (...) / Fühl
ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt? / Ihr drängt euch
zu! Nun gut, so mögt ihr walten, / Wie ihr aus Dunst und
Nebel um mich steigt; (...)." (GOETHE 1973:147)
 36. GROSSMAN (1924:135) vermutet zwar in "Neostorožnost'" eine "Selbstparodie" (samoparodirovanie), doch versteht er diese einerseits eher biographisch, läßt ihren Charakter andererseits völlig unklar und argumentiert widersprüchlich, wenn er - trotz der These von der Selbstparodie - behauptet, das Stück stehe im Dramenschaffen TURGENEVs alleine.
 37. Dies gilt für ALEKSEEV (1938:137), ANCIFEROV (1947:12f.), BERDNIKOV (1953:16), LO GATTO (1952:477), KLEMAN (1936:23;

1940:163) und VARNEKE (1919:13).- Jene Autoren, die den parodistischen Charakter von "Neostorožnost'" nicht bestritten, sahen meist spanische Vorbilder als parodierte Ausgangstexte. GROSSMAN (1924:138f.) unterstreicht TURGENEV'S Anlehnung an MÉRIMÉE in diesem Stück, nennt aber keinen konkreten Text MÉRIMÉES.- Hinsichtlich der Figuren und ihrer Funktionen und hinsichtlich des Handlungsablaufs stehen zwei Stücke TURGENEV'S "Neostorožnost'" besonders nahe: MÉRIMÉES "Le ciel et l'enfer" (1825) und CHERASKOV'S "Goni-myja" (Die Verfolgten) (1775).

38. Der enge Zusammenhang von Tabu, Geheimnis und Macht ist bereits in dem Begriffsverständnis von "Tabu" in der Ethnologie und den Religionswissenschaften vorgegeben. Als tabuisiert gelten dort Gegenstände, Personen und Handlungen, die eine besondere, unfaßbare Macht in sich tragen. Dieser Begriffszusammenhang dürfte für weitere Bereiche der Kulturwissenschaften grundlegend sein. In einer der ältesten, uns näher bekannten Steinzeitkulturen, Lepenski Vir, spezialisierte sich jede Siedlung auf die Herstellung von Gütern, die den Nachbargemeinden unzugänglich blieben und von den Erfindern und Besitzern offenbar als "rituelles Geheimnis" bewahrt wurden, da sie ihnen Überlegenheit und Macht über andere gesellschaftliche Gruppen verschafften.
39. Antonietta wehrt sich durch diesen Akt der Tötung aber auch gegen eine herrische Schwester, die als Erzieherin von ihr widerspruchslosen Gehorsam fordert. Diese im poetischen System der Dramen wiederkehrende Figurenkonstellation, z.B. in den Paaren Natal'ja und Vera (M.) oder Marija und Nadežda (V.) bedarf einer biographischen Erläuterung. TURGENEV'S Mutter, Varvara Petrovna, muß dabei als 'Urbild' des jeweiligen tyrannischen Pols dieser Figurenpaare gesehen werden. Varvara N. ŽITOVA, die als eine Art Adoptivtochter im Haus der TURGENEV'S erzogen wurde, berichtet in ihren Erinnerungen, die die Jahre 1838 - 1850 umfassen, welche brutale Macht Varvara Petrovna TURGENEVA über ihre Leibeigenen, ja selbst über ihren Mann und ihre Söhne ausübte. Dabei hatte sie eine besondere Schwäche für Vögel - auch für Papageien -, die sie in eleganten Käfigen im Haus hielt (ŽITOVA 1961:39).
40. Deutliche Parallelen in der Fabel zeigen sich bei "Neostorožnost'" und LERMONTOV'S "Maskarad" und bei "Dve sestry" und BELINSKIJ'S Drama "Pjatisjatiletnij djadjuška ili Strannaja bolezn'" (Ein fünfzigjähriger Onkel oder Eine seltsame Krankheit) (1838; 1839), ein Stück, das TURGENEV freilich ebensowenig schätzte wie BELINSKIJ selbst. In diesem Text entspricht insbesondere die Eingangsszene mit dem Dialog zwischen den beiden Schwestern TURGENEV'S "Dve sestry", von denen Katen'ka wie Antonietta als fröhliches Kind (BELINSKIJ III:526), die ältere Lizan'ka wie Klara als nachdenklich, verliebt und ernst (BELINSKIJ III:527) charakterisiert werden. Der Autor selbst greift mit diesem Paar erneut auf Ol'ga und Tat'jana aus PUŠKIN'S "Evgenij Onegin" zurück.- In "Maskarad" verliert die junge Frau des - wie Bal'tazar - schon älteren Arbenin auf einem Maskenball ihr Armband. Diese 'Unvorsichtigkeit' (neostorožnost') (LER-

- MONTOV III:96) löst ein Eifersuchtsdrama aus, das - wie bei TURGENEV - in der Tötung der unschuldigen Frau gipfelt.
41. PFISTER unterscheidet ein "konventionelles monologisches Beiseite" (1977:193) von einem dialogisierten "Beiseite ad spectatores" (1977:194) und ein eigentlich "dialogisches Beiseite" (1977:195). Die überzeugende Abgrenzung dieser Termini bleibt der Verfasser jedoch schuldig. In PFISTERS Beispielen zum dritten Typus etwa, die er SHAKESPEARES "Macbeth" und "Twelfth Night" entnimmt (1977:195), liegt in jedem Fall ein gewöhnlicher Dialog vor.
 42. In der frühen russischen Komödie, wie etwa in "Čestnyj izmennik, ili Frideriko fon Poplej" (Der ehrliche Verräter oder Frideriko von Poplej) (etwa 1702-1706) wird das Beiseite im Nebentext noch nicht gekennzeichnet, obgleich es wiederholt zu beobachten ist; das gilt auch für das Intermedium "Cherlikin i Sud'ja" (Harlekin und Richter), wenn sich der Harlekin direkt an das Volk wendet. In SUMAROKOVS Komödien und Tragödien wird durch die Anmerkung "osoblivno" (gesondert) bereits ein isolierender Dialog gekennzeichnet. Mit LUKINS Komödien wird die Bezeichnung "v storonu" (beiseite) als übliche eingeführt. Im Drama des frühen 19. Jahrhunderts setzt sich der häufige Gebrauch des Beiseite fort. GRIBOEDOVS "Student" und LERMONTOVS "Maskarad" dürften dies besonders überzeugend bestätigen. PUŠKIN lehnte das Beiseite zwar theoretisch ab (PUŠKIN XI:39), griff aber in der Praxis wiederholt darauf zurück. Selbst OSTROVSKIJ bedient sich dieses Verfahrens erst in den späteren Dramen seltener (vgl. auch CHRAPČENKO 1976).
 43. Ein solches Propagieren von Aufrichtigkeit (iskrennost') läßt sich nach Ju. LOTMAN (1970:27) erstmals in der Aufklärungsepoche des 18. Jahrhunderts als einem asemantischen und asyntaktischen Kulturtyp beobachten. Nach einer Epoche zweideutigen Verhaltens zu Beginn des 19. Jahrhunderts leitet nicht zuletzt TURGENEV eine neue Epoche der Aufrichtigkeit bei den Nihilisten ein, also insbesondere in den 70-er Jahren und in den 80-er Jahren. Die Dramen stellen nicht nur zeitlich die Verbindung zwischen der Dominanz des zweideutigen Verhaltens zu Beginn des 19. Jahrhunderts und der Forderung nach neuer Aufrichtigkeit gegen sein Ende hin dar, sondern vor allem in ihrer Struktur, in der Binarität des poetischen Systems, das die zweideutige und die eindeutige Entwicklungsphase im konkreten Dialog verknüpft. Auch NEKRASOV beklagt in dieser Zeit gegenüber L.N. TOLSTOJ, daß die "Routine der Heuchelei und der Ironie in uns die Einfachheit und Offenheit zugrunderichten" (vgl. L. LOTMAN 1974: 33). Nach dem Ende der Stalinära wurde die russische Literatur erneut von einem Pathos der Aufrichtigkeit erfaßt.
 44. Begriffe wie "verschweigender Dialog" (TIETZE 1938:8) oder - nach der Terminologie Albert SOERGELS - "Dialog zweiten Grades" (TIETZE 1938:50) treffen bei Berücksichtigung des zweiten Typs zweideutiger Rede nicht zu, da die eigentlichen Bedeutungen der Sprechhandlungen nicht allen Figuren vorenthalten werden sollen und sich der Dialog auf beiden Ebenen, nicht nur auf der zweiten vollzieht. Die Stücke

TURGENEVs belegen zudem, daß sich der "verschweigende Dialog" nicht erst - wie TIETZE annimmt (1938:8) - Ende des 19. Jahrhunderts herausbildet. Aufgrund der bisherigen Ausführungen erscheint es auch als äußerst fraglich, ob nur TOLSTOJ in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts das Auseinanderklaffen von Aussageintention und tatsächlicher Aussage als einer Worthülle dargestellt hat - wie es von GINZBURG (1979a:184) ausgeführt wird - und ob er darin zudem als 'Gegenpol' TURGENEVs und ČECHOVS gesehen werden darf.

45. In der letzten Phase der Evolution der Dramen, in der eine Dominanzverschiebung zum Wechsel bloß pragmatischer Figurenkontexte stattfindet, verliert die geheime Absicht die Starrheit und die Statik der aus der Romantik übernommenen gegenständlichen Maske. Auch die von der Romantik herrührende, deutlich negative Wertung des Geheimen wird in "Provincialka" und "Večer v Sorrente" abgeschwächt. Durch beide Entwicklungen gewinnen die Dramen TURGENEVs an Lebendigkeit und realistischer Wahrscheinlichkeit. In ČECHOVS "Dama s sobačkoi" (Die Dame mit dem Hündchen) (1899) wird die positive Wertung des "Geheimnisses" (tajna) fortgeführt. Der Mensch brauche sein inneres Geheimnis, auf ihm basiere das Leben schlechthin (ČECHOV X:141f.).
46. Špigel'skijs Offenheit gegenüber Lizaveta Bogdanovna schlägt nicht selten in beleidigende Grobheit um, wenn er ihr etwa vor Augen führt, daß sie für eine 'Jungfrau' 'ein wenig sauer geworden' (malen'ko okisli) (III:120,15) sei. Lizaveta teilt Špigel'skijs Vorstellung von Aufrichtigkeit nicht vorbehaltlos, so daß sich in dieser künftigen Ehe - wie bei allen Ehebeziehungen in den Stücken TURGENEVs - grundlegende Gegensätze zwischen den Partnern andeuten. An den Äußerungen Lizavetas, die im Vergleich zu jenen Špigel'skijs äußerst spärlich ausfallen, läßt sich ablesen, daß sie nicht zu einer entsprechenden Offenheit bereit ist. Das Geheimnis ihres Alters etwa wahrt sie hartnäckig. Als Špigel'skij sie danach fragt, gibt sie ihr Alter mit dreißig Jahren an (III:122,36f.). Als er sie jedoch auf vierzig Jahre schätzt, gesteht sie ein, bereits sechsunddreißig Jahre alt zu sein (III:122,41), was ihr Špigel'skij auch glaubt. Doch täuscht sie ihren künftigen Gatten auch mit dieser Angabe, da sie in Wirklichkeit siebenunddreißig Jahre alt ist (III:42,8). Das allzu selbstsichere Verhalten des Arztes wird damit in Frage gestellt. Möglicherweise plante TURGENEV die Weiterentwicklung des hier angedeuteten Konflikts in dem teilweise ausgeführten Stück "Kompan'onka" (Eine Gesellschafterin) (1850; 1922), das abgesehen von "Mesjac v derevne" als einziges - nach S.T. AKSAKOV (OKSMAN 1962:465) - auch einen Arzt unter den 'dramatis personae' aufführte.
47. FREEBORN (1960:27) vertritt die Ansicht, in "Steno" und dem Poem "Paraša" werde einem falschen Helden eine weibliche Figur gegenübergestellt, die "natural and emotionally unaffected" sei. Häufig vertreten wird jene Meinung, daß auch in "Gde tonko, tam i rvetsja" dem egoistischen Gorskij eine offene und natürliche Vera (BERDNIKOV 1953:28), eine "aufrichtige" Vera (KLIMOVA 1960:160; L. LOTMAN 1979:546), also

erstmalig eine typische "turgenevskaja ženščina" (Turgenev-sche Frau) (RYBAKOVA 1979b:265) gegenüberstehe. Diesen "Typus" zeichnen "prostota, estestvennost', čuvstvo" (Einfachheit, Natürlichkeit, Gefühl) (GULJANOVA 1973:8) aus. Auch Ol'ga handle nur menschlich (N.) (OZDROVSKY 1972:104), wenn sie ihrem Vater das Geld aufdrängt, damit dieser ihr Gut verläßt. An vergleichbaren positiven Wertungen Natal'jas (M.) und anderer Frauengestalten in den Dramen fehlt es nicht.

In der Minderzahl und meist älteren Datums sind dagegen jene Thesen, die TURGENEVs Frauenfiguren negativer werten. Für DURDIK (1885:256) verfolgt Vera (G.) vor allem mit Hilfe ihres Verstandes ihre Ziele mit letzter Konsequenz. Nach KUČEROVSKIJ (1951:267) gebe es keinen Grund, Natal'ja (M.) zu heroisieren. Auch SZCZEPAŃSKI (1955:9) macht deutlich, daß man nicht mehr an Natal'jas Einfachheit und Aufrichtigkeit glauben könne (vgl. SOLOV'ĚVA 1976:108). Nach SCHMIDT (1877:87) sind die "Damen" in TURGENEVs Stücken "recht kalter Art" und "spielen" nur mit den "verkümmerten Idealisten". Die Frauen übernehmen meist die Initiative und verlangen Unterwerfung unter ihre Leidenschaft (SCHMIDT 1877:91).- SCHRAMM (1974/75:310) vermutet hinter diesen "starken Frauen" das Abbild von TURGENEVs Mutter. Auch TURGENEVs jahrzehntelange, verheiratete Freundin, die Französin Pauline VIARDOT-GARCIA, eine Person des "fremden" Bereichs, die TURGENEV bereits 1843 kennenlernte, sollte in diesem Zusammenhang Berücksichtigung finden.

48. N.M. KARAMZIN hat diesen Gegensatz in der russischen Literatur erstmalig in seiner literarisch-psychologischen Studie "Čuvstvitel'nyj i cholodnyj" (Der Empfindsame und der Kühle) (1801) ausgearbeitet.
49. Veras Wunsch erfüllt sich auf der bloß expliziten Bedeutungsebene, als Beljaev ihr gesteht, er liebe sie "wie eine Schwester" (III:128,6). Im Kontext dieser Stelle bedeutet dies allerdings für Vera eine tiefe Enttäuschung, da Beljaev ihr nicht die erhofften Gefühle entgegenbringt (III:128,1).- Auch Natal'ja deutet bereits vor Vera über die Namensgleichheit mit Beljaevs Schwester und seiner Liebe zu dieser eigene Gefühle für Beljaev an (III:62,3ff.).
50. Der Vergleich von Ol'gas Stimme mit jener eines Kanarienvogels (II:133,2) gibt einen Hinweis auf eine mögliche Zuordnung Ol'gas zu Figuren der übrigen Dramen. Die gegen Dolores eingefädelt Intrigue vergleicht Don Pablo mit der Jagd auf Vögel (Ne.) (II:20,17ff.) und Antonietta tötet den Papagei ihrer Schwester und Konkurrentin (D.). Auch Eleckij strebt danach, Ol'ga in einem "Käfig" unter Kontrolle zu halten.
51. Dummheit wird in ČECHOVS Stücken und Erzählungen sehr oft schonungslos entlarvt und verhöhnt. Eindrucksvolles Beispiel dafür ist Platonov, der Held des Dramas "(Bezotcovščina)" (Die Vaterlosen) (etwa 1880-1883; 1923), der seine dümmliche Frau verhöhnt und ihr Verachtung entgegenbringt. TURGENEVs Erzählung "Svidanie" (Ein Stelldichein) (1850) dagegen läßt keinen Zweifel daran, daß der Autor in der naiven Akulina und nicht in dem Kammerdiener Viktor Aleksandryč

die positive Heldin sieht. Diese Wertung übernimmt ČECHOV allerdings auch - vielleicht von TURGENEV - in der Erzählung "Eger'" (Der Jäger) (1885).

52. Als V.P. BURENIN die allzu häufigen Gallizismen in TURGENEV'S Übersetzung "Legenda o Juliane Milostivom" (Legende über Julianus Hospitator), der FLAUBERTS "La légende de Saint-Julien l'Hospitalier" (1876) zugrundeliegt, kritisier-te, rechtfertigte sich TURGENEV vor allem mit dem Argument der pragmatischen Sprachfunktion: Entscheidender Beweis für die Richtigkeit eines sprachlichen Ausdrucks sei die 'Praxis der lebendigen Rede' (vgl. KLEMAN 1934:83).
53. ČECHOV widerfuhr mit einem frühen Vaudeville, "Medved'" (Der Bär) (1888), ein ganz ähnliches Schicksal. Die Zensur bewertete das Stück wegen der "Grobheit und Anstößigkeit" seines Tons (ČECHOV XI:427) als für die Bühne ungeeignet.
54. Für BALUCHATYJ stellt der Verlauf der Emotion das typenbil-dende Merkmal des Dramas dar, das aber schon in den Stücken TURGENEV'S von geringerer Relevanz ist, da Emotionen für die zweideutig sprechenden Figuren nur eine untergeordnete Rol-le spielen.- Während die emotionale Entwicklung - nach BA-LUCHATYJS Ansicht - bei ČECHOV verdeckt abläuft, werde sie im Melodrama offen dargeboten (SCHMID 1975:12). Demnach würden Dramen wie "Nachlebnik" und "Cholostjak" vor allem aufgrund ihrer Helden noch Züge des Melodramas tragen, die in ČECHOV'S Texten fehlten.
55. ŠATALOV (1979:98), der trotz hoher Meinung von TURGENEV'S Dramen diese nicht in seine Untersuchung einbezieht und MARKANOVA (1955:14) vertreten die Ansicht, daß TURGENEV'S Dialogrepliken und monologische Sprechhandlungen immer auf der Literatursprache basieren und von extremen phraseolo-gischen Wendungen frei bleiben. Den Text des Zyklus "Za-piski ochotnika" (Aufzeichnungen eines Jägers) (1847-1852) hat TURGENEV noch vor Erscheinen der ersten vollständigen Ausgabe von lexikalischen und phonetischen Abweichungen umgangssprachlicher Rede gereinigt. Selbst in dem Spätwerk "Pesn' toržestvujuščej ljubvi" (Lied der triumphierenden Liebe) (1881) will TURGENEV - nach PUMPJANSKIJ (1930:9) - nicht wirklich die italienische Schriftsprache des 16. Jahr-hunderts nachahmen, sondern genügen ihm schon leichte Ab-weichungen von der Norm der russischen Literatursprache zur Stilisierung der Rede.
56. Einzelne Motive und Themen der dramatischen Szene "Utro mo-lodogo človeka" stehen in enger Beziehung zu GOGOL'S "Utro delovogo človeka" (Morgen eines Geschäftsmannes) (1836), "Lakejskaja" (Dienerschaft) (1842) und TURGENEV'S "Bezdenez'e". Mit dem Ende des für die Bühne wenig geeigneten Stücks, in dem analog zu GOGOL' und TURGENEV der diplomatische Diener Ivan seinen Herrn völlig beherrscht, erfährt der verschwen-derische junge Held Nedopekin, daß seine Tante - ebenso wie Žazikovs Mutter - nicht mehr für seine Schulden aufkommen will. Damit bricht für ihn eine Zeit des 'Geldmangels' an.- Gerade im Frühwerk OSTROVSKIJS finden sich weitere Motive, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf TURGENEV zurückgehen. In dem Drama "Svoi ljudi - sočtemsja!" (Es bleibt ja in der

Familie!) (1850) etwa droht die Brautwerberin Ustin'ja Namumovna Rispoločenskij ebenso wie Tropačev Kuzovkin, als dieser sich weigert, ihrer bzw. seiner Aufforderung Folge zu leisten, ihm Sekt in den Kragen zu gießen (OSTROVSKIJ I:138).

57. STELTNER (1978:54) übersetzt diese Stelle sinnentstellend als "pseudopsychologisch" und zieht auf dieser Grundlage unzutreffende Schlußfolgerungen über TURGENEV'S OSTROVSKIJ-Kritik.
58. Zwar kamen FRIDLENDER, SCHMID und STELTNER wohl unabhängig voneinander zu diesem Ergebnis, doch besteht über diese nur thematische Bedeutungskomponente hinaus wohl der genannte grundlegende Unterschied hinsichtlich der Sprechhandlungen und des qualitativen, bzw. quantitativen Dramenmodells. SCHMID (1979) zeigt in ihrer Arbeit in einer Gegenüberstellung von OSTROVSKIJ'S "Groza" und ČECHOV'S "Djadja Vanja" Unterschiede zwischen dem von OSTROVSKIJ repräsentierten alten, handlungsbestimmten Drama und dem neuen Gattungstyp des handlungsarmen Dramas. Dabei stehen für sie die Unterschiede zwischen zwei Dramentypen im Vordergrund, weniger der Vergleich zwischen den beiden literarhistorischen Entwicklungsstufen des Dramas. Schon die strikte Beschränkung auf dieses eine Stück OSTROVSKIJ'S erlaubt es der Autorin kaum, charakteristische Züge seiner Dramatik herauszuarbeiten. In "Groza" fehlen die sonst so häufigen Dialektismen, Redensarten und Sprichwörter, wie sie etwa für die Heiratsvermittlerin Krasavina in "Prazdničnyj son - do obeda" (Ein Feiertagstraum bis zum Mittagessen) so charakteristisch sind. "Groza" ist zweifellos untypisch für das dramatische Schaffen OSTROVSKIJ'S (vgl. STELTNER 1978:23).
59. In ARISTOPHANES' Komödie wird zweideutige Rede negativ gewertet, wenn von dem "Zauberer des Worts und dem blauen Dunst, Übertölpelung, Floskeln und Blendwerk" (ARISTOPHANES 1976:124) die Rede ist.
60. BRANG (1977:190) kritisiert an Gorskijs Rede "Platitüden" und "pathetische Metaphern"; KUČEROVSKIJ (1954:67) meint, Gorskijs ergötze sich an der Schönheit der eigenen Rede. Gorskijs Redseligkeit und betont ästhetische Rede dienen ihm aber wohl in erster Linie dazu, Distanz zu seinen Gefühlen für Vera zu gewinnen (II:96,6ff.). Gerade dieses Bemühen scheint ZABELS Ansicht (1884:157) vom "Gefühlsnihilisten" Gorskijs zu widerlegen.
61. Für REVZINA und REVZIN (1971:247) entspricht der Verstoß gegen "Kommunikationspostulate" dem künstlerischen Verfahren des Absurden. Der Begriff "Kommunikationspostulat" wird von den Autoren aber sehr weit gefaßt und bleibt diffus.
62. Čubukov in ČECHOV'S Einakter "Predloženie" (Heiratsantrag) (1889) zitiert Gesprächsschablonen nur mehr in elliptischer Form, wie etwa "Ja tak rad i proče..." (Ich bin so froh und anderes mehr...) (ČECHOV XI:316) oder "Značit, umer i tomu podobnoe..." (Das heißt, er ist gestorben und dergleichen mehr...) (ČECHOV XI:329).

63. Beide Figuren konstituieren also keine Opposition und sprechen nur oberflächlich über ein gemeinsames Thema. Ihre kognitive und psychische Situation bestimmt den Dialog. Das psychologische Situationsdrama TURGENEVS erweist sich auch hier als Vorläufer des ČECHOVSCHEN Situationsdramas.
64. Im 18. Auftritt bittet Dar'ja Stupend'ev wiederholt, sie alleine zu lassen, damit sie ihm mit der Hilfe des Grafen eine "gute Stelle" (chorošee mesto) (III:185,28f.) in Petersburg verschaffen könne. Der eifersüchtige Gatte findet aber immer neue Argumente für sein Bleiben und wiederholt gerade gegen Ende des Auftritts dreimal, er werde trotz der Gefahr bleiben, daß Dar'ja ihr Ziel nicht erreicht (III:187,9ff.). Entgegen all diesen Beteuerungen läuft er aber in dem Moment aus dem Zimmer, als er die Stimme des Grafen hört.
65. Ebenso wie in dieser Situation und vielen vergleichbaren im poetischen System der Dramen genießt auch Lasukov in NEKRASOV'S "Osennjaja skuka" (Herbstliche Langeweile) (1848) seine aus geheimen Absichten und sozialer Stellung erwachsende Macht über seinen Burschen, als er diesen durch Fragen und Vorwürfe nur langsam auf das eigentliche Ziel seiner Rede hinführt, auf die abgebrannte Kerze (NEKRASOV IV: 293):
- Lasukov. Ty slep.
Mal'čik. Net-s, vižu.
Lasukov. Čto ž ty vidiš' ?
Mal'čik. Da vse-s.
Lasukov. Vse?
Mal'čik. Vse.
Lasukov. A čto? Nu, govori, čto?"
- (Lasukov. Du bist blind.
Bursche. Nein, ich sehe.
Lasukov. Was siehst du denn?
Bursche. Ja alles.
Lasukov. Alles?
Bursche. Alles.
Lasukov. Und was? Nun, sag', was?)
66. In dem Autographen von 1848 (T.sb. I:47f.) und in der endgültigen Textfassung (II:156,18ff.) wird Ol'ga selbst Zeugin von Kuzovkins Behauptung, er sei ihr Vater, während sie diese Information in der ersten handschriftlichen Fassung (II:369) vermutlich von einer anderen Figur bekommt, da sie selbst bei Kuzovkins Geständnis nicht anwesend ist. Somit mußte Ol'ga ursprünglich nicht nur ergründen, ob Kuzovkin die Wahrheit gesagt hat, sondern auch, ob dies für ihren Informanten zutrifft. Ihr mit kluger Taktik geführtes Verhör Kuzovkins wird also ursprünglich zusätzlich motiviert und gerechtfertigt. In der letzten Fassung ist Ol'ga dagegen deutlicher als Repräsentantin zweideutiger Rede gezeichnet.
67. Schon dramatische Figuren wie Petr Ivanovič Bobčinskij aus GOGOL'S "Revizor" "kompensieren" diese Schwäche durch Berufung auf die Autorität vermeintlich einflußreicher Personen (vgl. VIŠNEVSKAJA 1976:79), die mit ihnen bekannt sind.

- So hebt die Prjažkina, die vor Hemmungen kein Wort mit Fonk sprechen kann, gegenüber Špun'dik hervor, sie habe früher mit der Generalin Bondoidina auf vertraulichem Fuße gestanden, die ihrerseits mit den ersten Herrn (II:247,6) bekannt gewesen sei.
68. VODNEVA (1956:97) weist in ihren Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte des "Cholostjak" zu Recht darauf hin, daß Fonks direkte Aussage über den niederen sozialen Stand Moškins und Mašas im wesentlichen auch aus den Beziehungen Fonks zu Moškin und Maša zu erschließen sei.
 69. Auch Gertrude in BALZACS Drama "La marâtre", das wiederholt als Vorbild für "Mesjac v derevne" genannt wurde, verhält sich zu ihrer Konkurrentin Pauline bisweilen wie zu einem "Kind" (BALZAC 1929:87). Gertrude ist aber jene Taktik bei der Manipulation der Kommunikationssituation fremd, die Natal'ja in zweideutiger Rede meisterlich beherrscht.
 70. Die Figuren Morozova und Čuchanov sind fünfundvierzig und fünfzig Jahre alt (G.), Kuzovkin fünfzig, Ivanov fünfundvierzig, Karpačov vierzig (N.), die Chalabanskaja und eine "alte Frau" in "Kompan'onka" vierzig und sechzig. Auf der anderen Seite zählen Maša (Ch.) und Miša (P.) neunzehn, Veročka (M.) siebzehn und Marija (V.) achtzehn Jahre.
 71. Eine mögliche Vorlage für dieses dialogische Machtgebaren in niedrigeren sozialen Schichten stellt GOGOL'S "Lakejskaja" dar. In diesem dramatischen Text erhebt das Dienstmädchen Annuška Einwände gegen die Anwesenheit von Kutschern auf dem von der Dienerschaft geplanten Ball. Diese röchen zu oft nach einfachem Tabak und Schnaps und seien zudem alle ungebildet (GOGOL' V:122).
 72. ČECHOV parodiert diese Art konventionalisierter zweideutiger Anrede in dem Einakter "Predloženie". Nach der Ankunft Lomovs wird dieser von Čubukov, der ersterem Geld schuldet, mit einer Vielzahl zärtlichster Namen belegt wie "golubuška" (Täubchen) (ČECHOV XI:315), "mamočka" (Mütterchen), "krasavec" (Schöner). Auf dem Höhepunkt ihres Streits aber wählt Čubukov die distanzierte Anrede "milostivj gosudar'" (gnädiger Herr) (ČECHOV XI:322).
 73. Nach ZEMSKAJA (1979:227) ist auch im gesprochenen Russisch der Gegenwart die Anrede mit bloßem Familiennamen in "offiziellen Situationen" üblich, wie etwa in der Schule, der Universität, in Pionierlagern oder Wirtschaftsunternehmen, wenn sich eine übergeordnete Person an eine untergeordnete wendet. Die Anrede mit dem Familiennamen besitzt also auch heute meist monodirektionalen Charakter.
 74. Dieses Beispiel steht nach BORISOVA (1968:20) für jenen Dialogtyp, der auf der Vieldeutigkeit eines zwei Repliken verbindenden Wortes basiert. Dieser Typus sei in TURGENEV'S Dramen kaum weniger häufig als jener, der die "Dynamik der Verwandlung" des Wortes demonstriert. In beiden Fällen werden jedoch kontextuelle oder situative (vgl. BORISOVA 1968:22), also pragmatische Bedeutungen einander gegenübergestellt.
 75. Im zweiten Akt von LERMONTOVS Drama "Maskarad" (LERMONTOV

III:54) macht die Baronesse ihrem Bekannten Šprich Andeutungen über Arbenin und seine Frau Nina, die dieser sogleich versteht. Auch hier wird über den aus dem Deutschen abgeleiteten Namen `Šprich` `Verstand` (um) mit einer besonderen Redegewandtheit verknüpft. Zudem gehört Šprich dem Bereich des "Fremden" an, der im poetischen System der Dramen TURGENEVs mit `Verstand` und zweideutiger Rede korreliert ist.

76. An dieser Stelle sollte auch auf das erfreuliche Unternehmen der Neuübersetzung einiger Stücke TURGENEVs durch Georg SCHWARZ aus dem Jahre 1975 hingewiesen werden. Können diese Übersetzungen insgesamt zufriedenstellen, weisen sie doch eine Reihe von Mängeln auf. Als ein Beispiel soll die Übersetzung der in unserem Text folgenden Replik Dar'jas zitiert werden: "Graf, Sie werden wissen, gut Theater spielen kann man nur dann, wenn man fühlt, daß man die Wahrheit..." (TURGENJEW 1975:380). Insbesondere der abschließende Nebensatz geht zu frei mit dem Originaltext um, indem er einfach das im Original weder vorhandene noch passende Substantiv "Wahrheit" einschleibt und damit den Sinn dieser zweideutigen Aussage verfehlt.- Bedauerlich ist - im Unterschied zu der Neuübersetzung Peter URBANS - die 1981 im Reclam-Verlag erschienene Übertragung der Komödie "Mesjac v derevne" von Kurt SEEGER, die mit dem russischen Originaltext in vielen Passagen nichts mehr gemein hat.
77. Vilickij flieht vor dem Handeln ebenso in folgenlose Sprechhandlungen wie Dar'jas Gatte Stupend'ev. Versucht sich ersterer selbst davon zu überzeugen, daß er nun endlich zu Moškin fahren muß (II:214,30f.; 215,24), so bestärkt sich letzterer wiederholt in seiner entschlossenen Haltung (III:193,4ff.), die in Wahrheit nur Unentschlossenheit und passiven Gehorsam verbirgt. Insbesondere Stupend'ev weist damit auf den Helden Nikolaj Andreič in ČECHOVS Erzählung "Iz zapisok vspyl'čivogo čeloveka" (Aus den Aufzeichnungen eines aufbrausenden Menschen) (1887) (ČECHOV VI:293-302) voraus, der sich seines Jähzorns zwar immer wieder verbal versichert, doch alles, einschließlich seiner keineswegs erwünschten Verheiratung über sich ergehen läßt.
78. Für NEKRASOV (1953:106f.) ist Sozoménos nur auf der Bühne überflüssig, nicht aber beim Lesen.
79. Islaev scheitert im Gespräch mit den Bauern ebenso wie der Held des Poems "Pomeščik" (Ein Gutsbesitzer) (1845), der den Bauern "redegewandt" (krasnorečivo) von `Pflichtgefühl` erzählt (I:171), weil sie fremde Kühe auf seinem Grund weiden ließen. Beljaev wurde dagegen gerade aufgrund seiner Fähigkeit mit den Bauern in ihrer Sprache zu reden mit Bazarov aus dem Roman "Otcy i deti" (Väter und Söhne) (1862) verglichen. Anders als Beljaev spricht Bazarov aber mit den Bauern nur in höhnischem Ton. Zudem fühlen sich die Bauern von ihm nicht verstanden.
80. Unter dem Schutz einer Generalswitwe, der Mutter des gleichfalls verwitweten Rostanev, kann der herrschsüchtige Foma Fomič die Unterordnung aller Bewohner des Gutes erzwingen und sogar - analog zu Muchin - die Heirat Rostanevs mit der Erzieherin seiner Kinder zunächst verhindern. DOSTOEVSKIJS

- Roman steht zweifellos in vielschichtigen Beziehungen zu verschiedenen Dramen TURGENEVs, insbesondere zu "Nachleben" und "Zavtrak u predvoditelja".- In ČECHOVS Komödie weitet die Frau des Bruders der drei Schwestern, Natal'ja Ivanovna, nicht nur ihren Einfluß immer weiter aus, sondern engt auch den Lebensraum der drei Schwestern in ihrem Haus immer mehr ein und entzieht ihnen damit die Grundlage ihrer Existenz (SCHMID 1976:186ff.).
81. Eine literarische Quelle dieses dialogischen Machtkampfes innerhalb der nichtadligen Gesellschaftsschicht könnte neben GOGOL'S "Lakejskaja" die Erzählung "Sto rublej" (Hundert Rubel) (1845) von Jakov P. BUTKOV sein. In letzterem Text verhalten sich die Angestellten eines Kontors dem Helden gegenüber zunächst feindselig, da er sich bei der Einstellung als "Beamter" (činovnik) bezeichnet und damit rangmäßig über ihnen stehen würde. Nachdem der Held diesen "Kastenhaß" (kastičeskaja nenavist') (BUTKOV 1967:95) aber ganz zu Unrecht zu spüren bekommen hat, da er keinerlei Vorzugsstellung anstrebt, demütigen ihn die Angestellten nun ihrerseits, indem sie ihn täglich ihr Frühstück holen lassen.
 82. Ausführliche Darstellung dieser Problematik in: KOSCHMAL 1983.
 83. Das Thema der 'Langeweile' spielt seit PUŠKIN und in der für TURGENEV zeitgenössischen Literatur erstmals eine eminent wichtige Rolle, die es erst wieder in Texten Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewinnt, besonders in den Erzählungen und Komödien ČECHOVS. In Alfred de MUSSETs Stück "Il faut, qu'une porte soit ouverte ou fermée" führt die mit Natal'ja Petrovna etwa gleichaltrige Marquise ihren allzu schnell voranschreitenden (seelischen) Alterungsprozeß auf die Langeweile zurück (MUSSET 1963:416).- In NEKRASOVs "Osennjaja skuka" versucht der Gutsbesitzer Lasukov diese Langeweile - ähnlich vielen Vertretern zweideutiger Rede in TURGENEVs Dramen - durch Ausübung sinn- und zweckloser Macht zu vertreiben. Mit wachsendem Nachdruck befiehlt Lasukov einem bediensteten Burschen den Schlüssel für den Schrank mit dem Pulver zu suchen, den dieser bei dem Tanz, den ihm Lasukov zuvor befohlen hatte, verlor. Da Lasukov den Schlüssel selbst in Händen hält, kann kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß die Inhalte seiner Befehle absurd geworden sind und ihm das Bemühen seiner Untergebenen um Ausführung seiner Anweisungen nur mehr zur Kurzweil dient. Lasukov treibt seinen verzweifelnden Burschen so weit, bis dieser - ebenso wie Kuzovkin (II:155,6) - "laut heult" (gromko rydaet) (NEKRASOV IV:297).
 84. OSTROVSKIJ übernimmt diese Szene in "Svoi ljudi - sočtemsja!" (I:137f.), doch hat sie dort die für TURGENEV spezifische tragikomische Wirkung gänzlich eingebüßt und dient allein der äußeren Komik.
 85. Nach Ju. LOTMAN (1973b:58) stellt das "Verhalten bei Betrunketheit" (chmel'noe povedenie) die einzige Alternative zur Eingeschränktheit des bäuerlichen Menschen durch die Lebensbedingungen dar.- In DOSTOEVSKIJS "Zapiski iz Mertvogo doma"

(Aufzeichnungen aus einem Toten Haus) (1860-1862) versuchen die Sträflinge gleichfalls durch Alkoholisierungsvorgänge vorübergehend aus dem Ostrog 'auszubrechen'. In beiden Fällen haben wir es mit einer Erscheinungsform des Karnevals zu tun.

86. ČECHOVS Erzählung endet damit, daß der einstmals reiche Grochol'skij bei dem "Despoten" und "Tyranen" Bugrov und seiner Frau Liza lebt und für sie - wie Kuzovkin für Korin - Gitarre spielt und singt. Grochol'skij, der sich selbst einen "Menschen mit schwachem Charakter" (slabocharakternyj čelovek) nennt (ČECHOV I:390), hat Liza schwanger gemacht, die die Rückkehr von Grochol'skij zu ihrem despotischen Gatten schon bald als Fehler erkannt hat. Doch nicht nur das künftige Kind beider Opfer der Macht steht in unmittelbarer Äquivalenzbeziehung zu Ol'ga. Der Autor doppelt dieses soziale Motiv der Abstammung und demonstriert damit ebenso wie TURGENEV die Kontinuität der Unterdrückung: Grochol'skij selbst ist aus der Verbindung seiner Mutter mit einem "kleinen Beamten" hervorgegangen, den ihr Mann gedemütigt hatte.
87. Beziehungen zwischen Komödien TURGENEVs und Werken DOSTOEV-SKIJS haben bisher vor allem V.V. VINOGRADOV (1959:45-71) und I.Z. SERMAN (1966:109-111; 1974:478f.; 1975:94-107) aufgezeigt. Während sich ersterer nur auf das Frühwerk DOSTOEVSKIJS bezieht, insbesondere auf den Briefroman "Bednye ljudi" (Arme Leute) (1844/45; 1846), und Zusammenhänge mit "Nachlebnik" vor allem im thematischen und sprachlich-stilistischen Bereich sieht, beschreibt SERMAN in erster Linie gemeinsame Motive und Themen der Texte "Provincialka" und "Večnyj muž" (Der ewige Gatte) (1870) einerseits und "Nachlebnik" und "Selo Stepančikovo i ego obitateli" (Das Gut Stepančikovo und seine Bewohner) (1859) andererseits. Trotz sehr interessanter Ergebnisse dieser Untersuchungen können sie doch nur als Ausgangspunkt für die Analyse weiterreichender intertextueller Beziehungen zwischen beiden Autoren dienen.
88. Die Opposition dieser beiden Typen des Lachens wird zum Beispiel in "Povest' o Savve Grudcyně" (Erzählung von Savva Grudcyn) (um 1660) modelliert, wo der Teufel zu Beginn über die naive Unwissenheit Savvas lacht. Am Ende wird Savva aber durch die 'lächelnde' Jungfrau Maria gerettet, der er im Schlaf bezeichnenderweise verspricht, nicht zum Lügner zu werden. Er schwört also hier jeder unaufrichtigen Rede ab und kann deshalb von der 'lächelnden' Gottesmutter gerettet werden, deren Lächeln damit in Äquivalenz zur eindeutigen Rede steht.
89. Auch Tropačevs GLINKA-Romanze (II:178,1ff.), die er unter dem Fenster singt, liefert den romantischen Kontrast zu der gleichzeitig groben Machtausübung Eleckijs über Kuzovkin. Das der Romanze zugrundeliegende PUŠKIN-Gedicht "'Ja zdes', Inezil'ja'" ("Ich bin hier, Inezil'ja") (1830) (PUŠKIN III:239) schließt inhaltlich direkt an die spanischen, mit einem "Umhang" (plašč) bekleideten und einem "Degen" (špaga) ausgerüsteten Liebhaber an, die ihrer Geliebten

mit der Gitarre ein Ständchen bringen. Tropačev verbindet mit diesem Typus nur die Zugehörigkeit zu einer 'fremden' Welt.

90. In VERDIS "La Traviata" und FOGAZZAROS Oper "Malombra", wo das Spiel zum Kampf wird, hängen vom Ausgang des Spiels Lebensschicksale ab (SPITZER 1922:249). Dort wird "jedes Wort zweiwendig".- LERMONTOV'S Komödie "Maskarad" beginnt wie "Mesjac v derevne" mit einem Kartenspiel. Während Arbenin dem Fürsten gegenüber die Äquivalenz von Spiel und Leben expliziert (LERMONTOV III:13), stellt sich die Beziehung zwischen diesen beiden Bereichen bei TURGENEV dem Rezipienten als ästhetische Aufgabe.- Die Eingangsszene von "Mesjac v derevne" ist aber dennoch eher nach dem Vorbild der dritten Szene des vierten Akts in FONVIZIN'S "Brigadir" geschaffen (FONVIZIN I:155). Die Parallele liegt nicht nur in der Anordnung der Figuren auf der Bühne, in der Figurenkonstellation, sondern auch darin, daß die Frau des Rates (sovetnica) ausgerechnet 'Herz' ansagt und daraufhin alle passen. Ebenso gewinnt auch Šaaf alle Spiele mit 'Herz'.- In BALZAC'S Drama "La marâtre" schließlich kreuzen sich die voneinander isolierten Dialoge der an den Gobelins arbeitenden Frauen und der Whist spielenden Männer einmal kurz (BALZAC 1929:55), ohne daß diese Replik eine pragmatische Interferenz konstituieren würde.
91. Ophelia tröstet sich in SHAKESPEARES "Hamlet" analog zu Gorskij mit den Worten "I hope all will be well" (SHAKESPEARE VII:157).- Die Äquivalenz von Muchin (G.) und Tropačev (N.) wird auch im Bereich des Spiels unterstrichen, da Tropačev auf Eleckij's Frage antwortet, er habe beim Billard selbstverständlich gewonnen (II:171,26ff.). Ivanov, der Freund Kuzovkins, weigert sich dagegen mit ihm zu spielen, ebenso wie er ihn im täglichen Leben meidet.
92. Seltenheit oder Exotik von Vornamen zeichnet meist negativ markierte Figuren aus, die der 'eigenen', russischen Kultur fremd gegenüberstehen. Dazu gehören neben Rodion Karlovič fon Fonk auch Alkiviad Martynovič Sozoménos (Ch.), Flegont Aleksandryč Tropačev (N.) oder Narcys Konstantinyč Trembinskij (N.).
93. Von Špun'dik heißt es im Nebentext, er trage an der Krawatte eine "Schnalle" (prjažka). Dieses Lexem liegt dem Familiennamen der Prjažkina zugrunde und verbindet beide ohnedies eng aufeinander bezogenen Figuren.
94. Zu Recht kritisiert NIKOLAEV (1973:551) in seiner Rezension zu KAUCHTSCHISCHWILIS Untersuchung zum Gestenverhalten der Figuren TURGENEV'S, daß dort Gesten zu direkt mit dem Haupttext verbunden werden, für einen funktionalen Zugang zur Gestik der Figuren bei TURGENEV aber ein eigenes, zweites System notwendig sei.
95. Nach GROSSMAN (1924:118) werde sich die Wirkung von TURGENEV'S Stücken erst in jenen Epochen zeigen, in denen Wort und Geste auf dem Theater gleichberechtigt sein werden.
96. Mit der Bevorzugung der nach den Gesetzen des "gesunden Menschenverstandes" (zdravyj smysl) unwahrscheinlichen

Möglichkeit erweist sich die an GOGOL'S Korobočka anknüpfende Figur vollends als Teil GOGOL'SCHER Weltansicht. Auch die unsinnige Unterstellung von Anschlügen auf das Leben einer Figur, die einen nicht beizulegenden Streit mit absurden Dimensionen zur Folge haben, gehen auf GOGOL' und dessen "Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem" (Die Geschichte wie sich Ivan Ivanovič mit Ivan Nikiforovič zerstritt) (1835) zurück. Als weiterer Prototyp der Kaurova muß auch Ivan Petrovič in "Vladimir tret'ej stepeni" erwähnt werden, der ebenso wie Kaurova seinen Dialogpartnern zunächst bereitwillig zustimmt, um deren Ansichten später doch wieder zu verwerfen. Die Fabel von "Zavtrak u predvoditelja" gestaltet GOGOL' schließlich in ganz ähnlicher Weise in dem dramatischen Text "Tjažba" (Der Prozeß) (1842), wo es beinahe zu einem Rechtsstreit zweier Brüder um die Erbschaft einer reichen Tante kommt.

97. NEKRASOV hat mit der im siebten Auftritt des Einakters "Akter" (Der Schauspieler) (1841) erstmals auftretenden Suchožilova vor TURGENEV bereits eine der Kaurova vergleichbare Figur geschaffen. Als ihr der Gutsbesitzer Kočergin nach ihrer langen Reise zunächst einen Imbiß anbieten will, verweigert sie diesen und unterstellt ihm eine gegen sie gerichtete geheime Absicht (NEKRASOV IV:145):

"Čto? Otdochnut'... viš', vydumščik kakoj. Už ne umysly li kakie? Net, ne damsja v obman."

(Was? Mich erholen... schau mal an, was für ein einfallsreicher Mensch. Sind da nicht irgendwelche Absichten im Spiel? Nein, ich lasse mich nicht betrügen.)

Stattdessen möchte sie sogleich erfahren, was Kočergin seiner Tochter als Mitgift überlassen will. Im Gegensatz zur Kaurova ist Suchožilova aber zu positiven Aussagen bereit und verfolgt ein definitives Ziel. Sie reagiert nicht nur, sondern sie agiert. Insgesamt steht ihr eher das Attribut 'realistisch' zu als der Kaurova. Schon innerhalb des Dramas der Naturalen Schule ergeben sich grundsätzliche Unterschiede, die TURGENEV als Überwinder naturalistischer Prinzipien erscheinen lassen.

98. Bereits die Suchožilova in NEKRASOV'S Einakter "Akter" be ruft sich nachdrücklich auf ihre ohnmächtige Stellung als "hilflose Witwe" (vdova bespomoščnaja) (NEKRASOV IV:146). Sie verstößt damit jedoch nicht gegen die Relevanzmaxime wie die Kaurova durch ihre entsprechenden Beteuerungen. Erst die fortwährende Mißachtung dieses Konversationspostulats und jenes der Qualität - Kaurova besitzt keine Beweise für gegen sie gerichtete Angriffe - läßt die Absurdität derartiger Sprechhandlungen deutlich werden.- ČECHOV zeichnet in "Predloženie" Natal'ja Stepanovna und in "Medved'" (Der Bär) die Witwe Popova als nicht weniger streitbare Frauenfiguren, die den Männern nicht nur in nichts nachstehen, sondern ihnen - besonders in der Figur der Popova - überlegen sind. Die Struktur des absurden Dialogs fehlt aber diesen frühen Stücken ČECHOV'S, die eher bei realistischen Schablonen, zum Beispiel jener des "Akter" anknüpfen und diese auf nur komische Weise verkehren.

So beruft sich die Witwe Popova zunächst auf ihre Rolle als Frau, als der grobe Gutsbesitzer Smirnov seine Schuld einfordert (ČECHOV XI:303). Nachdem er sie aber beleidigt hat, ist es die Popova, die den "groben Bären" (grubyj medved') Smirnov zum Duell fordert (ČECHOV XI:310) und damit in die Rolle des Mannes in vergleichbaren Texten der Naturalen Schule schlüpft. Andererseits entwickelt sich Smirnov vom männlichen Grobian zum schwächlichen 'Weib', als er der Popova kniend seine Liebe gesteht und das Duell zu verhindern sucht. Mann und Frau tauschen bei ČECHOV die Rollen. In "Zavtrak u predvoditelja" zeichnet sich dieselbe Entwicklung ab, bleibt aber dort auf den Dialog beschränkt und läßt ihn als absurd erscheinen. Für ČECHOVS frühe, meist komischen Stücke erweist sich "Zavtrak u predvoditelja" unter TURGENEV'S "Szenen und Komödien" als besonders wichtig.- Auch das Motiv des Hündchens, besonders des Bologneser Hündchens (bolonka) kehrt bei ČECHOV wieder: Smirnov hält der Popova zunächst vor, daß eine Frau niemanden lieben könne außer Bologneser Hündchen (ČECHOV XI:304). Bespandin wirft seinerseits der Kaurova vor, daß sie vor dem Tod der Erb- tante täglich deren Bologneser Hündchen 'gekämmt und gewaschen' habe (III:24,23ff.). Für ČECHOVS Text ist auch die Bezugnahme auf PRUTKOV'S Stück "Fantazija" (Phantasie) wahrscheinlich, da die Čupurlina in diesem dramatischen Text allein ihren Mops liebt, der dem Stück sogar den Titel gibt. Hunde zählen bei PRUTKOV sogar zu den "dramatis personae" und die Liebe der Čupurlina zu ihrem Mops (mos'ka) wird mit jener Gottes zu den Menschen gleichgesetzt, wenn sie der Autor zu ihrer Tochter und deren Bräutigam sagen läßt (PRUTKOV 1965:227):

"A vas, milye deti, ja blagoslovljaju. Bud'te sčastlivy i blagopolučny; razmnožajtes' i ljubite kak sebja vzaimno, tak i svoich buduščich mnogočislennych detej,- točno tak že, kak ja ljublju svoju Fantaziju."

(Und euch, liebe Kinder, segne ich. Seid glücklich und wohlbehalten; vermehrt euch und liebt eure künftigen, zahlreichen Kinder, so wie ihr euch gegenseitig liebt,- ganz genau so, wie ich meinen Phantasie liebe.)

99. In Alfred de MUSSET'S 1845 geschriebenen Stück "Il faut, qu'une porte soit ouverte ou fermée", das die Grundsituation zwischen Dar'ja und dem Grafen in vielem vorwegnimmt, verfolgt die Marquise weit eher die Redetaktik der Kaurova als jene Dar'jas. Sie weigert sich, auf die vom Comte nicht angesprochenen, aber doch gemeinten Bedeutungen zu reagieren und will ihm auf diese Weise einen Heiratsantrag entlocken: "Je n'entends que ce qu'on me dit (...)." (MUSSET 1963:416).
100. Als der hagere Rat (sovetnik) in FONVIZIN'S "Brigadir" keine andere Möglichkeit mehr sieht, die Gattin des Brigadiers, Akulina, zu erobern, sinkt er - am Ende der dritten Szene des zweiten Akts - vor ihr auf die Knie. Ähnlich wie in "Provincialka" Stupend'ev wird hier der eigene Sohn Zeuge dieser Szene, die ihn zu 'lautem Lachen und Applaudieren' veranlaßt.- In GRIBOEDOVS Komödie "Kto brat, kto sestra ili obman za obmanom" (Einmal Bruder, einmal Schwester oder

ein Betrug nach dem anderen) (1823/1824) bittet der unnachgiebige Bruder von Julijas Bräutigam, Roslavlev der Ältere, die als ihr eigener Bruder verkleidete Julija um die Hand seiner Schwester, also um Julijas Hand. Julija gibt sich nun zu erkennen und hält ihm vor, daß er sie als Polin in Warschau nicht beachtet habe, obwohl sie ihn damals geliebt habe. Als Ausdruck seiner Ergebenheit wirft sich Roslavlev der Ältere vor Julija auf die Knie und folgt ihr in dieser Stellung durch das ganze Zimmer (GRIBOEDOV 1978:296), bis auch diese komische Szene durch das Auftreten seines Bruders, den Bräutigam Julijas, unterbrochen wird. Roslavlev der Ältere zeigt sich aber trotz dieser Kompromittierung und des abgekarteten Spiels ebensowenig beleidigt wie Ljubin und stimmt der Heirat zwischen Julija und seinem Bruder zu.

101. Den verarmten Gutsbesitzer Semen Borcov hat seine von ihm geliebte und verwöhnte Frau verlassen und ihn damit der Trunksucht ausgeliefert. In einer Kneipe an der Landstraße erzählt der ehemalige Kutscher Borcovs den Anwesenden das Schicksal des bettelnden Trinkers. Merik, dessen Leben gleichfalls von Frauen zugrunde gerichtet wurde, in denen er nur mehr 'Teufel' sehen kann, wird nur knapp daran gehindert, Borcovs Frau, die wegen eines Defekts an ihrer Kutsche für kurze Zeit die Schenke an der Landstraße aufsuchen muß, zu töten. Neben diesen Parallelen in der Fabel verbindet ČECHOVS Stück mit "Razgovor na bol'šoj doroge" das Gespräch über Frauen, der extrem volkssprachliche Charakter und die von der Situationsdramatik herrührende Statik.
102. JAMPOL'SKIJ (1970:6) geht fälschlicherweise davon aus, daß es für TURGENEV nur diese beiden Spielarten von Romantik gibt.
103. Eine eingehendere Behandlung erfährt dieser komplexe Themenbereich in: KOSCHMAL 1983.
104. Für TIETZE (1938:55) ist das Auftreten des "verschweigenden Dialogs" als Symptom "einer Auflösung dramatischer Form zu werten (...)".

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- S. "Steno"
- I. "Iskušenie svjatogo Antonija"
"Die Versuchung des heiligen Antonius"
- Ne. "Neostorožnost'"
"Unvorsichtigkeit"
- D. "Dve sestry"
"Zwei Schwestern"
- B. "Bezdenež'e"
"Geldmangel"
- G. "Gde tonko, tam i rvetsja"
"Wo es dünn ist, reißt es auch"
- N. "Nachlebnik"
"Ein Kostgänger"
- Ch. "Cholostjak"
"Ein Junggeselle"
- Z. "Zavtrak u predvoditelja"
"Frühstück beim Adelsmarschall"
- M. "Mesjac v derevne"
"Ein Monat auf dem Lande"
- P. "Provincialka"
"Die Provinzlerin"
- R. "Razgovor na bol'soj doroge"
"Gespräch auf der Landstraße"
- V. "Večer v Sorrente"
"Ein Abend in Sorrent"

LITERATURVERZEICHNIS

WERKAUSGABEN

TURGENEV, I.S., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati vos'mi tomach. Sočinenija v pjatnadcati tomach. Pis'ma v trinadcati tomach.* Moskva - Leningrad 1960 - 1968.

Turgenevskij sbornik, tom 1. Moskva - Leningrad 1964.

Turgenevskij sbornik, tom 5. Leningrad 1969.

TURGENJEW, I., *Gedichte in Prosa. Komödien.* Berlin - Weimar 1975.

TURGENJEW, I., *Ein Monat auf dem Lande.* Stuttgart 1981.

ARISTOPHANES, *Sämtliche Komödien.* München 1976.

AUERBACH, B., *Barfüßele.* München 1976.

BALZAC, H. de, *Oeuvres complètes, Bd. 2. Théâtre.* Paris 1929.

BELINSKIJ, V.G., *Polnoe sobranie sočinenij.* Moskva 1953 - 1959.

BÜCHNER, G., *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar.* München 1972.

BUTKOV, Ja.P., *Povesti i rasakazy.* Moskva 1967.

CALDERON de la Barca, *Don Pedro, Dramen.* München 1963.

ČECHOV, A.P., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Sočinenija v vosemnadcati tomach.* Moskva 1974ff.

ČECHOV, A.P., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem, 20 Bde.* Moskva 1944 - 1951. Nachdruck: Nendeln, Lichtenstein 1971.

DOSTOEVSKIJ, F.M., *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach.* Leningrad 1972ff.

FONVIZIN, D.I., *Komedii.* Leningrad 1967.

FONVIZIN, D.I., *Sobranie sočinenij v dvuch tomach.* Moskva - Leningrad 1959.

GOETHE, J.W. von, *Poetische Werke. Dramatische Dichtungen IV. Faust.* Berlin - Weimar ²1973.

GOGOL', N.V., *Polnoe sobranie sočinenij.* Moskva 1940 - 1952. Nachdruck: Nendeln, Lichtenstein 1973.

GRIBOEDOV, A.S., *Izbrannoe.* Moskva 1978.

- KARATYGIN, P.A., "Dom na Peterburgskoj storone". In: USPENSKIJ, V.V. (Hrsg.), *Russkij klassičeskij vodevil'*. Leningrad - Moskva 1959:137-161.
- LENZ, J.M.R., *Werke in einem Band*. Berlin - Weimar 1975.
- LERMONTOV, M.Ju., *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 3. Moskva - Leningrad 1948.
- LESSING, G.E., *Werke in acht Bänden*, Bd. 4. *Dramaturgische Schriften*. München 1973.
- MÉRIMÉE, P., *Oeuvres complètes*, Bd. 18. *Théâtre de Clara Gazul*. Paris 1929.
- MUSSET, A. de, *Oeuvres complètes*. Paris (1963).
- NEKRASOV, N.A., *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, Bd. 4. *Dramaturgija i teatral'naja kritika 1840 - 1867*. Moskva 1966.
- OSTROVSKIJ, A.N., *Polnoe sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*. Moskva 1973 - 1980.
- PRUTKOV, *Polnoe sobranie sočinenij*. Moskva - Leningrad ²1965. (= Biblioteka Poëta, Bol'saja serija).
- PUŠKIN, A.S., *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 11. Leningrad 1949.
- SHAKESPEARE, W., *Werke. Englisch und Deutsch in zwölf Bänden*. o.O. 1970. (Original: Darmstadt 1955 - 1968).
- SOPHOKLES, *Die Tragödien*. Stuttgart ⁵1967.
- ZAPADOV, V.A. (Hrsg.), *Russkaja literatura XVIII veka, 1700-1775: Chrestomatija*. Moskva 1979.

ZUR LITERATURTHEORIE UND LITERATURGESCHICHTE

- ALEXANDROV, V.E., "Correlations in Pushkin's "Malen'kie tragedii"". In: *Canadian Slavonic Papers* 20. Heft 2 (1978:178-194).
- ANIKST, A.A., *Teorija dramy v Rossii ot Puškina do Čechova*. Moskva 1972.
- ANTONOVA, G.N., *Problema "Lišnego čeloveka" v tvorčestve I.S. Turgeneva sorokovyh-pjatidesjatyh godov XIX veka*. Avtoreferat diss. na soisk. učen. step. kand. filol. nauk. Saratov 1965.
- ARUTJUNOVA, N.D., *Predloženie i ego smysl. Logiko-semantičeskie problemy*. Moskva 1976.
- ASMUTH, B., *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart 1980.

- AUSTIN, J.L., *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Stuttgart ²1979. (Original:1962)
- AUZINGER, H., "Čechov und das Nicht-zu-Ende-sprechen". In: *Die Welt der Slaven* 5. (1960:233-244).
- BACHTIN, M.M., "Avtor i geroy v éstetičeskoj dejatel'nosti". In: BACHTIN, M.M., *Éstetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva 1979a:7-180.
- BACHTIN, M.M., "Problema teksta v lingvistike, filologii i drugih gumanitarnych naukach. Opyt filosofskogo analiza". In: BACHTIN, M.M., *Éstetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva 1979b:281-307.
- BACHTIN, M.M., "Problema rečevych žanrov". In: BACHTIN, M.M., *Éstetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva 1979c:237-281.
- BACHTIN, M.M., *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München 1971. (Original: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. Moskva 1963).
- BACHTIN, M.M., "Iz zapisej 1970-1971 godov". In: BACHTIN, M.M., *Éstetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva 1979d:336-360.
- BAGDASARJAN, V.Ch., "Implicitnoe v jazykovoju kommunikacii". In: *Funkcionirovanie kommunikativnych sistem (tezisy dokladov)*. Erevan 1978:22-24.
- BALUCHATYJ, S., "Probleme der dramaturgischen Analyse". In: KESTEREN, A. van und H. SCHMID (Hrsg.), *Moderne Dramentheorie*. Kronberg/Ts. 1975:59-76.
- BALUCHATYJ, S., *Problemy dramaturgičeskogo analiza. Čechov*. Leningrad 1927 (= *Slavische Propyläen*. 68. München 1969).
- BARNER, W., *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen 1970.
- BASICHIN, Ju.F., *Poëmy Turgenjeva (Put' k romanu)*. Saransk 1973.
- BAUMANN, W., *Die Repliken im dramatischen Text: Dargestellt an den "Deutschen" von Leon Kruczkowski*. Frankfurt/M. - Bern - Las Vegas 1977 (= *Symbolae Slavicae* 2).
- BAUMANN, W., "Sprachfunktion und Sprechakt im Drama". In: *Die Welt der Slaven* 21. Heft 1 (1976:3-5).
- BAYER, K., *Sprechen und Situation. Aspekte einer Theorie der sprachlichen Interaktion*. Tübingen 1977.
- BENJAMIN, W., *Moskauer Tagebuch*. Frankfurt/M. 1980.
- BENJAMIN, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/M. 1972.

- BERDNIKOV, G.P., A.P. Čechov. *Idejnye i tvorčeskie iskanija*. Moskva - Leningrad 1961a.
- BIRMAN, S., "Slovesnye dejstvija". In: *Teatr. Heft 2*. (1951:81-86).
- BJALYJ, G.A., "O psihologičeskoj manere Turgeneva. (Turgenev i Dostoevskij)". In: *Russkaja literatura 11. Heft 4* (1968:34-50).
- BLACK, M., "Bedeutung und Intention". In: MEGGLE, G. (Hrsg.), *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Frankfurt/M. 1979:52-81 (Original: 1972/1973).
- BOČKAREV, V.A., "I.S. Turgenev ob istoričeskoj drame". In: *Učenyje zapiski Kujbyševskogo gos. ped. in-ta im. V.V. Kujbyševa, 19*. (1958: 193-225).
- BOGATYREV, P.G., "O vzaimosvjazi dvuch bliskich semiotičeskich sistem. (Kukol'nyj teatr i teatr živych akterov)". In: *Trudy po znakovym sistemam 6, vyp. 308*. (1973:306-329).
- BONECKIJ, K.I., "Turgenev v ocenke ruskoj kritiki". In: *Turgenev v ruskoj kritike. Sbornik statej*. Moskva 1953:3-72.
- BRANG, P., "I.S. Turgenev in der russischen Literaturwissenschaft 1917-54". In: *Zeitschrift für Slavische Philologie 24*. (1955/1956: 182-215 und 358-410).
- BRANG, P., *Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770-1811*. Wiesbaden 1960 (= Bibliotheca Slavica 3).
- BRÄUTIGAM, K., "Die Sprache der handelnden Personen als Schlüssel zur Deutung von Dramen". In: *Der Deutschunterricht 16. Heft 3* (1964:68-77).
- BROJDE, A.M., "Kružok Belinskogo (1840-1846)". In: *Svantevit 2. Heft 1* (1976:51-65).
- BROVMAN, G.A., "Dramy Belinskogo". In: *Teatr 5. Heft 1* (1941:86-99).
- BROWN, R. und A. GILMAN, "Die Pronomen der Macht und Solidarität". In: WENZEL, U. und M. HARTIG (Hrsg.), *Sprache. Persönlichkeit. Sozialstruktur*. Hamburg 1977:245-271 (Original:1960).
- BUSS, N.A., "Semantičeskaja osnova vzaimoponimanija". In: BRUDNYJ, A.A. i E.D. ŠKUROV, *Semantika i social'naja psihologija*. Frunze 1976:49-57.
- CEJTLIN, A.G., *Stanovlenie realizma v ruskoj literature. (Russkij fiziologičeskij očerk)*. Moskva 1965.
- CIV'JAN, T.V., "K nekotorym voprosam postroenija jazyka etiketa". In: *Trudy po znakovym sistemam 2*. (1965:144-149).

- CZAPLEJEWICZ, E., "Wprowadzenie do pragmatycznej teorii dialogu".
In: CZAPLEJEWICZ, E. und E. KASPERSKI (Hrsg.), *Dialog w literaturze*. Warszawa 1978:11-47.
- DEHN, T.P., "Des jungen Turgenev Verhältnis zu Schiller". In:
ZIEGENGEIST, G. (Hrsg.), *I.S. Turgenev und Deutschland*. Berlin (Ost) 1965:193-204.
- DERING, I.R. i I.P. SMIRNOV, "Realizm: diachroničeskij podchod".
In: *Russian Literature 8. Heft 1 (1980:1-39)*.
- DOLEŽEL, L., "In Defence of Structural Poetics". In: *Poetics 8. Heft 6 (1979:521-530)*.
- DOLEŽEL, L., "A pragmatic typology of dialogue". In: STOLZ, B.A. (Hrsg.), *Papers in Slavic Philology 1*. Ann Arbor 1977:62-68 (= Michigan Slavic Publications).
- DOLININ, A.S., "Turgenev i Čechov". In: BRODSKIJ, N.L. (Hrsg.), *Tvorčeskij put' Turgeneva*. Petrograd 1923:277-318.
- DRESSLER, W., *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen 1972.
- EJCHENBAUM, B.M., "Dramy Lermontova". In: LERMONTOV, M.Ju., *Polnoe sobranie sočinenij, Bd. 3*. Moskva - Leningrad 1948:473-478.
- EKFELT, N., "Schnitzlers 'Leutnant Gustl': Interior Monologue or Interior Dialogue?" In: *Sprachkunst 11. (1980:19-25)*.
- ENGELKAMP, J., *Psycholinguistik*. München 1974.
- FILIPP, V., "Forms and Functions of address in Čexov's plays: A suggested classification". In: *Russian Language Journal 33. (1979:84-91)*.
- FOUCAULT, M., *Die Ordnung des Diskurses*. München 1974 (Original:1972).
- FREUD, S., "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten". In:
FREUD, S., *Studienausgabe, Bd. 4. Psychologische Schriften*. Frankfurt/M. 1970:9-219.
- FRIEDLÄNDER, G.M., "Belinski als Literaturtheoretiker". In: FRIEDLÄNDER, G.M., *Ästhetik und Literaturgeschichte*. Berlin - Weimar 1976a:84-133 (Original:1948).
- FRIEDLÄNDER, G.M., "Puschkin und die Wege der russischen Literatur". In: FRIEDLÄNDER, G.M., *Ästhetik und Literaturgeschichte*. Berlin - Weimar 1976b:297-378.
- FRIEDLÄNDER = FRIDLENDER, G.M., "Poëtika russkoj realističeskoj dramy v ee istoričeskom dviženii". In: FRIDLENDER, G.M., *Poëtika russkogo realizma*. Leningrad 1971:242-281.

- GARNETT, E., *Turgenev. A Study*. London (1917).
- GASPAROV, B.M., "Ustnaja reč' kak semiotičeskij ob-ekt". In: *Semantika nominacii i semiotika ustnoj reči. Lingvističeskaja semantika i semiotika I*. Tartu 1978:63-113 (= Učenyje zapiski Tartuskogo gos. un-a, vyp.442).
- GEBHARD, R., "Iwan Turgenev in seinen Beziehungen zu Shakespeare". In: *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 45. (1909:171-184)*.
- GEREMEK, B., "O językach tajemnych". In: *Teksty 50. Heft 2 (1980: 13-36)*.
- GINZBURG, L.Ja., *O literaturnom geroe*. Leningrad 1979a.
- GINZBURG, L.Ja., *O psichologičeskoj proze*. Leningrad 1977.
- GINZBURG, L.Ja., "Ustnaja reč' i chudožestvennaja proza". In: *Semiotika ustnoj reči. Lingvističeskaja semantika i semiotika II*. Tartu 1979b:54-89 (= Učenyje zapiski Tartuskogo gos. un-a).
- GŁOWIŃSKI, M., "Der virtuelle Empfänger in der Struktur des poetischen Werks". In: FIEGUTH, R. (Hrsg.), *Literarische Kommunikation*. Kronberg/Ts. 1975:93-126 (Original:1967).
- GOLOVANOVA, T.P., "'Neskol'ko myslej o sovremennom značenii ruskogo dvorjanstva". Neokončennaja stat'ja Turgeneva". In: *Turgenevskij sbornik, tom 4*. Leningrad 1968:155-162.
- GORBAČEVA, V.N., *Molodye gody Turgeneva. Po neizdannym materialam*. Kazan' 1926.
- GORDON, D. and G. LAKOFF, "Conversational Postulates". In: COLE, P. and J.L. MORGAN (Hrsg.), *Syntax and Semantics, vol. 3. Speech Acts*. New York - San Francisco - London 1975:83-106.
- GOTTSCHED, J.Ch., "Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen". In: GOTTSCHED, J.Ch., *Schriften zur Literatur*. Stuttgart 1977:12-196.
- GRICE, H.P., "Intendieren, Meinen, Bedeuten". In: MEGGLE, G. (Hrsg.), *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Frankfurt/M. 1979a: 2-15 (Original:1957).
- GRICE, H.P., "Logic and Conversation". In: COLE, P. and J.L. MORGAN (Hrsg.), *Syntax and Semantics, vol. 3. Speech Acts*. New York - San Francisco - London 1975:41-58.
- GRICE, H.P., "Sprecher-Bedeutung und Intentionen". In: MEGGLE, G. (Hrsg.), *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Frankfurt/M. 1979b: 16-51 (Original:1969).

- GRICE, H.P., "Sprecher-Bedeutung, Satz-Bedeutung und Wort-Bedeutung". In: MEGGLE, G. (Hrsg.), *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Frankfurt/M. 1979c:85-111 (Original:1968).
- GRIDIN, V.N., "K probleme roli motivacii v porožděni rečevogo vyskazyvanija". In: *Problemy psicholingvistiki*. Moskva 1975: 56-63.
- GÜNTHER, H., *Struktur als Prozeß. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus*. München 1973.
- GULJANOVA, V.A., *Obraz ruskoj ženščiny v tvorčestve I.S. Turgeneva*. Avtoreferat diss. na soisk. učen. step. kand. filol. nauk. Erevan 1973.
- GUTHKE, K., *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*. Göttingen 1961.
- HABERMAS, J., "Sprachspiel, Intention und Bedeutung". In: WIGGERSHAUS, R. (Hrsg.), *Sprachanalyse und Soziologie*. Frankfurt/M. 1975:319-340.
- HAMBURGER, K., "Versuch zur Typologie des Dramas". In: KELLER, W. (Hrsg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt 1976:3-14 (Original:1967).
- HAMON, Ph., "Un discours constraint". In: *Poétique* 16. Heft 4 (1973: 411-445).
- HANDKE, R., "Odbiorca dzieła jako partner dialogu". In: *Teksty* 49. Heft 1 (1980:37-68).
- HARWEG, R., "Quelques aspects de la constitution monologique et dialogique de textes". In: *Semiotica*. (1971:127-148).
- HAUMANT, E., *Ivan Tourguénief. La Vie et l'Oeuvre*. Paris 1906.
- HILLACH, A., "Sprache und Theater. Überlegungen zu einer Stilistik des Theaterstücks". In: *Sprachkunst* 1 und 2. (1970:256-269 und 1971:299-328).
- HOCK, E., *Turgenev und die deutsche Literatur*. Diss. Göttingen 1953.
- HÜBLER, A., *Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene*. Bonn 1973.
- HUTTAR, G.L., "Metaphorical Speech Acts". In: *Poetics* 9. (1980:383-401).
- INGARDEN, R., *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen ²1960.
- JAKOBSON, R., "Linguistik und Poetik". In: IHWE, J. (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik II/1. Zur linguistischen Basis der*

- Literaturwissenschaft*, I. Frankfurt/M. 1971:142-178 (Original: 1960).
- JAKUBINSKIJ, L.P., "O dialogičeskoj reči". In: *Russkaja reč'*. Petrograd 1923:96-194.
- JANINA, M.M., *Chudožestvennaja sistema "Zapisok ochotnika" I.S. Turgeneva*. Avtoreferat diss. na solsk. učen. step. kand. filol. nauk. Moskva 1977.
- JANSEN, S., "Entwurf einer Theorie der dramatischen Form". In: IHWE, J. (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik Bd. 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*. Frankfurt/M. 1972:393-424.
- JANSEN, S., "Qu'est-ce qu'une situation dramatique?" In: *Orbis litterarum* 28. (1973:235-292).
- KÄSTLE, O., "Sprache und Herrschaft". In: WUNDERLICH, D. (Hrsg.), *Linguistische Pragmatik*. Frankfurt/M. 1972:127-143.
- KAGAN-KANS, E., *Hamlet and Don Quixote: Turgenev's Ambivalent Vision*. The Hague - Paris 1975.
- KASACK, W., *Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasilevič Gogol*. Wiesbaden 1957.
- KATAEV, V.B., "O literaturnych predšestvennikach "Višnevo go sada"". In: KULEŠOV, V.I. u.a. (Hrsg.), *Čechovskie čtenija v Jalte. Čechov i teatr*. Moskva 1976:131-150.
- KESSLER, R., *Zu Form und Kritik in I.S. Turgenevs "Zapiski ochotnika"*. Frankfurt/M. - Bern - Las Vegas 1979.
- KESTEREN, A. van, "A Hierarcho-Structural Analysis of Drama and its Use in Establishing a Typology of Characters: Amphitryon". In: KESTEREN, A. van und H. SCHMID (Hrsg.), *Moderne Dramentheorie*. Kronberg/Ts. 1975:256-282.
- KLEMAN, M.K., "Programmy "Zapisok ochotnika"". In: *Učenyje zapiski Leningradskogo gos. Universiteta. Heft 11 (1941:118-119)*.
- KLEMAN, M.K., "Stilističeskaja rabota Turgeneva". In: *Literaturnaja učeba. Heft 7 (1934:78-96)*.
- KLEMAN, M.K., "I.S. Turgenev i P. Merime". In: *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 76. Moskva 1967.
- KLOTZ, V., *Geschlossene und offene Form im Drama*. München 1960.
- KOSCHMAL, W., "Zur Evolution des binären Weltmodells in I.S. Turgenevs Lyrik und "Gedichten in Prosa"". (voraussichtlich:)

In: *Slavistische Studien zum IX. Internationalen Slavistenkongreß in Kiev 1983*. Köln - Wien 1983.

- KOŽEVNIKOVA, K., *Spontannaja ustnaja reč' v epičeskoj proze (na materiale sovremennoj russkoj chudožestvennoj literatury)*. Praha 1970 (= *Acta Universitatis Carolinae Philologica. Monographia 32*).
- KRAUSE, F., "Iwan Sergejewitsch Turgenjew. 1818-1883. Versuch einer Bibliographie der Werke von und über Turgenjew in deutscher Sprache". In: *Kunst und Literatur. Heft 10 und 11 (1968: 1088-1096 und 1196-1209)*.
- KROPOTKIN, P.A., *Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur*. Frankfurt/M. 1975.
- KULEŠOV, V.I., *Natural'naja škola v russkoj literature XIX veka*. Moskva 1965.
- LACHMANN, R., "Rhetorik und kultureller Kontext". In: PLETT, H. F. (Hrsg.), *Rhetorik*. München 1977:167-186.
- LACHMANN, R., "Die Zerstörung der 'schönen Rede'. Ein Aspekt der Realismus-Evolution der russischen Prosa des 19. Jahrhunderts". In: *Poetica 4. Heft 4 (1971:462-478)*.
- LARTHOMAS, P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris 1972.
- LAURETIS, T. de, "Semiotics of the theatre: some theoretical problems". In: *The Canadian Journal of Research in Semiotics 6. Heft 1-2 (1979:172-180)*.
- LEDKOVSKY, M., *The other Turgenev. From Romanticism to Symbolism*. Würzburg 1973 (= *Colloquium slavicum 2*).
- LEHMANN, J., "Ambivalenz und Dialogizität. Zur Theorie der Rede bei Michail Bachtin". In: KITTLER, A. und H. TURK (Hrsg.), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Frankfurt/M. 1977:355-380.
- LEKOMCEVA, M.I., "Struktura rolej v komunikativnom akte i teorija literaturnych žanrov". In: GASPAROV, B. (Hrsg.), *Vtoričnye modelirujuščie sistemy*. Tartu 1979:22-24.
- LEONT'EV, A.A., *Psycholinguistische Einheiten und die Erzeugung sprachlicher Äußerungen*. München 1975a (Original: *Psicholingvističeskie edinicy i poroždenie rečevogo vyskazyvanija*. Moskva 1969).
- LEONT'EV = LEONTJEW, A.A., "Zur Psychologie der sprachlich-kommunikativen Einflußnahme". In: *Probleme der Psycholinguistik*.

- Berlin (Ost) 1975b:57-69 (= Sprache und Gesellschaft 7).
- LEUNINGER, H. und M.H. MILLER und F. MÜLLER, *Psycholinguistik. Ein Forschungsbericht*. Frankfurt/M. 1973.
- LEVIN, Ju.I., "Lirika s komunikativnoj točki zrenija". In: ENG, J. van der und M. GRYGAR (Hrsg.), *Structure of texts and semiotics of culture*. The Hague - Paris 1973:177-195.
- LEVITT, P.M., *A Structural Approach to the Analysis of Drama*. The Hague - Paris 1971.
- LITVINOV, M.I., "Dialog v "Zapiskach ochotnika" I.S. Turgeneva. (Stilističeskie zametki)". In: *Učenyje zapiski Šušjskogo gos. ped. in-ta, vyp. 10. (1963:291-311)*.
- LOTMAN, Ju.M., "K funkcii ustnoj reči v kul'turnom bytu puškinskoj epochi". In: *Semiotika ustnoj reči. Lingvističeskaja semantika i semiotika II*. Tartu 1979:107-121 (= *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. un-a, vyp. 481*).
- LOTMAN, Ju.M., "O dvuch modeljach komunikacii v sisteme kul'tury". In: *Trudy po znakovym sistemam VI, vyp. 308. (1973a:227-243)*.
- LOTMAN, Ju.M., "Problema znaka i znakovoj sistemy i tipologija ruskoj kul'tury XI-XIX vv.". In: LOTMAN, Ju.M., *Stat'ii po tipologii kul'tury*. Tartu 1970:12-35.
- LOTMAN, Ju.M., "Teatr i teatral'nost' v stroe kul'tury načala XIX veka". In: LOTMAN, Ju.M., *Stat'ii po tipologii kul'tury*. Tartu 1973b:42-73.
- LOTMAN, Ju.M. i B.F. EGOROV i Z.G. MINC, "Osnovnye etapy razvitija ruskoj realizma". In: *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. un-a, vyp. 98. (1960:3-23)*.
- LOTMAN, Ju.M. und B.A. USPENSKIJ, "Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts)". In: *Poetica 9. Heft 1 (1977:1-40)*.
- LOTMAN, L.M., *Realizm ruskoj literatury 60-ch godov XIX veka*. Leningrad 1974.
- MAAS, U., "Sprachliches Handeln I: Auffordern, Fragen, Behaupten". In: *Funk-Kolleg Sprache, Bd. 2*. Frankfurt/M. 1974:144-157.
- MAAS, U. und D. WUNDERLICH, *Pragmatik und sprachliches Handeln*. Dritte, korrigierte und ergänzte Auflage. Frankfurt/M. 1974.
- MANDEL, O., "Molière and Turgenev: The Literature of No-Judgement". In: *Comparative Literature 11. Heft 1 (1959:233-249)*.
- MANN, Ju.V., "Čelovek i sreda. (Zametki o natural'noj škole)".

- In: *Voprosy literatury. Heft 9 (1968:115-134)*.
- MANN, Ju.V., "Filosofija i poétika "Natural'noj školy"". In: STEPANOV, L.N. i U.R. FOCHT (Hrsg.), *Problemy tipologii ruskogo realizma*. Moskva 1969:241-306.
- MANN, Ju.V., *Poétika ruskogo romantizma*. Moskva 1976.
- MASLENNIKOVA, R.A., "K voprosu o turgenevskom fol'klorizme". In: KURLJANDSKAJA, G.B. u.a. (Hrsg.), *Šestoj mežvuzovskij turgenevskij sbornik*. Kursk 1976:100-115.
- MATT, P. von, "Der Monolog". In: KELLER, W. (Hrsg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt 1976:71-91.
- MAZON, A., "Turgenev na pereput'e tvorčeskoj dejatel'nosti (1842 - 1857)". In: *Literaturnoe nasledstvo 73, kn. 1-aja*. Moskva 1964: 17-21.
- MEGGLE, G., "Eine kommunikative Handlung verstehen". In: GREWENDORF, G. (Hrsg.), *Sprechakttheorie und Semantik*. Frankfurt/M. 1979:13-67.
- MITTENZWEI, W., "Begriff und Wesen der dramatischen Figur. Figur - Charakter - Verhaltensweisen. Über die Schwierigkeiten einer Definition". In: KELLER, W. (Hrsg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt 1976:194-210 (Original:1965).
- MUKAŘOVSKÝ, J., "Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst". In: MUKAŘOVSKÝ, J., *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1977a:31-65 (Original: 1966).
- MUKAŘOVSKÝ, J., "Über die Dichtersprache". In: MUKAŘOVSKÝ, J., *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1977b:142-199 (Original:1940).
- MUKAŘOVSKÝ, J., "Zwei Studien über den Dialog". In: MUKAŘOVSKÝ, J., *Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt/M. 1967:108-153.
- NAZAROVA, L.N., *Turgenev i ruskaja literatura konca XIX - načala XX v.* Leningrad 1979.
- NAZAROVA, L.N., "'Zapiski ochotnika" i rasskazy Čechova načala - seređiny 80-ch godov". In: *Turgenev i ego sovremenniki*. Leningrad 1977:109-129.
- NIKINOVA, T.A. i I.A. BITJUGOVA, "Leksikologičeskie zametki k tekstam Turgeneva". In: *Turgenevskij sbornik, tom 3*. Leningrad 1967:167-185.

- NIKOLAEV, T.M., "(Rezension zu:) N. Kauchtschischwili: La Narrativa di I.S. Turgenev. Problemi di lingua e arte. Milano 1969". In: *Trudy po znakovym sistemam* 6, vyp. 308. (1973:549-552).
- OGANESJAN, S.G., "Jazyk žestov kak neobchodimyj etap v stanovlenii zvukovogo jazyka". In: *Funkcionirovanie kommunikativnyh sistem*. Erevan 1978:22-24.
- OHMANN, R., "Speech Acts and the Definition of Literature". In: *Philosophy and Rhetoric* 4. Heft 1 (1971:1-19).
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, A., "Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation". In: FIEGUTH, R. (Hrsg.), *Literarische Kommunikation*. Kronberg/Ts. 1975:127-147.
- ORLOV, M.M., "Stilističeskie funkcii paz, vyražennyh mnogo-točiem, v proizvedenijach I.S. Turgeneva". In: *Russkij jazyk v škole*. (1968:25-27).
- PAHOMOV, G.S., *Romanticism in Turgenev: Turgenev as the inheritor of the themes and concerns of russian romanticism*. Ann Arbor 1973.
- PAPERNO, I.A., "Struktura ustnoj reči i problemy modelirovanija povedenija". In: *Semiotika ustnoj reči. Lingvističeskaja semantika i semiotika II*. Tartu 1979:143-163 (= *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. un-a*, vyp. 481).
- PAVLOV, L.V., *I.S. Turgenev v 40-ye gody*. Avtoreferat diss. na soisk. učen. step. kand. filol. nauk. Petrozavodsk 1956.
- PAVLOV, L.V., "Literaturno-ěstetičeskie vzgljady Turgeneva 40-ch godov". In: *Učenyje zapiski Karelo-finskogo gos. un-a. Istoričeskie i filologičeskie nauki t. 3, vyp.I. (1948:62-84)*.
- PERCOV, P.P. (Hrsg.), *O Turgeneve - russkaja i inostrannaja kritika 1818-1918*. Moskva 1918.
- PETERS, J.-U., *Turgenevs "Zapiski ochotnika" innerhalb der očerck - Tradition der 40-er Jahre*. Berlin 1972.
- PETROVA, L.M., "O forme povestvovanija v povestjach Turgeneva 1840-ch godov". In: KURLJANDSKAJA, G.B. u.a. (Hrsg.), *Šestoj mežvuzovskij turgenevskij sbornik*. Kursk 1976:115-136.
- PFISTER, M., *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 1977.
- PIMENOV, A.V., "Protivorečivaja suščnost' rečevoj dejatel'nosti i rečevogo dejstvija". In: *Problemy psiholingvistiki*. Moskva 1975:31-46.
- PRUCHA, J., *Sowjetische Psycholinguistik*. Düsseldorf 1974.

- PUMPJANSKIJ, L.V., "Gruppa "tainstvennych povestej"". In: TURGENEV, I.S., *Sočinenija, t. VIII*. Moskva - Leningrad 1929a: 5-20.
- PUMPJANSKIJ, L.V., "Romany Turgeneva i roman "Nakanune"". In: TURGENEV, I.S., *Sočinenija, t. VI*. Moskva - Leningrad 1929b: 9-26.
- PUMPJANSKIJ, L.V., "Turgenev i Flober". In: TURGENEV, I.S., *Sočinenija, t. X*. Moskva - Leningrad 1930:5-19.
- PUMPJANSKIJ, L.V., "Turgenev-Novellist". In: TURGENEV, I.S., *Sočinenija, t. VII*. Moskva - Leningrad 1929c:5-24.
- PUSTOVOJT, P.G., "Jazyk kak charakterologičeskoe sredstvo v proizvedenijach I.S. Turgeneva". In: *Russkij jazyk v škole. Heft 5 (1968:9-18)*.
- PUSTOVOJT, P.G., "'Turgenevskoe načalo" v dramaturgii A.P. Čechova". In: KULEŠOV, V.I. (Hrsg.), *Čechovskie čtenija v Jalte*. Moskva 1973:113-123.
- RASTIER, F., "Die Ebenen der Zweideutigkeit im Drama". In: KESTEREN, A. van und H. SCHMID (Hrsg.), *Moderne Dramentheorie*. Kronberg/Ts. 1975:220-256.
- REVZINA, O.G. i I.I. REVZIN, "Semiotičeskij éksperiment na scene (Narušenie postulata normal'nogo obščeniya kak dramaturgičeskij priem)". In: *Trudy po znakovym sistemam V, vyp.284. (1971: 232-255)*.
- ROSKIN, A.I., "Tri sestry" na scene Chudožestvennogo teatra. Leningrad - Moskva 1946.
- ROZENKRANC, I.L., "I.S. Turgenev i ispanskaja literatura". In: *Slavia 6. Heft 2 (1927:609-612)*.
- ŠATALOV, S.E., "Čerty poétiki (Čechov i Turgenev)". In: *V tvorčeskoj laboratorii Čechova*. Moskva 1974:296-309.
- ŠATALOV, S.E., *Chudožestvennyj mir I.S. Turgeneva*. Moskva 1979.
- ŠČEGLOV, Ju.K., *K opisaniju smysla svjaznogo teksta VII. Čast' I i čast' II*. Moskva 1977 (= *Predvaritel'nye publikacii Instituta russkogo jazyka ANSSSR, vypuski 101 i 102*).
- SCHLIETER, H., *Studien zur Geschichte des russischen Rührstücks 1758-1780*. Wiesbaden 1968.
- SCHMID, H., "Der Aufbau der thematischen Bedeutung in Ostrovskijs 'Groza' (Das Gewitter) und in Čechovs 'Djadja Vanja' (Onkel

- Vanja)". In: HOLK, A.G.F. van (Hrsg.), *Zugänge zu Ostrovskij*. Bremen 1979a:3-89.
- SCHMID, H., *Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs 'Ivanov' und 'Der Kirschgarten'*. Kronberg/Ts. 1973.
- SCHMID, H., "Die Entwicklung des Dramas bei Tschechow". In: *Rußlands große Realisten. (Ausstellungs- und Veranstaltungskatalog)*. Vorträge. Duisburg 1980:43-53.
- SCHMID, H., "Entwicklungsschritte zu einer modernen Dramentheorie im russischen Formalismus und im tschechischen Strukturalismus". In: KESTEREN, A. van und H. SCHMID (Hrsg.), *Moderne Dramentheorie*. Kronberg/Ts. 1975:7-40.
- SCHMID, H., "Ist die Handlung die Konstruktionsdominante des Dramas? Čechovs 'Drei Schwestern' als Beginn einer Paradigmen-erweiterung der dramatischen Gattung". In: *Poetica 8. Heft 2 (1976:177-207)*.
- SCHMID, H., "(Rezension zu:) I. Müller-Zannoth, Der Dialog in Harold Pinters Dramen. Aspekte seiner kommunikativen Funktion". In: *Poetica 11. Heft 3-4 (1979b:524-534)*.
- SCHNETZ, D., *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung*. Bern - München 1967.
- SCHOELL, K., "Abhängigkeit und Herrschaft in der Molièreschen Komödie". In: *Poetica 12. Heft 2 (1980:167-181)*.
- SCHRAMM, G., "Bauer und Gutsherr in Turgenevs 'Aufzeichnungen eines Jägers'". In: *Die Welt der Slaven XIX/XX. (1974/1975:299-337)*.
- SCHULTZE, B., "M.E. Saltykov-Ščedrins Einakter. Versuch einer gattungspoetischen Standortbestimmung". In: *Zeitschrift für Slavische Philologie XLI. Heft 1 (1980:100-127)*.
- SEARLE, J.R., "Intentionalität und der Gebrauch der Sprache". In: GREWENDORF, G. (Hrsg.), *Sprechakttheorie und Semantik*. Frankfurt/M. 1979:149-171.
- SEARLE, J.R., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge 1977 (Original:1969).
- SEARLE, J.R., "The Logical Status of Fictional Discourse". In: *New Literary History VI. Heft 2 (1975:319-332)*.
- SEMANOVA, M.L., "Turgenev i Čechov". In: *Učenyje zapiski Leningradskogo gos. ped. in-ta 134. (1957:177-223)*.

- SMIRNOV, I.P., "O baročnom komizme". In: *Wiener Slawistischer Almanach* 6. (1980:5-15).
- SMIRNOV, I.P., "Generativnyj podchod k kategorii tragičeskogo (na materiale ruskoj literatury XVII v.)". In: *Wiener Slawistischer Almanach* 3. (1979:5-26).
- SMIRNOV, I.P., "Drevnerusskij smech i logika komičeskogo". In: *Tekstologija i poëtika ruskoj literatury XI-XVII vekov*. Leningrad 1977:305-318 (= TODRL 32).
- SPITZER, L., *Italienische Umgangssprache*. Bonn - Leipzig 1922.
- STANISLAVSKIJ, K.S., "Rabota aktera nad rol'ju". In: STANISLAVSKIJ, K.S., *Sobranie sočinenij*, t. 4. Moskva 1957:289-296.
- STELTNER, U., "Zur Evolution des russischen Dramas. Ostrovskij und Čechov". In: *Die Welt der Slaven XXV,1 - NF IV,1*. (1980:1-22).
- STELTNER, U., *Die künstlerischen Funktionen der Sprache in den Dramen von A.N. Ostrovskij*. Gießen 1978 (= Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik 26).
- STRIEDTER, J., "Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution". In: STRIEDTER, J. und W. KOŠNY (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten, Bd. 1*. München 1969: IX-LXXXIII.
- SZONDI, P., *Theorie des modernen Dramas. (1880-1950)*. Frankfurt/M. 1971 (1.Auflage:1956).
- TIANDER, K.F., "Očerk istorii teatra v Zapadnoj Evrope i Rossii". In: *Voprosy teorii i psichologii tvorčestva*, t.III. Char'kov 1911: 251-255.
- TIETZE, H., *Der verschweigende Dialog*. Prag 1938.
- TYNJANOV, Ju.N., "'Argivjane", neizdannaja tragedija Kjuhel'bekera". In: TYNJANOV, Ju.N., *Poëtika. Istorija literatury. Kino*. Moskva 1977a:93-117 (Original:1924).
- TYNJANOV, Ju.N., "O literaturnoj évoljucii". In: STRIEDTER, J. (Hrsg.), *Russischer Formalismus*. München 1969:432-462 (Original:1927).
- TYNJANOV, Ju.N., "O parodii". In: TYNJANOV, Ju.N., *Poëtika. Istorija literatury. Kino*. Moskva 1977b:284-310 (Original:1929).
- TYNJANOV, Ju.N., "Problemy izučenija literatury i jazyka". In: TYNJANOV, Ju.N., *Poëtika. Istorija literatury. Kino*. Moskva 1977c: 282-283 (Original 1928).

- TYNJANOV, Ju.N., "Tjutčev i Gejne". In: TYNJANOV, Ju.N., *Poëtika. Istorija literatury. Kino*. Moskva 1977d:350-395 (Original:1922).
- UDEREVSKIJ, Ju.V., "I.S. Turgenev i Prosper Merime (K istorii ličnych i tvorčeskich vzaimootnošenija)". In: *Filologičeskie nauki* 99. Heft 3 (1977:26-34).
- USPENSKIJ, V.V., "Russkij klassičeskij vodevil'". In: *Russkij vodevil'*. Leningrad - Moskva 1959:3-50.
- VARTAZARJAN, S.R., *Ot znaka k obrazu*. Erevan 1973.
- VELTRUSKÝ, J., *Drama as Literature*. Lisse 1977 (= *Semiotics of Literature* 2).
- VELTRUSKÝ, J., "Das Drama als literarisches Werk". In: KESTEREN, A. van und H. SCHMID (Hrsg.), *Moderne Dramentheorie*. Kronberg/Ts. 1975:96-133.
- VETLOVSKAJA, V.E., *Poëtika romana "Brat'ja Karamazovy"*. Leningrad 1977.
- VINOKUR, G.O., "Jazyk "Borisa Godunova"". In: VINOKUR, G.O., *Izbrannye raboty po russkomu jazyku*. Moskva 1959:301-327.
- Lepenski Vir: Menschenbilder einer frühen europäischen Kultur. (Ausstellungskatalog)*. Mainz 1981.
- VIŠNEVSKAJA, I.L., *Gogol' i ego komedii*. Moskva 1976.
- VODIČKA, F., "Die Konkretisation des literarischen Werks. Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk". In: WARNING, R. (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik*. München 1975:84-113.
- VOLOŠINOV, V.N., *Marxismus und Sprachphilosophie*. Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1975 (Original:1930).
- WALKER, C.S., "Konversations-Implikaturen". In: MEGGLE, G. (Hrsg.), *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Frankfurt/M. 1979:419-479 (Original:1975).
- WEINRICH, H., *Sprache in Texten*. Stuttgart 1976.
- WITTGENSTEIN, L., "Philosophische Grammatik Teil I". In: WITTGENSTEIN, L., *Schriften* 4. Frankfurt/M. 1969:5-240.
- WRIGHT, R.A., "Bedeutung_{nn} und konversationale Implikatur". In: MEGGLE, G. (Hrsg.), *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Frankfurt/M. 1979:370-394 (Original:1975).
- WUNDERLICH, D., "Sprechakte". In: *Funk-Kolleg Sprache, Bd. 2*. Frankfurt/M. 1974:113-123.
- WUNDERLICH, D., "Was ist das für ein Sprechakt?" In: GREWENDORF, G., (Hrsg.), *Sprechakttheorie und Semantik*. Frankfurt/M. 1979:

275-324.

- WUNDERLICH, D., *Studien zur Sprechakttheorie*. Frankfurt/M. ²1978.
- WYGOTSKI, L.S., *Denken und Sprechen*. Frankfurt/M. 1977 (Original: 1934).
- WYTRZENS, G., *Bibliographie der russischen Autoren und anonymen Werke*. Frankfurt/M. 1975.
- ŽEL'DCHEJ-DEAK, Ž., "Pervye šagi Turgeneva-novellista (V poiskach sobstvennoj manery)". In: *Studia Slavica XXV*. (1979:451-464).
- ZEMSKAJA, E.A., *Russkaja razgovornaja reč': lingvističeskij analiz i problemy obučenija*. Moskva 1979.
- ŽITOVA, V.N., *Vospominanija o sem'e I.S. Turgeneva*. Tula 1961.

LITERATUR ZU DEN DRAMEN TURGENEV

- ADAMOVIČ, O. i G. UVAROVA, "Turgenev-dramaturg". In: *I.S. Turgenev (K pjatidesjatiletiju so dnja smerti) 1883-1933. Sbornik statej*. Leningrad 1934:272-328.
- AKSENOVA, E.M., "Dramaturgija I.S. Turgeneva". In: PETROV, S.M. (Hrsg.), *Tvorčestvo I.S. Turgeneva. Sbornik statej*. Moskva 1959a: 158-187.
- AKSENOVA, E.M., "Avtorskaja pozicija v obrisovke charaktera. (Dramaturgija Turgeneva)". In: AKSENOVA, E.M., *Chudožestvennoe vyraženie pozicii pisatelja. Sbornik statej*. Vladimir 1959b:28-57.
- ALEKSEEV, M.P., "'Foss-Parkè" v tekstach Turgeneva". In: *Turgenevskij sbornik, tom 3*. Leningrad 1967:185-187.
- ALEKSEEV, M.P., "Turgenev i ispanskije pisateli". In: *Literaturnyj kritik 11*. (1938:136-144).
- AL'TŠULLER, A.Ja., *Aleksandr Evstaf'evič Martynov. 1816-1860*. Leningrad - Moskva 1959 (zu Turgenev S.99-116).
- ANCIFEROV, N., *I.S. Turgenev 1818-1883. Vtoroe dopolnennoe izdanie*. Moskva 1947 (= Russkie pisateli).
- BASKAKOV, V.N. i E.I. KIJKO, "Monografija pol'skogo učenogo o Turgeneve". In: *Russkaja literatura. Heft 4* (1968:221-223).
- BERDNIKOV, G.P., *Čechov-dramaturg. Tradicii i novatorstvo v dramaturgii Čechova*. Leningrad - Moskva 1957.
- BERDNIKOV, G.P., "Čechov i teatr Turgeneva". In: *Doklady i soobščeniya*

- Filologičeskogo in-ta., vyp. 1. Leningrad 1949:25-49.*
- BERDNIKOV, G.P., "Sceny i komedii I.S. Turgeneva". In: TURGENEV, I.S., *Sobranie sočinenij, t. 9. Moskva 1962:397-422.*
- BERDNIKOV, G.P., "Istoričeskie sud'by turgenevskogo teatra". In: *Turgenev e la sua opera. Colloquio italo-sovietico. Roma 1980:7-14.*
- BERDNIKOV, G.P., "I.S. Turgenev". In: *Russkie dramaturgi XVIII-XIX vv. Monografičeskie očerki v trech tomach, t. 2. Leningrad - Moskva 1961b:309-380.*
- BERDNIKOV, G.P., "Turgenev-dramaturg". In: BERDNIKOV, G.P. (Hrsg.), *Turgenev i teatr. Moskva 1953:3-97.*
- BERKOVSKIJ, N., "Turgenevskie spektakli v Leningrade". In: *Lenin-grad o.Jg. (1945:28-29).*
- BJALYJ, G.A., *Turgenev i rusckij realizm. Moskva - Leningrad 1962.*
- BJALYJ, G.A. i A.B. MURATOV, *Turgenev v Peterburge. Leningrad 1970.*
- BOGOSLOVSKIJ, N.V., *Turgenev. Moskva 1959.*
- BORISOVA, M.B., "Slovo o dramaturgii Turgeneva". In: *K 150-letiju I.S. Turgeneva. Russkaja reč'. Heft 6 (1968:17-22).*
- BRANG, P., *I.S. Turgenev. Sein Leben und Werk. Wiesbaden 1977.*
- BRODSKIJ, N.L., "Novoe o Turgeneve". In: *Turgenev i ego vremena. Moskva - Petrograd 1923:303-315.*
- BRODSKIJ, N.L., "Poëty kružka Stankeviča". In: *Izvestija otdelenija rusckogo jazyka i slovesnosti Akademii nauk 4. (1912:59).*
- BRODSKIJ, N.L., "Turgenev-dramaturg. Zamysly.". In: *I.S. Turgenev. Moskva - Petrograd 1923:3-9 (= Dokumenty po istorii literatury i obščestvennosti 2).*
- BRODSKIJ, N.L., *Zamysly I.S. Turgeneva. Materialy k istorii ego chudožestvennogo tvorčestva. Moskva 1917.- Dasselbe in: Vestnik Vospitanija 27. Heft 9 (1916:72-124).*
- ČERNOV, N.M., "Iz razyskanij o Turgeneve". In: *Turgenev i ego sovremenniki. Leningrad 1977:212-220.*
- ČERNYŠEV, V.I., "Komediya Turgeneva "Čužoj chleb"". In: *Sbornik Puškinskogo doma na 1923 god. Petrograd 1922:117-136.*
- CHANUŠKEVIČ, A., "'Mesjac v derevne" v Varšave". In: *Ogonek 30. (1974:17).*
- CHMELEVSKAJA, E.M., "Rukopis' "Steno"". In: *Turgenevskij sbornik, tom 1. Moskva - Leningrad 1964:9-15.*
- CHRAPČENKO, M.B., "Dramaturgičeskaja replika "v storonu"". In:

- Sravnitel'noe izučenie literatur. Sbornik statej k 80-letiju akademi-
ka M.P. Alekseeva. Leningrad 1976:487-493.*
- DANILOV, S.S., "Sovremenniki Ostrovskogo". In: DANILOV, S.S.,
*Očerki po istorii ruskogo dramatičeskogo teatra. Moskva - Lenin-
grad 1948:364-371.*
- DANILOV, S.S., *Russkij dramatičeskij teatr XIX veka, t. 1. Leningrad
- Moskva 1957 (zu Turgenev S.260-275).*
- DIKIJ, A., "Počemu "Provincialka"?" In: *Teatr. Heft 7 (1952:119-128).*
- DOLGOV, N.N., "Predšestvennik teatra nastroenij". In: *Ežegodnik
imperatorskich teatrov 5. (1910:120-128).*
- DORNACHER, K., "(Nachwort)". In: *Iwan Turgenjew. Gedichte in Prosa.
Komödien. Berlin - Weimar 1975:385-403.*
- DURDÍK, P., "Dramatické práce J.S. Turgěněva". In: *Květy Jg.7, Buch
14. Heft 3 - 4 (1885:254-261 und 406-418).*
- DURYLIN, S.N., *Marija Nikolaevna Ermolova. 1853-1928. Očerk žizni i tvor-
čestva. Moskva 1953 (zu Turgenev S.391-398).*
- DURYLIN, S.N., "Obrazy Turgeneva i Ostrovskogo". In: *Aktery i roli.
Sbornik statej. Moskva - Leningrad 1947:86-139.*
- EFIMOVA, E.M., *I.S. Turgenev. Seminarij. Leningrad 1958:105-108.*
- ÉFROS, N., "Iz istorii turgenevskich p'es". In: *Kul'tura teatra.
Heft 6 (1921:34-38) und Heft 7/8 (1921:37-41).*
- EJGES, I., "P'esa "Mesjac v derevne" I.S. Turgeneva". In: *Litera-
turnaja učeba. Heft 12 (1938:56-78).*
- ERDELY, V., *Tourgueniev, sa personnalité et son modernisme vu à travers les
écrits d'auteurs français du XX^e siècle. Ann Arbor, Michigan 1975
(zu Turgenevs Dramen S.57-61).*
- EVREINOV, N.N., *Istorija ruskogo teatra s drevnejšich vremen do 1917 goda.
N'ju Jork 1955:301-302.*
- FATOV, N.N., "Rukopis' "Studenta" Turgeneva". In: *Kul'tura teatra.
Heft 1 - 2 (1922:47-52).*
- FONTANE, Th., "Turgenjew. Natalie". In: FONTANE, Th., *Sämtliche
Werke, Bd. 2. München 1969:804-806.*
- FREEBORN, R., *Turgenev: The novelist's novelist. Oxford 1960.*
- GARNETT, D., "Turgenev, Madame Viardot and "A Month in the Coun-
try"". In: *Adelphi 27. Heft 4 (1951:346-350).*
- GERŠENZON, M.O., *Mečta i mysl' I.S. Turgeneva. München 1970:7-23 (=*
Slavische Propyläen 103) (Original:1919).

- GITEL'MAN, L., "V bor'be za utverždenie gumanističeskich idealov na sovremennoj francuzskoj scene. Spektakl' Andre Barsaka "Mesjac v derevne"". In: *Social'naja tema v sovremennom zarubežnom teatre i kino*. Leningrad 1976:121-132.
- GITEL'MAN, L., *Russkaja klassika na francuzskoj scene*. Leningrad 1978 (zu Turgenev S.28-54).
- GOLOVANOVA, T.P., "Istorija odnogo teksta. (O komedii I.S. Turgeneva "Provincialka)". In: *Izvestija ANSSSR. Otdelenie literatury i jazyka* 16. Heft 4 (1957:360-365).
- GRANJARD, H., *Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps*. Paris 1954.
- GRICA, T.S., "M.S. Ščepkin i Turgenev". In: *Literaturnoe nasledstvo*, t. 76. Moskva 1967:549-571.
- GROSSMAN, L.P., "Tvorčeskij put' L.M. Leonidova". In: *Moskovskij Akademičeskij Chudožestvennyj teatr. Ežegodnik za 1944, t. 1*. Moskva 1946:349-377.
- GROSSMAN, L.P., "Smena stilej v teatre Turgeneva". In: *I.S. Turgenev i ego vremja*. Moskva - Petrograd 1923:51-76. (Weitgehend identisch mit GROSSMAN 1924 und Teilen aus GROSSMAN 1928).
- GROSSMAN, L.P., *Teatr Turgeneva*. Peterburg 1924.
- GROSSMAN, L.P., *Turgenev. Eťjudy o Turgeneve. Teatr Turgeneva*. Moskva 1928 (= GROSSMAN, L.P., *Sobranie sočinenij*, t. III).
- GROSSMAN, L.P., "Dramaturgičeskije zamysly Turgeneva. ("Dve sestry" i "Iskušenie svjatogo Antonija)". In: *Izvestija ANSSSR Otdelenie literatury i jazyka* 14. Heft 6 (1955:547-555).
- GRUHN, W., *A.P. Tschchow und das Drama des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Wirkungsgeschichte des Dichters*. Diss. Leipzig 1976.
- GUREVIČ, L.Ja., "Komedii Turgeneva na scene Chudožestvennogo teatra". In: *Sovremennik* 5. (1912:310-322).
- GUREVIČ, L.Ja., "Devjat' rolej K.S. Stanislavskogo". In: *Teatr* 9. (1938:13-34).
- GUT'JAR, N.M., "Iv.S. Turgenev vo Francii 1847-1850". In: *Vestnik Evropy* t. 6, kn. 11. (1902:94-136).
- HELLGREN, L., *Dialogues in Turgenev's Novels. Speech-Introductory Devices*. Stockholm 1980 (= *Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature* 12).

- HERTZ, P., "Iwan Turgieniew". In: *Antologia dramatu rosyjskiego*, t. II. Warszawa 1954:7-18.
- ISTOMIN, K.K., "'Staraja manera" Turgeneva (1834-1855 gg.). Opyt psichologii tvorčestva". In: *Izvestija otdelenija ruskogo jazyka i slovesnosti Imperatorskoj akademii nauk 18. Knižka 2-aja i knižka 3-ajaja*. (1913:294-347 und 120-194).
- IVANOV, I.I., *Ivan Sergeevič Turgenev. Žizn'.- Ličnost'.- Tvorčestvo*. Nežin² 1914 (1. Auflage von 1896 berücksichtigt die Dramen nicht!).
- JAMPOL'SKIJ, I.G., "Poëzija I.S. Turgeneva". In: TURGENEV, I.S., *Stichotvorenija i poëmy*. Leningrad 1970:5-59.
- JAMPOL'SKIJ, I.G., "'Steno". Ob odnoj remarke v tekste dramatičeskoj poëmy". In: *Turgenevskij sbornik*, tom 5. Leningrad 1969: 208-209.
- KELLER, G.S., "Iwan Turgenjew. Natalie". In: *Weltstimmen* 7. (1931: 302).
- KLEMAN, M.K., *Letopis' žizni i tvorčestva I.S. Turgeneva*. Moskva - Leningrad 1934.
- KLEMAN, M.K., "Primečanija". In: NIKOLAEVA, A.S., *Literaturnyj muzejum*. Peterburg 1920:373-379 und 384-391.
- KLEMAN, M.K., "Ivan Sergeevič Turgenev. 1818-1883". In: *Klassiki russkoj dramy*. Moskva - Leningrad 1940:159-176.
- KLEMAN, M.K., *Ivan Sergeevič Turgenev. Očerki žizni i tvorčestva*. Leningrad 1936.
- KLIMKOVA, L.N., "Tradicii I.S. Turgeneva v dramaturgii A.P. Čechova ("Mesjac v derevne" I.S. Turgeneva i "Djadja Vanja" A.P. Čechova)". In: *Visnik l'vivs'kogo un-tu. Serija filologična*, No. 1. (1963:21-29).
- KLIMOVA, N.V., *Masterstvo I.S. Turgeneva-dramaturga*. Avtoreferat diss. na soisk. učen. step. kand. filol. nauk. Moskva 1961.
- KLIMOVA, N.V., *Masterstvo I.S. Turgeneva-dramaturga*. Diss. Moskva 1960.
- KLIMOVA, N.V., *Chudožestvennye osobennosti dramaturgii I.S. Turgeneva*. Išim 1959a (= Učenyje zapiski Išimskogo gos. ped. in-ta, t. III, vyp. 5).
- KLIMOVA, N.V., "K voprosu o realizme p'esy I.S. Turgeneva "Ne-ostorožnost'"". In: *Učenyje zapiski Išimskogo gos. ped. in-ta*, t. III, vyp. 3. (1959b:51-67).

- KOENIG, J., "Na marginesie "treści wewnętrznej" u Turgeniewa".
In: *Teatr 11. (1955:11-15)*.
- KOSCHMAL, W., "Handlungsebene und "dramatische Komposition" in I.S. Turgenew's "Nachlebnik". In: HOLTHUSEN, J. (Hrsg.), *Beiträge und Skizzen zum Werk Ivan Turgenew's. München 1977:53-83 (= Slavistische Beiträge 116)*.
- KOTLJAREVSKIJ, N., "Turgenew-dramaturg". In: *Starinnye portrety. Sankt-Peterburg 1907:259-271*.
- KRAUSE, H.-H., *Die vorrevolutionären russischen Dramen auf der deutschen Bühne. Emsdetten 1972*.
- KRYŽICKIJ, G.K., "Dramaturgija Turgenewa. (Zametki režissera)". In: *za rodinu. Joškar-Ola 1943:102-116*.
- KRZEMIŃSKI, W., "Sam na sam z Turgeniewem". In: *Teatr 13. (1955:8-11)*.
- KUČEROVSKIJ, N.M., *Social'no-psichologičeskaja drama I.S. Turgenewa. Diss. Moskva 1951*.
- KUČEROVSKIJ, N.M., "Dvorjane i raznočincy v komedii I.S. Turgenewa "Mesjac v derevne". In: *Učenyje zapiski Kalužskogo ped. in-ta, vyp. 8. (1960:3-22)*.
- KUČEROVSKIJ, N.M., "Social'no-psichologičeskij étjud I.S. Turgenewa "Gde tonko, tam i'rvetsja". In: *Učenyje zapiski Kalužskogo ped. in-ta, vyp. 2. (1954:63-79)*.
- KUČEROVSKIJ, N.M., "Tri redakcii komedii I.S. Turgenewa "Mesjac v derevne". In: *Učenyje zapiski Kalužskogo ped. in-ta, vyp. 4. (1958:165-181)*.
- KUČEROVSKIJ, N.M., "'Složnaja psihologičeskaja zadača" komedii I.S. Turgenewa "Mesjac v derevne". In: *Učenyje zapiski Kalužskogo ped. in-ta, vyp. 11. (1963:21-41)*.
- KUGEL', A.R. (HOMO NOVUS), "Kak igrat' Turgenewa". In: KUGEL', A.R., *Russkie dramaturgi. Očerki teatral'nogo kritika. Moskva 1934:72-81*.
- LILIEV, N., "Beležki vărchu dramaturgijata na Turgenev". In: *Izvestija na Instituta za bălgarska literatura, kn. 8. (1959:25-41)*.
- LO GATTO, E., *Storia del teatro russo, Bd. 1. Firenze 1952 (zu Turgenew S.471-490)*.
- LOTMAN, L.M., "Dramaturgija tridcatych-sorokovyh godov". In: *Istorija russkoj literatury, t. VII. Moskva - Leningrad 1955*:

619-654.

- LOTMAN, L.M., "Dramaturgija I.S. Turgeneva". In: TURGENEV, I.S., *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 2. Moskva 1979:529-560.
- LOTMAN, L.M., A.N. Ostrovskij i russkaja dramaturgija ego vremeni. Moskva - Leningrad 1961.
- L'VOV-ROGAČEVSKIJ, V.L., I.S. Turgenev. Žizn' i tvorčestvo. Moskva - Leningrad 1926.
- MARKANOVA, F.A., *Dialektnye i prostorečno-razgovornye elementy v jazyke chudožestvennych proizvedenij I.S. Turgeneva*. Avtoreferat diss. na soisk. učen. step. kand. filol. nauk. Taškent 1955.
- MASLICH, V.A., "Montirovki pervykh postanovok p'es I.S. Turgeneva na scene Malogo teatra". In: *Teatral'noe nasledstvo*. Moskva 1956:306-317.
- MAZON, A., "Deux soeurs". Début d'une comédie d'Ivan Tourguénev". In: *Revue des études slaves* 31. (1954:88-100).
- MAZON, A., "La tentation de Saint Antoine" d'Ivan Tourguénev". In: *Revue des études slaves* 30. (1953:7-40).
- MEYER, E., "Ein Monat auf dem Lande" - Iwan Sergejewitsch Turgenjew als Dramatiker". In: *Rußlands große Realisten. (Ausstellungs- und Veranstaltungskatalog)*. Duisburg 1980:77-82.
- MOGILJANSKIJ, A.P., "Iskušenie svjatogo Antonija". In: *Turgenevskij sbornik, tom 1*. Moskva - Leningrad 1964:232-234.
- MOROZOV, P.O., "Obozrenie dejatel'nosti S.-Peterburgskich teatrov". In: *Ežegodnik Imperatorskich Teatrov 14. (Sezon 1903-1904)*. Sankt-Peterburg 1904:33-44.
- MOROZOV, P.O., *Turgenev (1818-1883)*. Petrograd 1919 (= Dramatičeskie pisateli, vyp.6).
- MOSTOVSKAJA, N.N., "Bibliografija literatury o I.S. Turgeneve. 1968-1974". In: *Turgenev i ego sovremenniki*. Leningrad 1977:237-273.
- MOSTOVSKAJA, N.N., "Turgenev ob "Iskušenie svjatogo Antonija" G. Flobera". In: *Turgenevskij sbornik, tom 3*. Leningrad 1967:141-149.
- MUCHINA, L., "A. Borisov igraet Kuzovkina". In: *Teatr*. (1968:97-98).
- NAZAROVA, L.N., A.N. Ostrovskij i I.S. Turgenev. Orel 1973.
- NAZAROVA, L.N. i A.D. ALEKSEEV (Hrsg.), *Bibliografija literatury o I.S. Turgeneve. 1918-1967*. Leningrad 1970.

- NEKRASOV, N.A., "Cholostjak", komedija v treh dejstvijach Iv. Turgeneva". In: *Turgenev v ruskoj kritike*. Moskva 1953:105-109.
- NEZELENOV, A., "(Turgenev v ego proizvedenijach)". In: ZELINSKIJ, V., *Sobranie kritičeskich materialov dlja izučenija proizvedenij I.S. Turgeneva*, t. I. Moskva 1906:183-191.
- NIKITINA, N.S., "Iz polemiki Saltykova-Ščedrina s avtorom "Otcov i detej" i ego kritikami". In: *Turgenev i ego sovremenniki*. Leningrad 1977:72-77.
- NIKOLAEVA, A.S. i Ju.G. OKSMAN (Hrsg.), "(Zu "Nachlebnik" und "Zavtrak u predvoditelja)". In: *Literaturnyj muzeum*. Peterburg 1920:185-257; 368-380; 381-394.
- OKSMAN, Ju.G., "Sceny i komedii" Turgeneva". In: TURGENEV, I.S., *Sočinenija*, t. III. Moskva - Leningrad 1929a:223-251.
- OKSMAN, Ju.G., "Sceny i komedii" Turgeneva". In: TURGENEV, I.S., *Sočinenija*, t. IV. Moskva - Leningrad 1929b:207-231.
- OKSMAN, Ju.G., "Sceny i komedii" (und Primečanija)". In: TURGENEV, I.S., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, t. II. Moskva - Leningrad 1961:539-621.
- OKSMAN, Ju.G., "Sceny i komedii" (und Primečanija)". In: TURGENEV, I.S., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, t. III. Moskva - Leningrad 1962:369-469.
- OKSMAN, Ju.G., *I.S. Turgenev. Issledovanija i materialy, vyp. 1*. Odessa 1921.
- OKSMAN, Ju.G. i M.K. KLEMAN, "Primečanija". In: *Literaturnyj muzeum*. Peterburg 1920:368-373; 381-384.
- OSMOLOVSKIJ, O.N., "O scenach dramatičeskogo dejstvija v romach Turgeneva i Dostoevskogo. ("Otcy i deti" i "Prestuplenie i nakazanie)". In: *Četvertyj mežvuzovskij turgenevskij sbornik*. Orel 1975:150-168 (= *Naučnye trudy Kurskogo i Orlovskogo gos. ped. in-ta*, t. 17 (110)).
- OS' MAKOVA, L.N., *Nezaveršennye proizvedenija i neosuščestvlennye zamysly I.S. Turgeneva*. Avtoreferat diss. na soisk. učen. step. kand. filol. nauk. Moskva 1967.
- OZDROVSKY, M., *The plays of Turgenev in relation to nineteenth century european and russian drama*. Ann Arbor 1972.
- PETROV, S.M., *I.S. Turgenev. Tvorčeskij put'*. Moskva 1961.
- PETROV, S.M. (Hrsg.), *Tvorčestvo I.S. Turgeneva*. Moskva 1959.

- POLEŽAEVA, E., "Turgenev segodnja". In: *Teatral'naja žizn'. Heft 12* (1969:15-20).
- POLGAR, A., "Natalie". In: POLGAR, A., *Ja und Mein*. Hamburg 1956:311-313.
- POLJAKOV, A.S., "Reč' na toržestvennom zasedanii v pamjat' stoletija roždenija I.S. Turgeneva v Aleksandrinskom teatre 10 nojabrja 1918g.". In: *Birjuč petrogradskich gos. teatrov. No. 13-14* (1919:173-177).
- POLJAKOVA, E., "Malen'kij čelovek bol'sogo mira". In: *Teatr No. 7*. (1969:8-12).
- POLL, H.W., "(Ein Monat auf dem Lande). Zur Geschichte des Textes. Nachwort". In: TURGENJEW, I., *Ein Monat auf dem Lande*. Stuttgart 1981:141-152.
- (POLNY, J., *Turgenevs indsats for det russiske teater*. København 1978.)
(Diese Studie lag mir nicht vor, ihre Existenz ist höchst fraglich.- WK.)
- PORTUGALOV, M.V., *Turgeniana. Stat'i, očerki i bibliografija*. Orel 1922.
- PRJANIŠNIKOV, N., "Bez dolžnoj trebovatel'nosti". In: *Voprosy literatury. Heft 3* (1960:231-237).
- PRUCKOV, N.I., *Problema chudožestvennogo metoda peredovoj ruskoj literatury 40-50-ch godov XIX veka*. Groznyj 1947.
- PYPIN, N.A., "Spiski p'es I.S. Turgeneva v sobranijach Leningradskoj teatral'noj biblioteki im. Lunačarskogo". In: *O teatre. Sbornik statej, t.I.* Leningrad - Moskva 1940:201-214.
- RIPP, V., *The structure of sincerity. (Ivan Sergeevič) Turgenev's novels in the context of the cultural moment, 1855-1862*. Ann Arbor 1977.
- ROSKIN, A.I., "Dramaturgija Turgeneva". In: ROSKIN, A.I., *Stat'i o literature i teatre. Antoša Čechonte*. Moskva 1959:137-143.
- ROSKIN, A.I., "Teatr i iskusstvo Čechova". In: ROSKIN, A.I., *Stat'i o literature i teatre. Antoša Čechonte*. Moskva 1959:167-215.
- ROVNJAKOVA, L.I., "'Nachlebnik". Vnov' najdennyj list pervoj belovoj redakcii (1848)". In: *Turgenevskij sbornik, tom 2*. Moskva - Leningrad 1966:7-12.
- ROZENFEL'D, S.D., *Turgenev i teatr*. Diss. Taškent 1945 (577 S.).
- RYBAKOVA, Ju.P., "P'esy Turgeneva na scene (und Primečanija)". In: TURGENEV, I.S., *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach, t. 10*. Moskva 1979a:543-571.

- RYBAKOVA, Ju.P., "Turgenev-dramaturg (und Primečanija)". In: TURGENEV, I.S., *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, t. 9. Moskva 1979b:259-301.
- SCHMIDT, J., "Iwan Turgenjew". In: *Westermanns Monatshefte* 43. No. 253 und No. 254 (1877:78-92; 195-213).
- SCHULTZE, Ch. = ŠUL'CE, K., "Pervaja publikacija "Večera v Sorrente" Turgeneva na nemeckom jazyke". In: *Sravnitel'noe izučenie literatur. Sbornik statej k 80-letiju akademika M.P. Alekseeva*. Leningrad 1976:160-164.
- SEMCZUK, A., *Iwan Turgieniew*. Warszawa 1970.
- SEMCZUK, A., *Iwan Turgieniew i ruch literacki w Rosji w latach 1834-1855*. Wrocław - Warszawa - Kraków 1968.
- SERMAN, I.Z., "Dostoevskij i komedii Turgeneva". In: KURLJANDSKAJA, G.B. (Hrsg.), *Četvertyj mežvuzovskij turgenevskij sbornik*. Orel 1975:94-107.
- SERMAN, I.Z., "(Primečanija zu "Večnyj muž")". In: DOSTOEVSKIJ, F.M., *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 9. Leningrad 1974:469-485.
- SERMAN, I.Z., "'Provinciálka" Turgeneva i "Večnyj muž" Dostoevskogo". In: *Turgenevskij sbornik*, tom 2. Moskva - Leningrad 1966:109-111.
- SLIWOWSKI, R., "Iwan Turgieniew-dramaturg". In: *Sesja naukowa poświęcona uczczeniu 150 rocznicy urodzin Iwana Turgieniewa*. Warszawa 1969:79-135.
- SLIWOWSKI, R., *Od Turgieniewa do Czechowa. (Z dziejów rosyjskiej dramaturgii drugiej połowy XIX wieku)*. Warszawa 1970.
- SLONIM, M.L., *Russian theater. From the empire to the Soviets*. New York 1961.
- SOKOLOVA, M.A., "'Nachlebnik". Pervaja belaja redakcija 1848 g. s avtorskoj pravkoj 1857 g.". In: *Turgenevskij sbornik*, tom 1. Moskva - Leningrad 1964:15-21.
- SOLOV'eva, I., "'Mesjac v derevne". Chudožestvennyj teatr 1909". In: *Teatr. Heft 7 (1976:101-111)*.
- STANISLAVSKIJ, K.S., *Moja žizn' v iskusstve*. Moskva - Leningrad 1936.
- ŠTEJN, A.L., *Kritičeskij realizm i russkaja drama XIX veka*. Moskva 1962.
- SZCZEPAŃSKI, J.A., "Gdy "Wiśniowy sad" rósł dopiero...". In: *Teatr. Heft 11 (1955:8-11)*.
- TROFIMOV, I.T. i T.G. ANOCHINA, "Spisok p'esy "Večer v Sorrente"".

- In: *Turgenevskij sbornik*, tom 5. Leningrad 1969:223-225.
- VARNEKE, B.V., *Istorija Russkago Teatra. Izdanie 2-oe, značitel'no dopolnennoe.* (Sankt-Peterburg) (1914).
- VARNEKE, B.V., "Turgenev dramaturg". In: *Venok Turgenevu 1818-1918.* Odessa 1919:1-24.
- VINNIKOVA, G.Ě. (= VODNEVA, G.Ě.), "Teatr Turgeneva". In: *Teatr. Heft 11 (1968:113-124).*
- VINNIKOVA, G.Ě. (= VODNEVA, G.Ě.), *Turgenev i Rossija.* Moskva 1971.
- VINOGRADOV, V.V., "Turgenev i škola mladogo Dostoevskogo (konec 40-ch godov XIX veka)". In: *Russkaja literatura. Heft 2 (1959:45-71).*
- VIŠNEVSKAJA, I.L., "Proza i poëzija vremeni". In: *Teatr. Heft 11 (1968:102-112).*
- VODNEVA, G.Ě., *Dramaturgija I.S. Turgeneva sorokovyh godov.* Diss. Leningrad 1952a.
- VODNEVA, G.Ě., *Dramaturgija I.S. Turgeneva sorokovyh godov.* Avtoreferat diss. na soisk. učen. step. kand. filol. nauk. Leningrad 1952b.
- VODNEVA, G.Ě., "K tvorčeskoj istorii komedii I.S. Turgeneva "Cholostjak"". In: *Teatral'noe nasledstvo.* Moskva 1956:95-104.
- VODNEVA, G.Ě., "Iz perepiski o komedii "Nachlebnik"". In: ALEKSEEV, M.P. (Hrsg.), *Literaturnyj archiv*, t. 4. Moskva - Leningrad 1953:375-391.
- YARMOLINSKY, A., *Turgenev. The Man - His Art - And His Age.* New York - London (1926).
- ZABEL, E., *Iwan Turgenjew. Eine literarische Studie von E. Zabel.* Leipzig 1884.
- ZABEL, E., "Iwan Turgenjew als Dramatiker". In: ZABEL, E., *Literarische Streifzüge durch Rußland.* Berlin 1885:135-179.
- ZACHARKIN, A.F., "I.S. Turgenev v sovetskom literaturovedenii". In: *Sesja naukova pošwięcona uczczeniu 150 rocznicy urodzin Iwana Turgieniewa.* Warszawa 1969:5-57.
- ZAGORSKIJ, M.B., "V.I. Kačalov v komedijach Turgeneva i Ostrovskogo". In: *Ežegodnik Moskovskogo Chudožestvennogo Teatra 1948 g., t. III.* Moskva 1951:243-266.
- ZALESSKIJ, V., *Sof'ja Vladimirovna Giacintova.* Moskva - Leningrad 1949.
- ZELINSKIJ, V. (Hrsg.), *Sobranie kritičeskich materialov dlja izučenija*

- proizvedenij I.S. Turgeneva, (3 Bde.), vyp. 1. Moskva* ⁶1910 (zu Turgenevs Dramen S.179-196) (1. Auflage 1884).
- ZENKOVA, N.V. i K.I. TJUN'KIN, ""Student". Černovoj avtograf pervoj redakcii komedii "Mesjac v derevne"". In: *Turgenevskij sbornik, tom 1. Moskva - Leningrad 1964:67-73.*
- ZLOTNIKOVA, I., "Teatr Turgeneva". In: *Ogonek. Heft 3 (1949:27).*
- ZOGRAF, N.G. u.a. (Hrsg.), *Istorija russskogo dramatičeskogo teatra v semi tomach, t. 4 (1846-1861). Moskva 1979.*
- ŽURAVLEVA, L.S., *Dramaturgija I.S. Turgeneva. Diss. Saratov 1952a.*
- ŽURAVLEVA, L.S., *Dramaturgija I.S. Turgeneva. Avtoreferat diss. na soisk. učen. step. kand. filol. nauk. Saratov 1952b.*

Nachtrag (Literatur zu den Dramen Turgenevs):

- SMYRNIW, W., *Turgenev's Early Works. From character sketches to a novel.* Oakville 1980.
- SOL'P, A.E., "„Evgenij Onegin" Čajkovskogo i „Mesjac v derevne" Turgeneva: Problema sjužeta". In: SOL'P, A.E., „*Evgenij Onegin*" Čajkovskogo. Leningrad 1982:43-53.

REGISTER

A. VERZEICHNIS DER DRAMEN UND DER DRAMATISCHEN FIGUREN

- "Steno"** 4, 5, 26, 37, 39, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 201, 294, 295, 322, 323, 347, 360, 372, 374, 375, 384, 387, 400.
- Steno 4, 5, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 84, 201, 295, 323, 324, 339, 343.
- Džakoppo 4, 5, 54, 55, 58, 60, 61, 62, 322, 343.
- Džulija 4, 5, 36, 53, 55, 60, 61, 62, 65, 67, 201, 322, 343.
- Antonio 5, 36, 37, 38, 39.
- Rienzi 5.
- Matteo 58.
-
- "Iskušenie svjatogo Antonija"** 5, 6, 7, 8, 9, 26, 37, 38, 39, 53, 54, 55, 56, 57, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 75, 201, 259, 264, 274, 295, 296, 301, 323, 347, 363, 372, 373, 374, 382, 400.
- Antonij 6, 7, 8, 36, 37, 39, 56, 57, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 119, 165, 295, 296, 302, 323, 324, 382, 384.
- Spada 6, 7, 8, 9, 56, 62, 63, 64, 65, 66, 120, 264, 295, 301, 360, 373.
- Annunciata 6, 7, 8, 9, 36, 56, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 138, 165, 166, 181, 182, 184, 201, 222, 274, 277, 295, 296, 301, 363, 373.
- Džulio 7, 36, 39, 65, 66, 67, 68, 181, 201, 274, 295.
- Pietro 66.
-
- "Neogstoroznost'"** 6, 8, 9, 10, 18, 26, 28, 31, 37, 38, 39, 53, 54, 56, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 91, 92, 176, 188, 201, 274, 279, 282, 323, 324, 358, 373, 374, 375, 384, 385, 388, 400.
- Don Bal' tazar 8, 9, 14, 15, 31, 37, 39, 70, 71, 73, 74, 77, 110, 121, 187, 203, 207, 208, 238, 343, 385.
- Don' ja Dolores 8, 9, 16, 31, 32, 34, 35, 37, 39, 53, 54, 56, 57, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 77, 90, 91, 121, 172, 184, 187, 207, 208, 214, 238, 274, 275, 276, 277, 279, 290, 296, 304, 341, 343, 382, 388.
- Don Pablo 8, 9, 15, 31, 34, 53, 54, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 84, 90,

91, 139, 172, 184, 187, 203, 207, 208, 222, 238, 239, 274, 275,
276, 277, 279, 290, 332, 360, 375, 388.

Don Rafaél' 8, 9, 37, 53, 54, 56, 67, 68, 69, 70, 77, 142, 201, 214, 275, 279,
296, 343.

Margarita 8, 9, 70, 72, 90, 91, 193, 207, 238, 341, 382.

"Dve sestry" 6, 9, 10, 11, 16, 38, 40, 53, 67, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 176,
187, 323, 385, 400.

Fabian 9, 10, 71, 72, 74, 110, 187, 332.

Valerij 10, 74, 187, 332.

Klara 9, 10, 67, 71, 72, 73, 74, 76, 172, 185, 187, 296, 324, 385.

Antonietta 6, 9, 10, 67, 71, 72, 73, 74, 76, 172, 185, 187, 222, 277, 295,
296, 385, 388.

"Bezdeněže" 10, 11, 29, 37, 41, 92, 95, 125, 127, 128, 187, 188, 189, 230,
272, 297, 316, 323, 324, 331, 380, 389, 400.

Žazikov 10, 11, 34, 35, 37, 41, 94, 95, 124, 125, 127, 128, 145, 196, 226,
230, 244, 245, 246, 247, 297, 298, 331.

Matvej 10, 94, 95, 124, 128, 129, 130, 132, 145, 151, 196, 226, 244, 245,
246, 297, 331.

Blinov 11, 37, 41, 125, 126, 247, 324, 329, 332.

Russkij kupec 10, 128, 145, 151, 230, 244, 245.

Nemec 10, 127, 129.

Francuz 230.

"Gde tonko, tam i rvetsja" 10, 11, 12, 16, 25, 29, 31, 32, 33, 38, 46, 50,
77, 91, 92, 107, 112, 113, 114, 115, 139, 176, 187, 188, 189, 225,
238, 239, 271, 272, 300, 301, 304, 305, 307, 309, 311, 316, 382,
383, 387, 400.

Libanova 11, 12, 112, 121, 172, 173, 178, 198, 227, 228, 230, 232, 233, 239,
240, 255, 301, 302, 304, 305, 307, 309, 310, 312.

Vera Nikolaevna 11, 12, 16, 33, 46, 50, 61, 62, 77, 91, 107, 108, 111, 112,
113, 114, 115, 121, 122, 139, 140, 144, 169, 172, 178, 213, 221,
222, 223, 225, 230, 239, 240, 282, 300, 301, 302, 304, 305, 307,
308, 309, 310, 311, 318, 343, 347, 378, 382, 388, 390.

M-lle Bienaimé 91, 230, 300, 309.

Morozova 12, 392.

- Stanicyn 11, 16, 30, 33, 50, 77, 91, 93, 107, 108, 109, 112, 113, 117, 121, 122, 139, 144, 166, 221, 239, 300, 301, 307, 308, 311, 347.
- Gorskij 10, 11, 12, 14, 15, 29, 35, 38, 46, 50, 61, 62, 77, 91, 107, 108, 110, 112, 113, 114, 115, 121, 139, 140, 141, 169, 172, 178, 213, 221, 222, 223, 225, 230, 235, 239, 240, 255, 272, 282, 300, 301, 303, 305, 307, 309, 310, 324, 382, 387, 388, 390.
- Muchin 10, 12, 15, 16, 46, 91, 114, 139, 169, 172, 173, 225, 230, 239, 240, 300, 302, 305, 308, 309, 310, 324, 332, 339, 343, 355, 393, 396.
- Čuchanov 12, 178, 311, 312, 324, 392.
- Dvoreckij 178.
- "Nachlebnik"** 5, 12, 13, 14, 15, 17, 22, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 50, 79, 86, 92, 94, 103, 105, 106, 110, 132, 176, 187, 189, 190, 208, 209, 224, 259, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 271, 272, 279, 315, 316, 319, 321, 322, 325, 328, 333, 344, 345, 352, 361, 376, 380, 389, 391, 394, 395, 400.
- Eleckij 12, 13, 36, 38, 77, 78, 79, 80, 86, 87, 89, 93, 109, 110, 113, 115, 118, 119, 132, 145, 146, 151, 152, 156, 158, 159, 161, 173, 175, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 205, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 219, 231, 232, 240, 241, 242, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 256, 257, 258, 261, 262, 263, 268, 275, 278, 279, 313, 318, 328, 332, 333, 344, 360, 361, 375, 388, 395, 396.
- Ol'ga Petrovna 12, 13, 14, 36, 38, 43, 50, 71, 86, 87, 107, 108, 109, 110, 115, 118, 119, 140, 145, 152, 155, 156, 159, 161, 163, 164, 165, 166, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 193, 205, 208, 209, 219, 222, 235, 248, 262, 263, 270, 279, 318, 333, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 388, 391, 395.
- Kuzovkin 12, 13, 14, 36, 38, 43, 49, 50, 60, 79, 80, 86, 87, 89, 93, 94, 95, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 128, 132, 133, 140, 145, 146, 149, 152, 155, 156, 158, 159, 161, 163, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 201, 205, 206, 208, 209, 211, 214, 219, 220, 222, 227, 230, 231, 241, 242, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 268, 269, 270, 275, 277, 278, 279, 280, 290, 291, 312, 315, 318,

- 322, 324, 332, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 347, 352,
361, 380, 390, 391, 392, 394, 395.
- Tropačev** 13, 16, 35, 38, 69, 78, 79, 80, 86, 87, 89, 94, 108, 149, 151, 158,
159, 173, 175, 178, 179, 180, 181, 184, 185, 190, 191, 192, 194,
195, 196, 197, 205, 208, 209, 210, 211, 214, 215, 219, 220, 222,
227, 228, 230, 232, 233, 235, 240, 241, 242, 243, 248, 249, 254,
255, 256, 257, 258, 261, 262, 263, 264, 265, 268, 269, 275, 278,
279, 313, 318, 328, 337, 339, 355, 356, 382, 390, 395, 396.
- Ivanov** 13, 79, 87, 115, 116, 118, 119, 183, 190, 205, 206, 208, 209, 212,
279, 280, 290, 312, 318, 336, 341, 392, 396.
- Karpačov** 13, 79, 179, 190, 193, 194, 205, 208, 209, 210, 211, 227, 242, 255,
256, 260, 278, 328, 337, 382, 392.
- Trembinskij** 12, 13, 79, 190, 195, 196, 197, 210, 231, 249, 250, 278, 290,
291, 322, 328, 396.
- Kartašov** 78, 240, 244, 249, 250, 328, 331.
- Praskov'ja Ivanovna** 155, 156, 193, 242, 243, 250, 321.
- Maša** 155, 193, 242, 250.
- Petr** 195, 196, 210, 249, 290, 322.
- Vas'ka** 195.
- "Cholostjak"** 10, 14, 15, 17, 22, 26, 28, 29, 33, 38, 65, 92, 94, 96, 98, 99,
103, 126, 147, 153, 175, 176, 187, 188, 189, 200, 224, 231, 271,
272, 314, 316, 319, 320, 321, 322, 327, 328, 330, 332, 344, 345,
376, 377, 382, 389, 392, 400.
- Moškin** 14, 15, 29, 33, 49, 60, 65, 79, 80, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 103,
104, 105, 107, 108, 109, 115, 117, 122, 123, 124, 129, 134, 146,
147, 148, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 167, 173, 176, 181,
202, 206, 223, 224, 226, 227, 232, 236, 254, 255, 261, 280, 283,
291, 292, 312, 314, 319, 320, 325, 326, 327, 328, 332, 333, 338,
339, 342, 344, 347, 392, 393.
- Vilickij** 10, 14, 28, 65, 71, 74, 79, 95, 96, 97, 105, 108, 110, 122, 123, 124,
126, 128, 129, 141, 142, 146, 147, 156, 158, 159, 167, 176, 177,
201, 202, 204, 206, 223, 224, 227, 232, 236, 255, 282, 284, 291,
292, 312, 314, 332, 338, 339, 342, 345, 393.
- fon Fonk** 10, 14, 28, 29, 65, 69, 74, 79, 80, 93, 94, 97, 98, 99, 101, 104, 107,
108, 123, 129, 141, 142, 146, 147, 148, 153, 154, 155, 156, 157,
158, 159, 160, 167, 173, 175, 176, 177, 178, 202, 221, 223, 224,

- 231, 232, 233, 236, 275, 312, 314, 321, 325, 326, 329, 330, 332,
338, 341, 342, 344, 345, 360, 365, 375, 392, 396.
- Špun' dik 14, 29, 95, 96, 101, 104, 122, 123, 129, 153, 154, 155, 158, 159,
173, 175, 176, 177, 188, 206, 226, 232, 236, 292, 314, 320, 321,
325, 330, 338, 345, 392, 396.
- Mar' ja Vasil' evna 14, 15, 28, 29, 33, 36, 39, 65, 79, 97, 103, 105, 108, 111,
123, 124, 126, 128, 129, 130, 133, 142, 146, 154, 155, 156, 158,
159, 167, 176, 177, 181, 202, 204, 206, 223, 227, 231, 232, 236,
254, 255, 261, 275, 280, 283, 284, 291, 314, 318, 319, 326, 327,
328, 329, 333, 338, 341, 342, 344, 345, 347, 392.
- Prjažkina 14, 95, 103, 104, 122, 123, 129, 156, 188, 202, 226, 227, 236, 319,
322, 325, 330, 345, 382, 392, 396.
- Sozoménos 231, 232, 326, 330, 393, 396.
- Malan' ja 153, 328.
- Stratilat 29, 105, 115, 128.
- Mit' ka 128, 232, 328.
- "Zavtrak u predvoditelja" 15, 16, 17, 18, 22, 29, 30, 35, 37, 40, 43, 60,
92, 144, 163, 188, 189, 190, 193, 237, 238, 272, 280, 294, 315,
319, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 360, 361, 366,
374, 375, 394, 397, 398, 400.
- Balagalaev 15, 30, 41, 148, 162, 167, 203, 204, 237, 238, 315, 329, 349,
351, 353.
- Pechter' ev 15, 30, 148, 167, 203, 237, 238, 315, 329, 349, 353.
- Suslov 15, 187, 206, 237, 238, 349, 350.
- Alupkin 15, 37, 38, 60, 148, 188, 206, 223, 237, 238, 251, 348.
- Mirvolin 30, 80, 173, 188, 204, 319, 349, 353.
- Bespandin 15, 30, 39, 60, 148, 203, 237, 238, 315, 319, 331, 348, 349, 350,
351, 353, 398.
- Kaurova 15, 16, 30, 39, 43, 144, 148, 149, 150, 162, 181, 184, 203, 206,
223, 237, 238, 251, 268, 280, 315, 319, 327, 339, 348, 349, 350,
351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 364, 397, 398.
- Naglanovič 148.
- Vel' vickij 203, 204, 319.
- Karp 148, 149, 150, 350, 354.

- "Mesjac v derevne"** 16, 17, 19, 20, 22, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 49, 61, 92, 107, 109, 171, 176, 188, 189, 200, 211, 236, 271, 280, 310, 318, 328, 332, 333, 345, 356, 366, 368, 372, 379, 380, 381, 382, 385, 392, 396, 400.
- Islaev** 16, 30, 32, 33, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 140, 141, 148, 166, 218, 232, 236, 237, 245, 248, 253, 254, 283, 298, 332, 340, 367, 393.
- Natal'ja Petrovna** 16, 17, 19, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 42, 49, 50, 60, 72, 78, 79, 80, 86, 89, 90, 91, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 120, 130, 139, 140, 141, 142, 148, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 174, 175, 178, 184, 185, 186, 191, 192, 196, 197, 198, 204, 208, 210, 211, 212, 213, 215, 218, 220, 221, 223, 225, 226, 232, 233, 235, 236, 237, 241, 242, 243, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 263, 268, 275, 276, 284, 289, 291, 293, 298, 299, 302, 303, 310, 311, 318, 332, 333, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 356, 366, 367, 368, 379, 382, 384, 385, 388, 392, 394.
- Kolja** 16, 168, 175, 197, 221, 235, 311.
- Veročka** 4, 16, 17, 19, 25, 26, 33, 34, 35, 39, 42, 49, 60, 79, 80, 86, 89, 90, 109, 111, 116, 117, 120, 124, 130, 140, 141, 157, 163, 164, 168, 170, 171, 173, 184, 185, 186, 191, 192, 197, 198, 212, 215, 218, 221, 223, 226, 237, 241, 251, 252, 254, 268, 276, 280, 291, 311, 318, 333, 339, 340, 341, 342, 343, 367, 368, 385, 388, 392.
- Anna Semenovna** 33, 109, 166, 237, 310, 311.
- Lizaveta Bogdanovna** 17, 83, 111, 130, 193, 298, 387.
- Šaaf** 33, 129, 130, 134, 197, 310, 319, 327, 331, 396.
- Rakitin** 16, 17, 32, 34, 37, 38, 40, 60, 72, 86, 89, 91, 104, 105, 109, 117, 120, 141, 142, 148, 162, 166, 167, 171, 174, 175, 204, 208, 210, 213, 220, 221, 223, 225, 235, 236, 242, 243, 248, 249, 253, 275, 276, 283, 289, 290, 291, 293, 298, 303, 310, 311, 328, 338, 340, 343, 367, 372.
- Beljaev** 4, 16, 17, 25, 26, 31, 36, 38, 49, 60, 78, 79, 80, 89, 90, 93, 105, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 120, 124, 140, 163, 164, 167, 168, 170, 171, 173, 184, 185, 198, 200, 208, 213, 215, 218, 221, 226, 232, 233, 235, 237, 243, 248, 249, 251, 252, 254, 268, 275, 276, 280, 284, 293, 298, 299, 303, 311, 314, 323, 331, 333, 338, 339, 340, 341, 343, 366, 368, 379, 382, 388, 393.
- Bol'šincov** 16, 17, 26, 33, 60, 80, 86, 89, 90, 130, 142, 156, 157, 171, 184,

185, 191, 212, 218, 237, 241, 268.

Špigel'skij 16, 17, 25, 35, 38, 80, 83, 89, 90, 110, 111, 113, 130, 156, 157,
168, 184, 193, 200, 212, 218, 221, 237, 241, 246, 248, 255, 268,
298, 302, 303, 329, 332, 355, 356, 365, 384, 387.

Matvej 135.

Katja 116, 124, 135, 170, 171, 299, 300, 314, 339, 382.

"Provinciálka" 17, 18, 19, 39, 41, 68, 189, 216, 224, 233, 267, 271, 280,
332, 347, 355, 357, 358, 360, 361, 366, 369, 374, 375, 387, 395,
398, 400.

Stupend'ev 17, 18, 35, 39, 80, 89, 106, 141, 142, 154, 157, 160, 173, 193,
204, 206, 207, 216, 232, 244, 245, 246, 247, 267, 269, 270, 276,
328, 357, 360, 368, 391, 393, 398.

Dar'ja Ivanovna 17, 18, 35, 39, 78, 89, 93, 106, 111, 141, 142, 157, 160,
162, 164, 165, 166, 168, 173, 178, 193, 201, 206, 207, 212, 213,
215, 216, 217, 225, 228, 233, 245, 246, 247, 267, 268, 276, 277,
280, 289, 290, 299, 323, 339, 342, 354, 355, 356, 357, 358, 359,
360, 363, 366, 368, 375, 391, 393, 398.

Miša 18, 160, 162, 206, 276, 342, 357, 359, 360, 368, 392.

Ljubin 17, 18, 35, 78, 89, 141, 142, 154, 157, 160, 162, 164, 165, 168,
173, 201, 204, 207, 212, 213, 215, 216, 217, 228, 233, 245, 247,
277, 289, 290, 299, 332, 356, 357, 358, 359, 360, 391, 398.

Lakej grafa 157.

Vasil'evna 244.

"Razgovor na bol'shoj doroge" 18, 19, 31, 78, 94, 133, 150, 151, 198,
199, 200, 233, 234, 277, 320, 321, 322, 345, 347, 355, 360, 361,
362, 363, 364, 365, 366, 399, 400.

Michrjutkin 18, 19, 31, 78, 149, 150, 151, 198, 199, 200, 233, 244, 245,
247, 249, 322, 332, 345, 360, 361, 362, 363, 366.

Efrem 18, 19, 31, 150, 151, 198, 199, 200, 233, 244, 249, 277, 360, 362,
363, 364, 365.

Seliverst 18, 31, 149, 233, 360.

"Večer v Sorrente" 19, 34, 36, 38, 40, 41, 161, 189, 234, 280, 333, 347,
355, 360, 366, 367, 368, 369, 387, 400.

Nadežda Pavlovna 19, 20, 34, 35, 36, 42, 43, 111, 140, 148, 151, 152, 197,

214, 215, 222, 225, 247, 321, 329, 333, 366, 367, 368, 369, 385.
Marija Petrovna 19, 20, 34, 36, 38, 42, 152, 165, 166, 169, 214, 215, 222,
277, 333, 366, 367, 368, 369, 385, 392.
Bel'skij 19, 36, 140, 151, 152, 165, 166, 169, 214, 215, 222, 225, 333,
366, 367, 368.
Avakov 32, 33, 34, 35, 41, 80, 148, 215, 222, 225, 234, 247, 360, 367,
368.
M-r Popelin 33, 148, 151, 152, 366.

"Večerinka" 36, 41, 189, 382.

Beljaev 36, 333.

"ženich" 382.

"17-j No" 382.

"Kompan'onka" 41, 322, 382, 387, 392.

Chalabanskaja 392.

"Drug doma" 40, 382.

B. AUSWAHLVERZEICHNIS BENUTZTER LITERATURTHEORETISCHER BEGRIFFE

- Absicht** 44, 47, 48, 49, 52, 70, 82, 138, 237, 260, 350, 351, 379, 383.
 geheime 11, 12, 20, 25, 29, 35, 42, 49, 50, 51, 55, 57, 64, 69, 70,
 71, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 88, 90, 108, 137, 138, 144, 155, 160,
 182, 202, 212, 223, 241, 274, 278, 286, 300, 305, 316, 349, 351,
354, 355, 357, 360, 387.
 merkmallose 47, 49.
 merkmalhafte 47, 49.
- Adressatenwechsel** 175, 177, 178.
- Äußerung** 21, 44, 46, 334, 335, 383.
 bikontextuelle 308, 309, 310.
 monokontextuelle 308.
 strukturierte 334, 335.
 unstrukturierte 334, 335.
- Aufrichtigkeit** 12, 17, 52, 56, 62, 69, 75, 81, 82, 83, 84, 107, 108, 111, 116,
 117, 121, 139, 221, 222, 227, 278, 289, 290, 294, 339, 340, 386.
- Autorenkontext** 307, 308, 311, 317.
- Autortext vs. Nebentext** 319, 320, 321, 322, 323, 334, 336, 338, 345, 346.
 identifizierende Benennungen 321.
 prädikativ wertende Benennungen 321, 322.
- Bedeutung** semantisch 43, 44, 45, 55, 56, 57, 66, 92, 120, 121, 122, 123,
 138, 145, 146, 148, 152, 155, 159, 160, 176, 177, 198, 199, 200,
 218, 245, 257, 260, 347, 350, 352, 373.
 pragmatisch 43, 44, 45, 55, 92, 106, 117, 118, 121, 122, 123,
 126, 127, 146, 150, 152, 153, 157, 176, 177, 198, 199, 200, 218,
 220, 236, 244, 245, 257, 260, 347, 350, 351, 354, 373, 383.
- Beschreibung** 163, 164.
 bestimmte 164, 171, 202, 208, 285, 286.
 unbestimmte 163, 164, 166, 167, 169, 170, 171, 202, 208,
 285, 286.
- Dialog, isolierender** 76, 78, 79, 80, 81, 88, 89, 192, 226, 231, 373, 386.
- Dialogische Sprechhandlung** 21, 56, 57, 59, 119, 120, 288, 289, 290, 292,
 294, 340, 361.
- Dichotomische Struktur** 8, 9, 14, 15, 17, 18, 19, 47, 83, 93, 103, 105, 107,
 111, 117, 129, 131, 171, 186, 217, 225, 281, 300, 302, 337, 347,

352.

Dominante 3, 28, 29, 42, 68, 73, 76, 85, 120, 177, 259, 296, 355, 356, 359, 361, 367, 374, 379.

Eigen (svoj) 64, 111, 129, 130, 183, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 238, 271, 280, 281, 298, 302, 303, 326, 331, 370, 371.

Einstellung 45, 52, 56, 82, 101, 102, 118, 120, 122, 124, 139, 186, 201, 205, 206, 212, 213, 282, 338.

Evolution 2, 24, 28, 42, 67, 68, 78, 80, 88, 92, 102, 103, 176, 177, 186, 187, 234, 259, 260, 264, 270, 281, 300, 307, 312, 317, 342, 347, 352, 358, 367, 370, 373, 374, 376.

Figur, primäre 325.

sekundäre 325.

Fremd (čужoj) 6, 64, 65, 111, 114, 129, 130, 131, 154, 179, 182, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 246, 248, 251, 267, 268, 269, 271, 276, 277, 280, 281, 295, 296, 297, 298, 300, 302, 303, 326, 327, 331, 363, 370, 371, 396.

Handlung, Deformation der Handlung 3, 4, 20, 22, 23, 24, 27, 28, 31, 40, 42, 55, 361, 379.

kommunikative 21, 23, 172, 288, 359, 379.

nicht-kommunikative 8, 20, 21, 23, 26, 29, 35, 46, 73, 136, 172, 195, 259, 264, 273, 288, 359, 361, 362.

Initiative Sprechhandlung 141, 173, 174, 175, 310, 341, 349.

Intertextualität 16, 36, 37, 42, 67, 156, 191, 330, 333, 337.

Kommunikationssituation 171, 178, 180, 307.

symmetrische 172, 175, 178, 180, 181, 185, 203, 205, 256.

asymmetrische 28, 36, 172, 173, 177, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 194, 197, 198, 203, 205, 261.

fiktive 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186.

Konversationspostulate 43, 86, 143, 144, 145, 146, 149, 152, 161, 350, 390, 397.

Machtausübung, dialogische 10, 12, 20, 39, 42, 59, 60, 62, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 137, 138, 139, 141, 142, 148, 149, 150, 151, 157, 159, 160, 172, 173, 180, 181, 184, 185, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 206, 207, 211, 238, 240, 243, 244, 246, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 261, 263, 264, 269, 270, 341, 354, 358, 360, 362, 364, 365, 368, 374, 375, 381, 391, 394.

- Monologizität, Grade der 285,286,290.
- Monologisches Beiseite 76,77,78,81,84,88,312,316,373,386.
- Monologische Sprechhandlung 21,27,54,55,56,59,65,84,119,120,
158,213,239,281,282,283,284,285,286,287,289,290,291,
292,293,294,297,372.
Inhalt 282,283,286.
Form 282,283,284.
egotiv 290,296,299.
appellativ 290,295,299,320.
- Paradigmatik 5,10,11,13,15,16,17,18,19,20,96.
- Partnerinterpretation 211,212,213,255.
- Proposition, s. Bedeutung, semantische
- Pseudointerpretation 141,214,215,216,217.
- Reaktive Sprechhandlung 173,174,175,202,341,349,366.
- Rede, literarische 94,100,104,125,126.
· mündliche 93,94,95,96,97,98,99,100,101,103,104,105,
121,123,125,126,127,128,129,130,131,132,133,134,135.
schriftsprachliche 93,94,95,96,97,98,99,101,102,103,
104,105,106,121,122,124,131.
- Redeprogrammierung 124,212,283.
- Referenzobjekt vs. Referenzbereich 335,336,337.
- Sprechhandlung 10,20,29,31,38,40,42,43,44,45,46,47,48,51,84,86,
87,92,93,102,107,137,143,212.
direktive 73,87,175,180,185,194,197,199,206,245,249,
366.
eindeutige 47,48,49,80,82,84,88,94,96,103,106,107,
108,115,116,117,119,120,125,130,143,171,173,174,181,
186,193,211,221,222,224,235,248,260,273,283,298,299,
332,339,342,345,368,372.
zweideutige 43,47,48,49,57,62,64,70,71,74,75,76,77,
78,81,82,85,87,88,94,96,97,101,103,107,112,114,143,
159,161,163,171,172,174,179,181,182,186,193,203,213,
214,219,220,221,222,224,225,226,227,229,236,244,248,
260,273,276,281,283,299,304,308,332,333,341,342,344,
349,354,356,358,366,372.
satisfaktive 173,174,175,245,353.

Sprechhandlungstypen

Grundtypus 88,89,92,202,356.

monologischer Typus (= 1.Typus) 85,88,89,90,164,202,
207,293,295,296,298,373.

dialogischer Typus (= 2.Typus) 85,88,89,90,91,167,
209,218,225,241,242,293,298,356,357,358,373,386.

potenzierter Typus (= 3.Typus) 92,241,354,356,357,
358,359,374.

Sprechsituation 44,120,171.

soziale Situation 186,187,188,189,190,191,192,194,
198,199,200,206.

Statik 13,16,19,21,23,41,55,177,270,336,348,368,399.

Stellvertreterbenennung 167,168,200.

Subtext 51,384.

inneres Kommunikationssystem 51.

äußeres Kommunikationssystem 51.

System, poetisches 2,3,33,36,38,68,106,156,217,230,247,248,255,
270,278,328,332,337,369,375,376.

Tabu 31,50,68,70,166,169,229,262,286,287,290,291,385.

Themenwechsel 74,175,177,178,179.

Vermittlung, dialogische 236,237,238.

Zeichen, abstraktes 335,336.

ikonisches 335,336,337.

Ziel der Sprechhandlung 44,46,47,48,51,55,66,143,174,237,238.

C. PERSONENVERZEICHNIS

- Adamovič, O., 2,224,417.
Aksakov, S.T., 387.
Aksenova, E.M., 2,224,305,417.
Alekseev, M.P., 232,384,417.
Alexandrov, V.E., 402.
Al'tšuller, A.Ja., 173,272,417.
Anciferov, N., 384,417.
Anikst, A.A., 22,23,30,271,402.
Anochina, T.G., 426.
Antonova, G.N., 402.
Aristophanes, 138,327,390,401.
Aristoteles, 22,379.
Arutjunova, N.D., 44,51,55,147,154,163,164,321,402.
Asmuth, B., 21,43,48,50,94,137,205,378,402.
Auerbach, B., 381,401.
Austin, J.L., 45,403.
Auzinger, H., 161,403.
Babel', I.E., 217.
Bachtin, M.M., 20,22,39,44,48,98,99,109,125,131,169,172,181,191,
211,224,261,262,264,275,288,403.
Bagdasarjan, V.Ch., 51,403.
Baluchatyj, S., 287,389,403.
Balzac, H.de, 26,27,197,309,365,381,392,396,401.
Barner, W., 229,403.
Basichin, Ju.F., 59,403.
Baskakov, V.N., 417.
Baumann, W., 51,403.
Bayer, K., 137,212,383,403.
Beckett, S., 144.
Belinskij, V.G., 22,25,232,236,271,356,357,381,385,401.
Benediktov, V.G., 85,234.
Benjamin, W., 56,138,403.
Berdnikov, G.P., 2,26,269,224,246,358,381,384,387,404,417,418.
Berkovskij, N., 418.
Birman, S., 404.

- Bitjugova, I.A., 411.
Bjalyj, G.A., 25,29,404,418.
Black, M., 44,404.
Blok, A.A., 247.
Bloomfield, L., 45.
Bočkarev, V.A., 404.
Bogatyrev, P.G., 127,131,404.
Bogoslovskij, N.V., 418.
Boneckij, K.I., 404.
Borisova, M.B., 218,392,418.
Bräutigam, K., 404.
Brang, P., 2,100,133,390,404,418.
Brodskij, N.L., 2,186,418.
Brojde, A.M., 404.
Brovman, G.A., 404.
Brown, R., 204,212,404.
Büchner, G., 285,286,401.
Buffon, G.L., 32.
Burenin, V.P., 389.
Buss, N.A., 404.
Butkov, Ja.P., 359,394,401.
Byron, G.G.N., 4,26,53,401.
Calderon de la Barca, Don Pedro, 64,401.
Čechov, A.P., 29,39,42,80,121,136,146,151,161,169,170,204,224,
240,263,271,273,289,292,300,308,317,352,359,361,365,
378,379,380,382,387,388,389,390,391,392,393,394,395,
397,398,399,401.
Cejtlin, A.G., 404.
Černov, N.M., 245,418.
Černyšev, V.I., 418.
Chanuškevič, A., 40,418.
Cheraskov, M.M., 26,385.
Chmelevskaja, E.M., 418.
Chrapčenko, M.B., 80,386,418.
Civ'jan, T.V., 187,404.
Czaplejewicz, E., 43,383,405.

- Dal', V.I., 133.
Danilov, S.S., 87, 224, 419.
Dehn, T.P., 405.
Dering, I.R. = Döring, J.R., 22, 34, 188, 405.
Dikij, A., 35, 173, 358, 419.
Doležel, L., 43, 48, 383, 405.
Dolgov, N.N., 169, 419.
Dolinin, A.S., 405.
Donizetti, G., 232.
Dornacher, K., 419.
Dostoevskij, F.M., 29, 216, 240, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 278, 380,
393, 394, 395, 401.
Dressler, W., 44, 321, 383, 405.
Družinin, A.V., 316.
Dumas, A., 32, 174.
Durdík, P., 41, 243, 388, 419.
Durylin, S.N., 31, 232, 233, 317, 419.
Efimova, E.M., 419.
Éfros, N., 419.
Éjchenbaum, B.M., 379, 380, 382, 405.
Éjges, I., 419.
Ekfelt, N., 288, 405.
Engelkamp, J., 201, 405.
Erdely, V., 26, 419.
Evreinov, N.N., 419.
Fatov, N.N., 419.
Filipp, V., 204, 405.
Flaubert, G., 389.
Fogazzaro, A., 396.
Fontane, Th., 419.
Fonvizin, D.I., 22, 138, 139, 196, 229, 309, 317, 318, 331, 358, 381, 396,
398, 401.
Foucault, M., 405.
Freeborn, R., 387, 419.
Freud, S., 274, 276, 279, 405.
Friedländer, G.M., 22, 134, 136, 188, 390, 405.

- Garnett, D., 419.
 Garnett, E., 406.
 Gasparov, B.M., 95,96,98,126,406.
 Gebhard, R., 406.
 Gedeonov, S.A., 29,40.
 Gehlen, A., 379.
 Gercen, A.I., 131,273.
 Geremek, B., 138,229,406.
 Geršenzon, M.O., 384,419.
 Gilman, A., 204,212,404.
 Ginzburg, L.Ja., 125,131,224,323,377,387,406.
 Gitel'man, L., 316,420.
 Glinka, M.I., 297,395.
 Głowiński, M., 24,405.
 Gnedič, N.I., 316.
 Goethe, J.W., 26,370,384,401.
 Gogol', N.V., 11,15,27,29,30,33,75,80,83,100,101,102,127,144,
 147,148,149,150,152,188,189,196,198,199,211,217,231,
 238,271,273,319,323,326,328,329,330,331,364,365,379,
 381,389,391,392,394,397,401.
 Golovanova, T.P., 406,420.
 Gorbačeva, V.N., 312,405.
 Gordon, D., 84,117,143,406.
 Gottsched, J.Ch., 22,282,287,406.
 Granjard, H., 420.
 Griboedov, A.S., 22,25,75,137,358,386,398,399,401.
 Grica, T.S., 272,420.
 Grice, H.P., 43,45,46,143,335,383,406,407.
 Gridin, V.N., 47,407.
 Grigor'ev, A.A., 29,267,268.
 Grigorovič, D.V., 133,242.
 Grossman, L.P., 1,22,23,24,26,27,36,68,172,300,366,380,384,385,
 396,420.
 Gruhn, W., 420.
 Günther, H., 317,407.
 Guljanova, V.A., 388,407.
 Gurevič, L.Ja., 420.

Guthke, K., 271,407.
Gut' jar, N.M., 273,420.
Habermas, J., 383,407.
Hamburger, K., 21,407.
Hamon, Ph., 31,93,189,313,374,407.
Handke, R., 407.
Harweg, R., 287,407.
Haumont, E., 239,407.
Hausenblas, K., 51.
Hebbel, F., 25.
Hellgren, L., 420.
Hertz, P., 421.
Hillach, A., 334,383,407.
Hock, E., 407.
Hofmannsthal, H.von, 317,377.
Hübler, A., 20,379,407.
Hugo, V., 381.
Humboldt, W.von, 45.
Huttar, G.L., 85,86,407.
Ibsen, H., 32,317.
Ingarden, R., 21,45,47,407.
Ionesco, E., 143,144,146.
Istomin, K.K., 30,421.
Ivanov, I.I., 421.
Jakobson, R., 47,127,383,407.
Jakubinskij, L.P., 161,282,293,408.
Jampol'skij, I.G., 399,421.
Janina, M.M., 408.
Jansen, S., 21,408.
Kästle, O., 191,200,408.
Kagan-Kans, E., 408.
Kapnist, V.V., 309.
Karamzin, N.M., 100,101,103,388.
Karatygin, P.A., 75,402.
Kasack, W., 323,328,330,408.
Kataev, V.B., 408.

- Kauchtschischwili, N., 396,412.
Keller, G.S., 421.
Kessler, R., 408.
Kesteren, A.van, 408.
Kijko, E.I., 417.
Kjuchel' b e k e r, V.K., 54.
Kleist, H.von, 63.
Kleman, M.K., 2,29,68,136,193,384,389,408,421.
Klimkova, L.N., 421.
Klimova, N.V., 68,142,169,282,300,387,421.
Klotz, V., 294,408.
Koenig, J., 422.
Koni, F., 272.
Koschmal, W., 231,235,379,384,394,399,408,422.
Kotljarevskij, N., 422.
Koževnikova, K., 51,134,163,173,383,409.
Krause, F., 409.
Krause, H.-H., 380,422.
Kropotkin, P.A., 384,409.
Krylov, I.A., 75.
Kryžickij, G.K., 188,272,422.
Krzemiński, W., 422.
Kučerovskij, N.M., 2,26,272,300,338,388,390,422.
Kugel, A.R. (Nomo Novus), 161,366,367,422.
Kukol'nik, N.V., 40,234,297,316.
Kulešov, V.I., 409.
Kulikovskij, N.I., 272.

Lachmann, R., 43,100,409.
Lakoff, G., 84,117,143,406.
Larthomas, P., 271,409.
Lauretis, T.de, 2,383,409.
Ledkovsky, M., 409.
Lehmann, J., 409.
Lekomceva, M.I., 288,409.
Lenz, J.M.R., 22,379,402.
Leont'ev, A.A., 46,47,120,121,284,409.
Lermontov, M.Ju., 23,25,27,54,63,75,267,309,381,382,385,386,

392, 393, 396, 402.

- Leskov, N.S., 135.
Lessing, G.E., 21, 276, 277, 379, 402.
Leuninger, H., 120, 410.
Levin, Ju.I., 290, 410.
Levitt, P.M., 410.
Liliev, N., 422.
Litvinov, M.I., 320, 380, 410.
Lo Gatto, E., 25, 384, 422.
Logau, F.von, 229, 234.
Lotman, Ju.M., 59, 75, 82, 84, 97, 107, 229, 271, 284, 288, 376, 386, 394,
410.
Lotman, L.M., 27, 53, 83, 316, 386, 387, 410, 422, 423.
Lukin, V.I., 26, 380, 386.
L'vov-Rogačevskij, V.L., 423.
Maas, U., 48, 379, 410.
Machiavelli, N., 138.
Mandel, O., 410.
Mann, Ju.V., 41, 133, 172, 384, 410, 411.
Markanova, F.A., 133, 389, 423.
Marlinskij, A.A. = Bestužev-Marlinskij, A.A., 234.
Maslennikova, R.A., 132, 411.
Maslich, V.A., 423.
Matt, P.von, 281, 411.
Mazon, A., 411, 423.
Meggle, G., 47, 288, 411.
Meletinskij, E.M., 324.
Mérimée, P., 24, 27, 28, 63, 64, 177, 272, 381, 385, 402.
Meyer, E., 423.
Miller, M.H., 120, 410.
Mittenzwei, W., 379, 411.
Mogiljanskij, A.P., 423.
Molière, J.B., 23, 63, 115, 127, 159, 382.
Morozov, P.O., 423.
Mostovskaja, N.N., 423.
Muchina, L., 423.
Müller, F., 120, 410.

- Mukařovský, J., 21,43,44,50,93,106,125,127,145,194,257,282,288,
335,411.
- Musset, A.de, 27,28,29,381,394,398,402.
- Nadeždin, N.I., 30,271.
- Nazarova, L.N., 2,136,380,411,423.
- Nekrasov, N.A., 24,25,197,257,258,301,324,381,382,386,391,393,
394,397,402,424.
- Nezelenov, A., 424.
- Nikinova, T.A., 411.
- Nikitina, N.S., 424.
- Nikolaev, T.M., 396,412.
- Nikolaeva, N.S., 424.
- Oganesjan, S.G., 335,412.
- Ohmann, R., 44,46,412.
- Okopieñ-Sławińska, A., 51,87,191,288,412.
- Oksman, Ju.G., 6,2,22,23,29,30,33,175,200,224,240,243,250,266,
272,313,316,317,324,387,424.
- Orlov, M.M., 412.
- Os'makova, L.N., 424.
- Osmolovskij, O.N., 424.
- Ostrovskij, A.N., 83,131,134,135,136,137,140,245,300,313,314,
386,389,390,394,402.
- Ozdrovsky, M., 68,72,273,349,360,384,388,424.
- Pahomov, G.S., 412.
- Paperno, I.A., 412.
- Pavlov, L.V., 133,412.
- Percov, P.P., 412.
- Peters, J.-U., 412.
- Petrov, S.M., 29,188,424.
- Petrova, L.M., 412.
- Petsch, R., 281,282.
- Pfister, M., 20,21,45,47,78,120,281,282,323,379,386,412.
- Piaget, J., 283.
- Picasso, P., 273.
- Pietsch, L., 240,250,313.
- Pimenov, A.V., 95,412.

Pinter, H., 383.
Pisarev, D.I., 236.
Polevoj, N.A., 271.
Poležaeva, E., 425.
Polgar, A., 379,425.
Poljakov, A.S., 25,425.
Poljakova, E., 425.
Poll, H.W., 425.
Polny, J., 425.
Portugalov, M., 425.
Prjanišnikov, N., 425.
Prucha, J., 283,412.
Pruckov, N.I., 25,425.
Prutkov 142,398,402.
Pumpjanskij, L.V., 54,243,380,389,413.
Puškin, A.S., 10,11,12,22,24,38,54,66,97,100,102,229,267,271,
297,298,385,386,394,395,402.
Pustovojt, P.G., 51,161,230,413.
Pypin, N.A., 425.
Quigley, A.E., 383.
Radiščev, A.N., 107.
Rastier, F., 413.
Reinhardt, M., 379.
Revzin, I.I., 143,390,413.
Revzina, O.G., 143,390,413.
Ripp, V., 83,425.
Roskin, A.I., 413,425.
Rovnjakova, L.I., 425.
Rozenfel'd, S.D., 2,25,68,303,425.
Rozenkranc, I.L., 413.
Rybakova, Ju.P., 68,388,425,426.
Sand, G., 317,381.
Šatalov, S.E., 389,413.
Ščeglov, Ju.K., 63,115,127,157,179,382,413.
Schiller, F., 165,222.
Schlieter, H., 26,380,413.

- Schmid, H., 21, 42, 45, 47, 136, 218, 320, 361, 378, 379, 383, 389, 390,
394, 413, 414.
- Schmidt, J., 22, 388, 426.
- Schnetz, D., 120, 124, 414.
- Schoell, K., 159, 414.
- Schramm, G., 243, 388, 414.
- Schultze, B., 414.
- Schultze, Ch. = Šul'ce, K., 426.
- Searle, J.R., 45, 46, 52, 60, 414.
- Seeger, K., 393.
- Semanova, M.L., 414.
- Semczuk, A., 426.
- Serman, I.Z., 266, 267, 395, 426.
- Shakespeare, W., 30, 38, 192, 193, 304, 305, 386, 396, 402.
- Śliwowski, R., 68, 426.
- Slonim, M.L., 426.
- Słowacki, J., 25.
- Smirnov, I.P., 22, 34, 55, 63, 188, 229, 262, 271, 288, 324, 405, 415.
- Smyrniw, W., 26, 428.
- Soergel, A., 386.
- Sokolova, M.A., 426.
- Solov'eva, I., 388, 426.
- Sophokles, 251, 402.
- Spitzer, L., 45, 57, 59, 83, 106, 121, 131, 166, 172, 181, 202, 288, 334,
396, 415.
- Stanislavskij, K.S., 358, 415, 426.
- Stankevič, N.V., 272.
- Štejn, A.L., 426.
- Steltner, U., 51, 134, 135, 136, 300, 390, 415.
- Strachov, N.N., 267.
- Striedter, Ju., 100, 415.
- Strindberg, A., 39, 243, 317.
- Sumarokov, P.P., 386.
- Szczepański, J.A., 388, 426.
- Szondi, P., 32, 293, 415.
- Tiander, K.F., 415.
- Tietze, H., 377, 386, 387, 399, 415.

- Tjun'kin, K.I., 428.
 Tolstoj, L.N., 267,386,387.
 Tomaševskij, B., 134.
 Trofimov, I.T., 426.
 Tučkova-Ogareva, N.A., 273.
 Turgenev, I.S.,
 "Andrej Kolosov", 30,36,331,382.
 "Dovol'no", 30,32,192.
 "Dym", 111,112,234.
 "Gamlet Ščigrovskogo uezda", 30.
 Gedichte, 7,30,55,67,68,189,248,251,370,371.
 "Dvorjanskoe gnezdo", 111,380.
 "Kontora", 243.
 "Stepnoj korol' Lir", 30,266,365.
 "Legenda o Juliane Milostivom", 389.
 "L'gov", 331.
 "Nov'", 111.
 "Odnodvorec Ovsjanikov", 331.
 "Otcy i deti", 393.
 "Paraša", 387.
 "Perepiska", 243.
 "Pesn' toržestvujuščej ljubvi", 54,389.
 "Petuškov", 133.
 "Pomeščik", 393.
 "Razgovor", 37,67,248,384.
 "Ruđin", 111.
 "Stichotvorenija v proze", 231.
 "Svidanie", 388.
 "Vešnie vody", 111.
 "Zapiski ochotnika", 320,380,389.
 Tynjanov, Ju.N., 3,24,42,54,68,100,415,416.
 Uderevskij, Ju.V., 416.
 Urban, P., 393.
 Uspenskij, B.A., 376.
 Uspenskij, V.V., 416.
 Uvarova, G., 2,224,417.

- Varneke, B.V., 29,385,427.
Vartazarjan, S.R., 44,93,127,169,335,336,416.
Veltruský, J., 45,93,334,336,416.
Verdi, G., 396.
Vetlovskaja, V.E., 107,151,416.
Viardot-Garcia, P., 388.
Vinnikova, G.Ě., 72,384,427.
Vinogradov, V.V., 127,132,205,395,427.
Vinokur, G.O., 58,416.
Višnevskaja, I.L., 380,381,392,416,427.
Vjazemskij, P.A., 22,23.
Vodička, F., 2,416.
Vodneva, G.Ě., 2,392,427.
Vološinov, V.N., 45,141,191,212,284,416.

Walker, C.S., 106,144,218,416.
Watteau, J.-A., 273.
Weinrich, H., 45,416.
Wittgenstein, L., 383,416.
Wright, R.A., 47,48,49,107,416.
Wunderlich, D., 44,45,46,47,48,86,87,106,172,173,174,186,379,
410,416,417.
Wygotski, L.S., 283,284,417.
Wytrzens, G., 417.

Yarmolinsky, A., 427.

Zabel, E., 26,348,380,390,427.
Zacharkin, A.F., 427.
Zagorskij, M.B., 427.
Zagoskin, M.N., 234.
Zalesskij, V., 427.
Zapadov, V.A., 380,402.
Žel'dchej-Deak, Ž., 243,417.
Zelinskij, V., 427.
Zemskaja, E.A., 392,417.
Zenkova, N.V., 428.
Zich, O., 383.
Žitova, V.N., 193,210,251,331,348,385,417.

Zlotnikova, I., 428.

Zograf, N.G., 317,428.

Žuravleva, L.S., 2,380,428.

