

Sabine Appel

Jurij Oleša

"Zavist" und "Zagovor čuvstv"

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

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

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

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

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

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK · 1
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

Sabine Appel

JURIJ OLEŠA

»ZAVIST'« UND »ZAGOVOR ČUVSTV«

Ein Vergleich des Romans

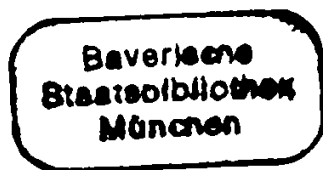
mit seiner dramatisierten Fassung

1973

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

Jurij Karlovič Oleša war einer der bedeutenden Schriftsteller der frühen Sowjetzeit, jener in literarischer Hinsicht lebendigsten Periode, nämlich der 20er Jahre. Tiefgehenden und vielseitigen Einblick gerade in diese neuere (wie auch die neueste) russische Literatur, ebenso wie belebteres Verständnis für literaturtheoretische Betrachtungsweisen vermittelte mir Professor Dr. Wolfgang Kasack, dem ich auch für die entscheidende Anregung zu der Dissertation und die wertvollen Hinweise während der Arbeit zu größtem Dank verpflichtet bin.

Die Arbeit wurde gefördert durch ein Promotionsstipendium der Universität Köln, in dessen Rahmen zwei Aufenthalte in der Sowjetunion es erlaubten, in Deutschland nicht zugängliche Literatur miteinzubeziehen.



Als Dissertation angenommen von der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln aufgrund der Gutachten von
Professor Dr. Wolfgang Kasack und Professor Dr. Bodo Zelinsky

Alle Rechte vorbehalten

Gesamtherstellung Walter Kleikamp. Köln

76/5622

Gliederung

A	Einleitung: Olešas Werk in Kritik und literaturwissenschaftlicher Forschung	1
B	Inhalt	
	I Fabel	12
	II System der Handlungsstränge	13
	1. Der Handlungsstrang Kavaleroŭ/Andrej in "Zavist'"	
	a. Konfliktstoff	14
	b. Entstehung des Konflikts	16
	c. Verlauf des Handlungsstrangs	16
	2. Der Handlungsstrang Kavaleroŭ/Andrej in "Zagovor Ťuvstv"	
	a. Konfliktstoff	18
	b. Verlauf des Handlungsstrangs	20
	3. Der Handlungsstrang Ivan/Andrej in "Zavist'"	
	a. Konfliktstoff	21
	b. Verlauf des Handlungsstrangs	22
	4. Der Handlungsstrang Ivan/Andrej in "Zagovor Ťuvstv"	
	a. Konfliktstoff	24
	b. Verlauf des Handlungsstrangs	24
	III Verbindung der Handlungsstränge	27
	IV Inhaltliches Gesamtbild	29
	V Inhaltliche Veränderungen	30
C	Äußere Gliederung	
	I Roman	
	1. Zweiteilung des Romans	
	a. Darstellungsweisen	34
	b. Das Verhältnis der beiden Romanteile zueinander	38
	2. Die Gestalt des Kapitels	43
	3. Die Gestalt des Romans	46
	4. Das Kapitel als Teil des Romans	50

II	Drama	
	1. Gliederung in Szenen	54
	2. Die Gestalt der Szene	54
	3. Die Gestalt des Dramas	58
	4. Die Szene als Teil des Dramas	62
	III Zusammenfassung	66
D	Personendarstellung	
	I Personenbestand	69
	II Charakterisierung durch Namen	71
	III Charakterisierung durch Personalangaben	
	1. Alter	73
	2. Beruf	75
	IV Verhältnis der perspektivischen Darstellung zur direkten und indirekten Charakteristik	77
	V Andrej	78
	VI Kavalеров	87
	VII Ivan	94
	VIII Valja	102
	IX Volodja	107
	X Leitmotiv	114
	XI Exkurs: Traum und Traumhaftes in "Zavist'" und "Zagovor čuvstv"	125
	XII Typ oder Individuum	138
	XIII Beziehung der Personen zueinander	146
E	Dialogstrukturen	152
	I Isolierende Dialogtypen	
	1. Struktur	153
	a. Isolierung wird wirksam, obwohl ein Dialog stattfindet	153
	b. Isolierung tritt ein, weil eine dialogisch angelegte Äußerung unbeantwortet bleibt	156
	c. Isolierung wird durch monologische Formen bewirkt	157
	d. Isolierung wird mit Hilfe von Lustspiel- techniken erreicht	158
	2. Funktion und Bedeutung	159

3.	Die Darbietungsweisen des Romans als Entsprechung zu den isolierenden Dialogtypen des Dramas	160
II	Kreisende Dialoge	165
1.	Struktur	
a.	Kreisen durch Rückkehr zum Ausgangspunkt	165
b.	Kreisen durch wiederholte Bewegung um bestimmte zentrale Begriffe	166
2.	Funktion und Bedeutung	168
F	Verbindung herstellende Formen	170
I	Bildsprache	170
1.	Struktur der Bildsprache	170
2.	Wesen der Vergleiche und Metaphern	176
3.	Vergleiche, Metaphern und Schweise Olešas im Rahmen der zeitgenössischen Literatur	180
4.	Bedeutung der Vergleiche und Metaphern für Olešas Werk	183
II	Wiederholungen	
1.	Wiederholung eines Einzelwortes	
a.	Zur Hervorhebung der klanglichen und semantischen Qualität des Wortes	184
b.	Zur Fabelbildung	189
2.	Variierende und kontrastierende Wiederholung von Einzelsätzen	190
3.	Wiederholung einzelner Szenen oder Episoden aus verschiedenen Perspektiven	192
4.	Wiederholung zentraler inhaltlicher Motive	194
III	Vorausdeutungen	197
1.	Zukunftsgewisse Vorausdeutungen	197
2.	Zukunftsungewisse Vorausdeutungen	198
a.	Phasenvorausdeutungen	
kurzfristige Vorausdeutungen	199	
Langfristige Vorausdeutungen		
Vorausdeutungen mit dem Gruppierungsmerkmal der Funktion	202	
Vorausdeutungen mit dem Gruppierungsmerkmal des Mündungspunktes	204	

	b. Ausgangsvorausdeutungen	205
	3. Bedeutung der Vorausdeutungen für die Texte	209
G	Zusammenfassung	211
	I Unterschiede	211
	1. Inhalt und Personendarstellung	211
	2. Konzentration im Drama	212
	II Übereinstimmungen	
	1. Statik und Isolation	215
	2. Verbindung herstellende Formen	216
	III Exkurs: Wesensmerkmale im Gesamtwerk Olešas	217
	IV Das Zusammenwirken äußerer Bedingungen mit den Grundzügen von Olešas schriftstellerischem Talent	221
	Bibliographie	226
	Verzeichnis der im Text erwähnten Schriften Olešas	233

A. EINLEITUNG

Oleša's Werk in Kritik und literaturwissenschaftlicher Forschung

Jurij Karlovič Oleša wurde 1899 in Elizavetgrad in der Ukraine geboren. 1902 zog seine Familie nach Odessa um, wo er seine Jugend verbrachte. Diese Stadt bezeichnet er in seiner Erzählung "V mire" als seine eigentliche Heimat; er schildert sie außerdem in den Erzählungen "Stadion v Odesse", "Pervoe maja", sie ist Hintergrund aller in "Ni anja bez stročki" dargestellter Jugenderinnerungen. Dort kam er mit dem regen literarischen Leben in Kontakt und lernte u.a. Bagrickij, Kataev, Il'f und Petrov kennen.

Ab 1924 wurde er in Moskau Mitarbeiter der Eisenbahnerzeitung "Gudok", für die er unter dem Pseudonym "Zubilo" feuilletonistische Beiträge, meist in Versform schrieb, eine Tätigkeit, die er noch längere Zeit parallel zu seiner eigentlichen literarischen Arbeit ausführte.

Während des 2. Weltkriegs lebt er in Aschchabad und kehrte 1945 nach Moskau zurück, wo er am 11. Mai 1960 starb.

Oleša schrieb Romane, Erzählungen, Dramen, Drehbücher, Gedichte, Aufsätze, vor allem über Themen der Literatur und des Films, übersetzte aus dem Turkmenischen und Ukrainischen ins Russische.

Von einem Teil der zeitgenössischen sowjetischen Literaturwissenschaft wird kein Zweifel mehr daran gelassen, daß dem Werk Oleša's ein bedeutender Platz in der sowjetischen Literaturgeschichte gehört, eine Erkenntnis, die im Kontrast steht zur tatsächlich bisher geleisteten Forschungsarbeit. Diese Tatsache betont besonders Rozanova in ihrer Kiever Dissertation von 1968; sie schreibt: "Aber auch heute ist das Werk Oleša's nicht allseitig erforscht. Bis jetzt ist sein Platz und seine Bedeutung in der Geschichte der Entstehung der sowjetischen Literatur nicht mit genügender Klarheit bestimmt, nicht alle Werke sind herausgegeben worden, es gibt weder einen kritisch-biographischen Essay noch eine Monographie"¹.

¹ E.I. Rozanova, Proza Jurija Oleši (1968) S.4 (Avtoreferat dissertacii).

Der Grund dafür ist in erster Linie darin zu suchen, daß Olešas Werk nach anfänglichem Erfolg seit der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre negativ beurteilt oder völlig übergangen wurde, bis 1956, im Rahmen der Rückkehr vieler bedeutender sowjetischer Schriftsteller in die Literatur, eine einbändige Werkausgabe erschien, die einige Prosatexte, die früher bereits teilweise in Zeitschriften, Einzelausgaben und verschiedenen kleineren Sammelbänden erschienen waren, dem Leser noch einmal geschlossen vorlegte.¹

Im gleichen Jahr erschien der erste, auszugsweise Vorabdruck seines autobiographischen Werks "Ni dnja bez stročki"², das, unvollendet geblieben, postum im Jahre 1965 veröffentlicht wurde. Ebenso im Jahre 1965 erschien eine erweiterte Ausgabe seiner Prosa³ und 1968 wurden seine Dramen und einige der Aufsätze über Theater und Dramaturgie in einem Band zusammengefaßt.⁴ Bis heute fehlt, wie z.B. auch im Falle Bulgakovs, eine größere Ausgabe gesammelter Werke (Sobranie sočinenij), die frühe Erzählungen und Gedichte, besonders aus seiner Odessaer Zeit, und die unvollendet gebliebenen oder nicht veröffentlichten Werke einschließen könnte, die von den dreißiger Jahren an entstanden, auf deren Existenz Olešas Reden, Fabel-Skizzierungen in Erzählungen und "Ni dnja bez stročki" und auszugsweise Vorabdrucke in literarischen Zeitschriften hinweisen.

Auch die ansonsten sehr gründliche Bibliographie "Russkie sovetskie pisateli prozaiki"⁵ beginnt erst mit der Moskauer Zeit Olešas, ein Mangel, auf den Rozanova aufmerksam macht, die besonders auf seine Beiträge in folgenden Zeitschriften hinweist: "Bomba" (1917-1920), "Siluety" (1919), "Figaro" (1919-1920), "Ogon'ki" (1917-1920), "Južnyj ogonek" (1920), "Pero v spinu" (1920), "Oblava" (1920).⁶

1 Ju. Oleša, Izbrannye sočinenija (1956).

2 unter dem Titel "Iz literaturnych dnevnikov", In: Literaturnaja Moskva 2 (1956).

3 Ju. Oleša, Povesti i rasskazy (1965)

4 Ju. Oleša, P'esy (1968).

5 Moskva/Leningrad (1959-1971), Hrsg. von N. Ja. Moračevskij

6 E. I. Rozanova, Proza Jurija Oleši (1968) S. 5. (Avtoreferat dissertacii)

Die Feststellung Rozanovas, daß Olešas Werk während des Zeitraums von zwanzig Jahren "im Grunde genommen aus der Geschichte der sowjetischen Literatur herausfiel"¹ bestätigt sich bei der Durchsicht der Sekundärliteratur. Die Rezensionen der Werke Olešas, die seit 1927 regelmäßig in größerer Anzahl in Zeitungen, Zeitschriften und innerhalb größerer Werke erschienen waren, verebben nach 1935 zunehmend und bleiben zwischen 1940 und 1958 völlig aus.

Allerdings war das Werk Olešas auch in den zwanziger und dreißiger Jahren umstritten. Die Kritik entzündete sich dabei vor allem an ideologischen Fragestellungen, und zwar, erstens, an der Überlegung, ob die von Oleša dargestellten Figuren der neuen Welt tatsächlich als Vorbild des kommunistischen Menschen gelten könnten, d.h. an dem Problem des Helden der neuen Zeit, und zweitens an der Frage, wie weit Oleša mit Kawalerow, dem Repräsentanten der vergangenen Epoche, gleichzusetzen sei, d.h. an der Frage nach Olešas Weltanschauung und politischer Haltung. Die Ansichten der Kritik dazu waren, wie die Durchsicht der entsprechenden Artikel zeigt, und Vdovinas Zusammenfassung bestätigt², etwa zu gleichen Teilen positiv wie negativ.

Einen weiteren Ansatzpunkt für die Kritik bildete die Frage, wie weit Olešas Werk als realistisch einzustufen sei. Badikov äußert in diesem Zusammenhang, daß für die Werke Olešas das Schlagwort "Spiel mit der Realität" fast zum Etikett geworden war, ein Phänomen, das positiv beurteilt wurde von Žubrina³ und Titov⁴, negativ von Šklovskij⁵, von Gorbov⁶ und in der Zeitschrift "Na literaturnom

1 E. I. Rozanova, Proza Jurija Oleši (1968) S.4 (Avtoreferat dissertacii).

2 I. Vdovina, Tvorčestvo Jurija Oleši 20-ch godov (1966), S.13 (Avtoreferat dissertacii).

3 E. Žubrina, Jurij Oleša, In: Zvezda 1928.5. S.161-162.

4 E. Titov, Stil' i soderžanie. In: Sibirskie ogni 1929.1. S.218.

5 V. Šklovskij, Mir bez glubiny, In: Literaturnyj kritik 1933.5. S.118-121.

6 D. Gorbov, Opravdanie Zavisti, In: Novyj mir 1928.11. S.221-228.

Die Zitate 3-6 sind entnommen aus: V. Badikov, Voprosy poētiki Jurija Oleši (1967) S. 6 (Avtoreferat dissertacii).

postu"¹. Gurvič nannte, wie Gorbov schreibt, die reale Welt das "einzig unsichtbare Land" im Werk Olešas².

Zu dieser Meinung nahm Oleša offensichtlich in der autobiographischen Erzählung "V mire" Stellung, in der er seinen Stil als "phantastische Photographie" und als reinen Realismus bezeichnet und diese These durch Beispiele erläutert³.

In einem Punkt jedoch war die Kritik sich einig, nämlich in Bezug auf die sprachliche und stilistische Qualität der Werke. Gorbov bemerkt dazu in "Novyj mir": "Wie können wir an der völlig offensichtlichen Talentiertheit dieses ungereimten Phantasten vorübergehen, der mit uns über die Gegenstände unserer Welt mit wunderbarer, klarer, unmittelbarer und gleichzeitig auserlesener Sprache spricht, mit der Sprache eines wahrhaften Künstlers... mit der Sprache Olešas."⁴

Ebenfalls in "Novyj mir" äußert Polonskij: "Die literarische Tätigkeit Jurij Olešas befindet sich in ihrem Anfangsstadium. Im Moment ist es schwer, sich vorzustellen, auf welchem Weg seine weitere Entwicklung verlaufen wird. Wir wollen auch nichts voraussagen. Wir begnügen uns damit, daß in seiner Person die Literatur einen hervorragenden Meister mit tiefem Inhalt erhalten hat. Seine Texte sind mit Bedeutsamkeit gesättigt. Er ist ein 'Problemschriftsteller' - nicht in der schlechten, sondern in der besten Bedeutung des Wortes. Er stellt große Fragen - und das ist eine wertvolle Eigenschaft. Mag er sie auch nicht so lösen, wie wir es wünschen. Wir werden mit ihm streiten. Aber als sein großes Verdienst erweist sich bereits die Tatsache, daß das Problem von ihm in künstlerischer Form gestellt wird."⁵

1 Na literaturnom postu 1928. 20/21. S.11. Aus: V. Badikov, Voprosy poétiki Jurija Oleši (1967) S.6 (Avtoreferat dissertacii).

2 In: Krasnaja nov' 1934.3. S.207.

3 Ju. Oleša, Izbrannye sočinenija (1956) S.345.

4 D. Gorbov, Opravdanie Zavisti. In: Novyj mir 1928.11. Zitiert aus: D. Gorbov, Poiski Galatei (1929) S.146.

5 V. Polonskij, Preodolenie "Zavisti". In: Novyj mir 1929.5. Zitiert aus: V. Polonskij, Na literaturnye temy (1968) S.331.

Diese Stimmen können stellvertretend für viele andere stehen. Rozanova nennt außerdem noch folgende Kritiker, die Olešas Stil würdigten, sich jedoch von der Idee mehr oder weniger distanzierten: Tal'nikov, Ermilov, Levin, Berkovskij, Juzovskij, Ėl'sberg, Černjak.

Starke Unterstützung erfuhr Olešas Werk durch Lunačarskij, der, wie Percov darlegt, auf eine Umfrage der Zeitschrift "Ogonek" über die besten Werke des Jahres 1928, "Zavist" an die erste Stelle innerhalb der Werke der popuťčiki rückte, und besonders die Virtuosität der Form und die stilistische Meisterschaft des Künstlers betonte.¹

Ab 1956 erschienen zögernd wieder erste Kritiken, die hauptsächlich durch die neuerschienenen Werkausgaben angeregt worden waren. Auch die Aufführung der Opern-Version von "Tri Tolstjaka" im "Leningradskij gosudarstvennyj teatr opery i baleta im. S.M. Kirova" im Jahre 1959, und die Wiederaufführung der Dramenversion der "Tri Tolstjaka" 1962 im "Moskovskij Chudožestvennyj akademičeskij teatr SSSR im. M.Gor'kogo" gab Anlaß zu einer Reihe von Rezensionen.

Vorher wurden die Dramen in folgenden Theatern aufgeführt (ihrer Bedeutung zufolge werden nur die Theater Moskaus und Leningrads genannt):

Zagovor Čuvstv:

1929 im "Gosudarstvennyj akademičeskij teatr im. Evg. Vachtangova" in Moskau

im "Akademičeskij Bol'šoj dramatičeskij teatr im. M. Gor'kogo" in Leningrad

1930 in der "Filial Leningradskogo molodogo teatra"

Tri Tolstjaka:

1930 und

1962 im "Moskovskij Chudožestvennyj akademičeskij teatr SSSR im. M. Gor'kogo"

1930 im "Akademičeskij Bol'šoj dramatičeskij teatr im. M.Gor'kogo" in Leningrad

1936 im "Moskovskij teatr. kukly"

1936 im "Kukol'nyj teatr Moskovskogo doma pionerov"

¹ Nach: V. Percov, My Živem v pervye ... In: Znanja 1969.4.S.223.

Spisok blagodejanij:

1931 im "Teatr im. Vs. Mejerholda" in Moskau.

Vom Tode Olešas an erschienen Erinnerungen in vielen Memoirenbänden, die die Eindrücke seiner Zeitgenossen wiedergeben, z.B. von Erlich¹, Nikulin², Lidin³, Paustovskij⁴, Gopp⁵, Šklovskij⁶, Bondarin⁷, Glan⁸, Inber⁹, Juchnov¹⁰, Rachtanov¹¹, Švejcer¹², Poljanovskij¹³, Čarnyj¹⁴, Mindlin¹⁵, Slavin¹⁶.

-
- 1 A. Erlich, Nas učila Žizn' (1960).
 - 2 L. Nikulin, Pamjati Jurija Oleši. In: Literatura i Žizn'. 13.5.1960.
- Gody našej Žizni. In: Moskva 1965.2.
 - 3 V. Lidin, Ljudi i vstreči. 1961.
 - 4 K. Paustovskij, Izbrannoe (1961).
- Blizkie i dalekie (1967).
- Naedine s osen'ju (1967).
 - 5 E. Gopp, My chodili v cirk. In: Sov. cirk 1961.6.
 - 6 V. Šklovskij, Ob avtore i ego knige. In: Oktjabr' 1961.7.
 - 7 S. Bondarin, Razgovor so sverstnikom. In: Naš sovremennik 1962.5.
 - 8 I. Glan, Vstreči s Jurjem Oleše.j. In: Literatura i Žizn'. 28.10.1962.
 - 9 V. Inber, Za mnogo let (1964).
 - 10 O. Juchnov, Na dorogach minuvšich let (1965).
 - 11 I. Rachtanov, Rasskazy po pamjati (1966).
 - 12 V. Švejcer, Dialog s prošlom (1966).
 - 13 M. Poljanovskij, Vospominanija. In: Niva 1967.1.
 - 14 M. Čarnyj, Ušedšie gody (1967).
 - 15 E. Mindlin, Neobyknoennye sošesedniki (1968).
 - 16 L. Slavin, Portrety i zapiski (1965).

Auch in Zeitungen und Zeitschriften läßt sich zunehmende Beschäftigung der Kritik mit Olešas Werk feststellen. Vor allem aber beginnt seit 1964 die literaturwissenschaftliche Forschung der Sowjetunion damit, die Werke Olešas zu analysieren. Bis gegen Ende des Jahres 1970¹ wurden vier Kandidaten-Dissertationen abgeschlossen. Ihre Autoren haben darüberhinaus in, von ihren Hochschulen herausgegebenen, wissenschaftlichen Reihen die üblichen Beiträge veröffentlicht, und zwar Badikov (Alma-Ata 1967), Budrin (Moskau 1968), Roznanova (Kiev 1968), und Vdovina (Moskau 1966).²

Badikov behandelt in seinen Untersuchungen vor allem den Stil Olešas als Ergebnis eines bestimmten Weltempfindens (mirooščuščenie) und einer bestimmten Sicht (videnie), wenn auch in Verbindung mit den, von ihm im Gegensatz zu diesen "subjektiven" als "objektiv" bezeichneten Faktoren der Weltanschauung (mirovozrenie), der sozialen Thematik, der Weiterverfolgung traditioneller Ansätze.³

Badikov weist darauf hin, daß in den Arbeiten der sowjetischen Literaturwissenschaftler die "objektiven" Faktoren ein einseitiges Übergewicht erhielten; er schreibt: "Die strukturellen Momente der Prosa Olešas werden in den Arbeiten unserer Literaturwissenschaftler vor allem auf literaturhistorischer Ebene erhellt – in Verbindung mit der ideologischen Problematik und der Evolution des Dichters oder in Verbindung mit dem Schicksal der romantischen Tradition in der sowjetischen Literatur".⁴

Diese Ansicht Badikovs erweist sich als zutreffend für die von ihm genannten Wissenschaftler Budrin und Vdovina.

1 Die außerhalb der Sowjetunion nicht zugängliche Bibliographie "Novaja sovetskaja literatura po literaturovedeniju" konnte bei einem Aufenthalt in der Sowjetunion Anfang 1971 nur bis zu diesem Zeitpunkt durchgesehen werden.

2 Zu den Titeln ihrer Beiträge – siehe Bibliographie.

3 V. Badikov, K voprosu o sjužetno-kompozicionnyh osobennostjach prozy Jurija Oleši. In: Filologičeskij sbornik (Alma-Ata) 1968 8/9.S.202.

4 ebd.

Die gleiche Tendenz zeigt sich in den Untersuchungen Rozanovas, die den Akzent vor allem auf die Besonderheiten des jeweils zugrundeliegenden Genres legt.

Einen bemerkenswerten Beitrag über den Stil Olešas bringt außerdem Čudakova in einer genauen Analyse der Texte Olešas in den "Voprosy literatury"¹; diese Arbeit wird von ihr wenig verändert, jedoch erweitert, wieder aufgenommen in ihr 1972 in Moskau erschienenenes Buch, in dem sie die Besonderheiten der Sprache und des Stils Olešas in den größeren Rahmen der Literatur seiner Zeit stellt.²

Percov betont in seinen Aufsätzen die Zusammenhänge von Olešas Werk mit den Gegebenheiten der Zeit, nicht nur der literarischen, auch der wirtschaftlichen, politischen und der geistigen Strömungen verschiedener Art. Fast gleichaltrig mit Oleša³ verfolgt er dessen Werk von Beginn an, war Herausgeber der Prosaausgabe, die Oleša 1956, etwa gleichzeitig mit dem auszugsweisen Vorabdruck aus "Ni dnja bez stročki" in "Literaturnaja Moskva" II⁴ der Literatur zurückgab, und schrieb das Vorwort dazu.⁵

Als heutige objektive sowjetische Forscher nennt Rozanova, außer den hier bereits erwähnten, B. Galanov, V. Lazarev und A. Ubran.⁶

1 M. Čudakova, Poëtika Jurija Oleši. In: Voprosy literatury 1968.4. S.120-135.

2 M. Čudakova, Masterstvo Jurija Oleši (1972).

3 Percov wurde im Jahre 1898, Oleša im Jahre 1899 geboren.

4 unter dem Titel "Iz literaturnych dnevnikov". In: Literaturnaja Moskva 2 (1956).

5 Ju. Oleša, Izbrannye sočinenija wurde am 12.9.1956 in Satz gegeben, Literaturnaja Moskva 2 am 1.10.1956.

6 E. Rozanova, Proza Jurija Oleši (1968) S.4. (Avtoreferat dissertacii).

Die außersowjetische Literaturwissenschaft beschäftigt sich erst seit den späteren sechziger Jahren in wenigen Arbeiten mit Olešas Werk. Die einzige größere Untersuchung legt Beaujour mit ihrem Buch "The invisible Land" vor, in dem sie die Beschaffenheit der "künstlerischen Imagination" Olešas analysiert.¹ Obwohl sie darin sehr viele wertvolle Hinweise gibt, befriedigen ihre Ausführungen insofern nicht, als psychologische Aspekte die Grundlage literaturwissenschaftlicher Forschung bilden, d.h. Beaujour betrachtet Olešas Werk als Spiegel der Psyche des Autors.

Eine Zavist'-Interpretation, die ausschließlich auf der Basis der Psychologie Freuds beruht, bringt ein Artikel von Harkins.²

Einen Mangel nicht dieses Ausmaßes aber ähnlicher Art weist Lily Daetz' Untersuchung der Erzählungen Olešas auf (die "Zavist'" über weite Teile miteinbezieht), die diese Prosatexte auf der Basis der Philosophie Bergsons interpretiert.³

Die übrigen Arbeiten zum Werk Olešas sind Aufsätze, die Teilaspekte behandeln: Piper gibt eine Zavist'-Interpretation⁴, Lauer analysiert die Ivan-Gestalt aus "Zavist'"⁵, und Nilsson weist nach einer genauen Analyse der Vergleiche und Metaphern in "Zavist'", die Fortsetzung bestimmter literarischer russischer Traditionen und andererseits die Übereinstimmung mit bestimmten zeitgenössischen europäischen literarischen Tendenzen in Olešas Werken auf.⁶

1 E. Beaujour, *The invisible land* (1970).

2 W. Harkins, *The theme of sterility in Olesha's Envy*. In: *Slavic Review* 1966. 25. S. 443-457.

3 L. Daetz, *Studien zur sowjetischen Kurzgeschichte* (1969).

4 D. Piper, *Yuriy Olesha's "Zavist'"*. In: *The Slavonic and East European Review* . 1970. 48. S.27-43.

5 R. Lauer, *Zur Gestalt Ivan Babičevs in Olešas Zavist'*. In: *Welt der Slaven* 1962. 7. S.45-54.

6 N. Nilsson, *Through the wrong end of binoculars*. In: *Scando - Slavica* 1965.11. S.25-40.

Nur Beaujour berücksichtigt die Dramen Olešas. Auch in der sowjetischen Forschungsarbeit steht Olešas Prosa im Vordergrund. Eine von der Prosa abgetrennte Untersuchung des dramatischen Schaffens von Oleša erscheint wenig sinnvoll, da gerade die Verbindung beider sehr viel aufschlußreicher für das Gesamtbild der schriftstellerischen Tätigkeit Olešas ist.

Die vorliegende Arbeit will einen ersten Beitrag dazu leisten durch einen Vergleich des Romans "Zavist'" mit dem Drama "Zagovor čuvstv". "Zavist'" ist das Werk Olešas, mit dem er seinen literarischen Ruhm begründete, und das noch heute, von einem der besten Kenner der Sowjetliteratur, Gleb Struve, als "eines der interessantesten und originellsten Werke der ganzen Sowjetliteratur" bezeichnet wird¹.

Der Roman erschien zum ersten Mal in Krasnaja nov' 1927.7. S.64-101 und Krasnaja nov' 1927.8. S.3-46. Beaujour hält die Berliner Ausgabe von 1931 für die maßgebliche: "The canonical edition would seem to be the one published (as were many other early soviet texts) in Berlin in 1931. It was reprinted both in Oleshas' 'Selected works' (Izbrannye sočinenija) and in his 'Tales and Short Stories' (Povesti i rasskazy)."² Der ebenso wie bei Beaujour auch hier zugrundegelegte Text aus den "Izbrannye sočinenija" weist, nach ihren Angaben, nur gelegentliche und unbedeutende Diskrepanzen zu der Berliner Ausgabe auf.

Auf Initiative des Vachtangov Theaters und für dieses Theater gestaltete Oleša den Roman zum Drama "Zagovor čuvstv" um, dessen erste Fassung Anfang 1928 fertiggestellt war, die Endfassung, die Empfehlungen des Theaters berücksichtigt und von der Hauptverwaltung für Repertoire-Kontrolle genehmigt war, im Januar 1929. Die Premiere fand am 13. März 1929 in Moskau statt.³

Beaujour weist darauf hin, daß die in die "P'esy" aufgenommene und hier zugrundegelegte Version nicht der Originalversion entspricht,

1 G. Struve, Geschichte der Sowjetliteratur. S. 136.

2 E.K. Beaujour, The invisible land (1970). S.6. Fußn.15.

3 Nach: Ju. Oleša, P'esy (1968). S.375.

die sich in dem staatlichen Theaterarchiv in Moskau befindet, sondern eine von krasser Aktion, besonders in der Schlussszene, gereinigte Version darstellt.¹

Die Zitate aus Prosawerken wurden aus der Ausgabe von 1956 entnommen². Für Erzählungen oder Aufsätze wird die Seitenzahl angegeben, für "Zavist'" Teil, Kapitel und Seitenzahl; dabei bezeichnet eine römische Ziffer den I. bzw. II. Teil des Romans, nach einem Komma folgt die Kapitelbezeichnung und nach einem Semikolon die Seitenzahl. Die Dramen werden nach der Ausgabe von 1968 zitiert³. Die Quellen für Zitate aus Reden, Aufsätzen und nicht in der Prosaausgabe enthaltenen Erzählungen, werden als Fußnoten genannt. Zitate aus "Ni dnja bez stročki" stammen aus der postum veröffentlichten Ausgabe⁴. Die russischen Zitate wurden ins Deutsche übersetzt; für Zavist' wurde dabei die Übersetzung von Gisela Drohla⁵ kritisch übernommen, und nur in Fällen, in denen es erforderlich erschien, geändert.

1 E.K.Beaujour, The invisible land (1970) S.107. Fußn.12.

2 Ju. Oleša, Izbrannye sočinenija (1956).

3 Ju. Oleša, P'esy (1968).

4 Ju. Oleša, Ni dnja bez stročki (1965).

5 Jurij Olescha, Neid (1964).

B. INHALT

I. Fabel

Bei dem Versuch, den Inhalt des Romans und des Dramas darzustellen, ergeben sich Schwierigkeiten daraus, daß die Bedeutung einer äußeren Ereigniskette, d.h. die Bedeutung der Fabel, in starkem Maß reduziert ist. Die Fabel, die mit den Anfängen des Romans und des Dramas eines der entscheidenden strukturbildenden Elemente war, verliert diese Funktion, wenn mit ihrer Hilfe die wesentlichen inhaltlichen Momente nicht mehr erfaßbar sind, so wie in den beiden vorliegenden Texten.

Kayser ist der Meinung, daß die Fabel jeweils innerhalb der einzelnen Gattungen unterschiedliches Gewicht habe, und zwar, vereinfacht wiedergegeben (und nur das, was im Zusammenhang des Themas interessiert), daß sie für das Drama "von der größten Bedeutung" sei, während im Roman die "Beziehung zwischen Werk und Fabel locker genug" sei, um "Erweiterungen ohne Schaden, ja geradezu zum Vorteil aufnehmen zu können"¹.

Wenn diese These angesichts der Vielfalt der möglichen und vorhandenen Formen des Romans und des Dramas nicht überhaupt ungültig ist, wird die Untersuchung des Inhalts der vorliegenden Texte erweisen, daß diese Ansicht zumindest hier nicht zutrifft. Bei *Oleša* ist im Roman und im Drama die Bewegung des Inhalts in das Innere der Figuren verlegt. An die Stelle einer überschaubaren Folge von Vorgängen tritt die Darstellung von Gedanken und Gefühlen der handelnden Figuren, die, vom Ablauf der Zeit unabhängig, in allen Regungen aufgezeichnet werden, und die fast ausnahmslos keine Umsetzung in die Tat erfahren. Eine verknappende Wiedergabe in Gestalt einer Fabel, die einen adäquaten Eindruck des Inhalts vermitteln könnte, ist nicht möglich.

Wie für "Zavist'" ist die Reduzierung der "strukturierenden Funktion

¹ W.Kayser, Das sprachliche Kunstwerk ¹²(1967) S.79-80.

der Fabel"¹ zugunsten der Darstellung eines Problems in möglichst vielen Aspekten, der starken Eigenwertigkeit der Teilelemente, mit erhöhter Bedeutung kompositioneller Faktoren, die diese Vielfalt steuern, was von Migner als Symptom des modernen Romans schlechthin bezeichnet wird², auch für "Zagovor čuvstv" kennzeichnend.

Daß sehr gleichartige Möglichkeiten für das Drama allgemein gegeben sind, ist auch aus Klotz' Untersuchung des offenen Dramas zu erschließen, der zwar nicht von der Fabel, jedoch von der Aufspaltung der einen Haupthandlung des geschlossenen Dramas in mehrere Einzelhandlungen spricht, die sich wiederum nicht randscharf, sondern als punktuelle Begebnisfolge ohne Szenenbindung darstellen, deren Einheit entweder durch das Thema (Prinzip der komplementären Stränge), oder durch die Bildsprache (Prinzip der metaphorischen Verklammerung), oder durch die dramatische Person (Prinzip des zentralen Ich) gegeben ist.³

Werden seine Ausführungen in Beziehung gesetzt zu der Definition der Handlung bzw. der Fabel einerseits, zu Migners Untersuchung andererseits, schließlich zu den vorliegenden Texten, so ergibt sich die theoretisch gleiche Bedeutung der Fabel für entsprechende Formen des Romans wie des Dramas.

II. System der Handlungsstränge

Der Zugang zum Inhalt des Romans bzw. des Dramas soll über die beiden Hauptprobleme erschlossen werden, in denen sich die Figuren bewegen. Obwohl hier "Handlung" im Sinn äußerer Vorgänge in der Zeit kaum gegeben ist, soll dieser Begriff auch für die gedankliche und gefühlsmäßige Bewegung im Innern der Personen übernommen werden, ebenso wie der Begriff "Handlungsstrang" im Sinne der Definition Lämmerts⁴ für jede Art von Vorgänglichkeit jeweils innerhalb eines dieser Probleme.

1 K. Migner, Theorie des modernen Romans (1970) S.106.

2 aa0. S.106-108.

3 V. Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama⁴ (1969) S.99-104.

4 E. Lämmert, Bauformen des Erzählens² (1967) S.44.

Die Ausgangssituation ist für Roman und Drama identisch und spiegelt die aktuelle Problematik der Entstehungszeit, nämlich, wie Percov sagt, der Übergangszeit vom Kriegskommunismus zur längerfristigen Niederlassung auf der Basis der Neuen Ökonomischen Politik¹. Olesa greift in beiden Werken Fragen auf, die sich aus der entscheidenden Umstrukturierung der Gesellschaft nach der Revolution und der gleichzeitigen zunehmenden Mechanisierung und Technisierung des Lebens ergaben.

In Roman und Drama formen sich die beiden Handlungsstränge aus der Konstellation der drei Hauptfiguren, nämlich aus der jeweils auf Andrej Babičev bezogenen Problematik Nikolaj Kavalerovs und Ivan Babičevs.

1. Der Handlungsstrang Kavalerov/Andrej in "Zavist"

a. Konfliktstoff

In dem Handlungsstrang Kavalerov/Andrej, der den ersten Teil des Romans fast ausnahmslos und große Teile des zweiten Teils für sich in Anspruch nimmt, ist der Konflikt dargestellt, der sich aus dem zufälligen Zusammentreffen Nikolaj Kavalerovs mit dem Direktor eines Lebensmitteltrusts ergibt, der, tatkräftig, energisch und ausdauernd am Aufbau der neuen kommunistischen Gesellschaft nach der Revolution mitwirkt.

Kavalerovs eigenes Problem erfährt in längerem Zusammenleben mit Andrej, der ihn aufgenommen und ihm Beschäftigung gegeben hat, Schärfe und Zuspitzung, die nach einer Lösung drängt.

Kavalerov weiß, daß der neuen Gesellschaft die Zukunft gehört; er möchte an dieser Zukunft teilhaben, möchte in dieser Gesellschaft Fuß fassen, von ihr anerkannt werden, in ihr Ruhm erringen, doch er verachtet Nüchternheit, Nützlichkeit, Zielstrebigkeit, die in dieser neuen Epoche Bedingungen für Anerkennung sind. Für einen Menschen mit seinen Fähigkeiten, Intelligenz, Sensibilität, künstlerischem Empfinden

¹ V. Percov, My živem v pervye ... In: Znamja 1969.4. S.224.

bildhaftem Sehen der Welt, Phantasie, Beobachtungsgabe, scheinen ihm nur zwei Möglichkeiten vorhanden zu sein: entweder zu resignieren oder "mit großem Skandal den Schlagbaum zu heben" (I,4;39).

Vorstellungen, Absichten und die tatsächlichen Möglichkeiten Kavaleros, die nicht in Einklang zu bringen sind, die daraus resultierende Unsicherheit bei der Beurteilung der Umwelt, seines eigenen Charakters und Handelns, erklären zugleich auch die beiden extremen Pole seiner Selbsteinschätzung, die sich zwischen tiefer Selbsterniedrigung bis zu höchstem Selbstbewußtsein bewegt.

Hinzu kommt, daß Kavaleros plötzlich die Möglichkeit hat, eine der führenden Persönlichkeiten innerhalb der sich neu formenden Gesellschaft kennenzulernen, d.h. einen Mann, der gerade das erreicht hat, wonach Kavaleros strebt. Damit spitzt sich der innere Konflikt zu. Die weitgehend abstrakte Vorstellung der kommunistischen Gesellschaft erhält für Kavaleros in Andrej ihre Verkörperung. Kavaleros Gedanken richten sich nun ganz konkret dagegen, daß die Eigenschaften Andrejs diejenigen sein sollen, die Anerkennung finden, während seine eigenen völlig ohne Bedeutung bleiben. Daraus resultieren nicht nur die Gefühle Haß und Verachtung, sondern auch Angst, die Empfindung des Unterdrücktwerdens.

Da Kavaleros jedoch niemals nur eine der möglichen Betrachtungsweisen allein überzeugt, kommen ihm auch in dieser Frage Zweifel an der Richtigkeit seiner Stellungnahme. Vielmehr erscheint ihm auch der Gedanke nicht abwegig, daß er die Chance, die ihm durch seine zufällige Begegnung mit Andrej gegeben war, vertan hat.

Einen wichtigen Aspekt in seiner Beziehung zu Andrej bildet Kavaleros Meinung, daß ihm von Andrej das Gleiche geschähe wie von der Gesellschaft als solcher, obwohl Andrej im Zusammenleben mit ihm Gelegenheit gehabt hätte, seine Fähigkeiten anzuerkennen; Kavaleros fühlt sich von Andrej als Spießer, als unfähig und unnütz betrachtet, als Persönlichkeit nicht wahrgenommen, als nicht für wert befunden, von Andrej stärkere Anteilnahme als das unpersönliche Mitleid der ersten Begegnung zu erhalten.

Die dadurch ausgelösten Gefühle steigern sich zu Eifersucht und Neid, als er erfährt, daß Andrej die Beachtung, die Kavaleros für

sich wünscht, einem jungen Mann, Volodja Makarov, zugewendet hat, den er einerseits wie einen Sohn liebt, andererseits aber auch als Vertreter der Jugend, des "neuen Menschen", schätzt, der nicht mehr vom Ballast der vergangenen Epoche beschwert, ungebrochen den Geist des vorwärtsstrebenden Kommunismus verkörpert. Volodja gehört nicht nur die Zuneigung Andrejs, sondern auch Valjas, eines Mädchens, das für Kavalerov den Inbegriff jener Liebe darstellt, die er sich immer erträumt und nie erreicht hat. Damit fühlt sich Kavalerov der neuen Welt gegenüber in jeder Weise benachteiligt.

b. Entstehung des Konflikts

Der Konflikt entsteht nicht aus Handlungen Andrejs, die gegen Kavalerov gerichtet wären oder aus tatsächlich im Dialog ihm zugefügten Kränkungen sondern aus spontanen, gefühlsmäßigen, gedanklichen Reaktionen Kavalerovs auf alles, was er an Andrej beobachtet, angefangen von dessen äußerer Erscheinung, über Tages- und Arbeitsablauf Umgebung und Gewohnheiten.

Andrejs Stellungnahme wird nicht dargestellt, nicht einmal, ob dieses Problem Kavalerovs in sein Bewußtsein eindringt. Selbst Kavalerov hält es zeitweise für wahrscheinlich, daß das, was er als Beleidigung von seiten Andrejs empfindet, von diesem überhaupt nicht beabsichtigt ist.

Damit wird der Konflikt, in dem die Person Andrejs eine so wichtige Rolle spielt, ausschließlich zur Angelegenheit Kavalerovs. Seine eigenen zwiespältigen Gefühle brechen sich in mannigfaltigster Weise an diesem bestimmten Teil der Außenwelt; die Skala der jeweils resultierenden Gefühle reicht von Respekt und Bewunderung für Andrej bis zu Haß und Verachtung.

c. Verlauf des Handlungsstrangs

Der Konflikt setzt sich kaum in Aktion um; er beherrscht Kavalerovs Gedanken, während er neben Andrej lebt. Ein Gespräch zwischen Kavalerov und Andrej über derartige Fragen ist nur einmal dargestellt, obwohl es Kavalerov drängt, alles zu sagen, was er in An_

drejs Gegenwart empfindet; doch seine Unsicherheit, die Furcht vor Andrej, der Wunsch, in Andrejs Nähe zu bleiben, hindern ihn daran. In den seltenen Fällen, in denen die Spannung so groß wird, daß er sich zu einer Äußerung hinreißen läßt, die seine Meinung aufdecken könnte, beherrscht seine Gedanken noch während er spricht der Wunsch, etwas möge verhindern, daß Andrej seine Worte hört, wie es auch zweimal geschieht (I,5;36. I,5;37).

Erst im letzten Drittel des Romanteils, der seinen Aufenthalt bei Andrej zum Gegenstand hat, des 1.Teils also, befindet sich Kavalero in einer Situation, die ihn zwingt, sich zu entscheiden: In verzweifeltem Aufbegehren hatte er Andrej über eine größere räumliche Distanz hinweg eine Beleidigung zugerufen, die dieser auch wahrgenommen hat (I,9;52/53).Kavaleros Versuch, Andrej später alles zu erklären, sich zu entschuldigen, mißlingt, da er Andrej nicht erreichen kann, und so kommt es , wieder in engstem Nebeneinander zweier gegensätzlicher Möglichkeiten ohne zwingende Alternative, zu Kavaleros Entschluß, sich von Andrej zu trennen.

In einem Brief (I,11;55-61) stellt er Andrej zum ersten Mal seine Gedanken und Empfindungen dar, allerdings mit dem Akzent auf seiner negativen Einstellung Andrej gegenüber.

Wieder folgt darauf der Wunsch Kavaleros, alles rückgängig zu machen. Er sucht Andrej auf, aber als er ihm gegenübersteht, ist er nicht fähig, diesen Wunsch auszusprechen. Seine zwiespältigen Gefühle sind so eng verschränkt, daß er Andrej mit völlig haltlosen,maßlosen Behauptungen angreift, während gleichzeitig in seinen Gedanken ausschließlich Reue, der Wunsch sich zu entschuldigen, zu Andrej zurückzukehren vorherrscht. Die Trennung von Andrej ist damit vollzogen.

Im zweiten Teil verläuft die Weiterführung dieses Handlungsstrangs in nun auch räumlicher Entfernung Kavaleros von Andrej. Kavalero hat sich Ivan, dem Bruder Andrejs angeschlossen, den er als ihm ähnlichen, doch ihm überlegenen Menschen, als seinen "Freund, Lehrer und Tröster" (I,15;72) empfindet.

Kavaleros Angst, festgelegt zu sein, sein Schicksal nicht mehr ändern zu können, keine Möglichkeit der Entwicklung mehr zu haben, die

er schon im 1. Teil äußert (I,6;40/41), scheint sich in dem Moment zu bestätigen, in dem Ivan sich selbst und KavaleroV eingesteht, daß seine Ideen, die den Vorstellungen KavaleroVs entsprechen, sie jedoch in größere Zusammenhänge stellen, Selbsttäuschungen waren, daß ihnen nur übrig bliebe zu resignieren.

KavaleroV ist dieser Gedanke unerträglich. Er glaubt einen Ausweg in der Wahl der zweiten Möglichkeit zu finden, von der er bereits sprach, nämlich die Kraft zu beweisen, sein Schicksal selbst zu steuern, indem er Andrej umbringt und damit gleichzeitig Ruhm, wenn auch durch ein Verbrechen, zu erlangen. Als er sich jedoch in dieser Absicht Andrej nähert, ihn zusammen mit Volodja und Valja noch einmal sieht, die unzugängliche Reinheit Valjas, ihre Liebe zu Volodja, die Liebe Andrejs zu beiden, den Glanz und die Schönheit der neuen Welt empfindet, ist er nicht fähig, die Tat auszuführen.

Praktisch vollzogen wird diese Niederlage seiner Ansprüche an das Leben, die eng verbunden waren mit der Vorstellung einer ungewöhnlichen, schönen Liebe, zu deren Verkörperung Valja geworden war, dadurch, daß er anschließend der Liebhaber seiner Wirtin Anečka wird, die er verachtet, verabscheut, vor der er sich ekelt. Die entsprechenden Vorgänge geschehen zunächst nicht mit vollem Bewußtsein KavaleroVs, der zuerst stark betrunken, später krank ist. Nachdem er diese Phase überwunden hat und sich über seine jetzige Situation völlig klar geworden ist, versucht er ein letztes Mal auszubrechen (er verläßt das Haus und schläft eine Nacht im Freien), erweist sich aber als zu schwach und kehrt zu Anečka zurück, die er in Zukunft mit Ivan teilen wird.

2. Der Handlungsstrang KavaleroV/Andrej in "Zagovor čuvstv"

a. Konfliktstoff

Im Gegensatz zum Roman, in dem die Gedanken KavaleroVs im gesamten 1. Teil, wie auch in einigen Kapiteln des 2. Teils offen vor dem Leser liegen, in dem entsprechend jedes Detail der schillernden, vielschichtigen Bewegung zwischen den beiden extremen Polen seiner Selbsteinschätzung und seiner Haltung gegenüber der Umwelt zu ver-

folgen ist, entfalten sich seine Gedanken im Drama fast ausschließlich in der verbalen Auseinandersetzung mit Andrej, im Gegeneinander der Meinungen, das eine Reduzierung auf das oppositionelle Element, eine Verschärfung der Äußerung, das Fehlen von Schwankungen und Einschränkungen begünstigt. Dadurch entsteht eine Verengung, die, bei unverändertem Konfliktstoff, eine Schwächung der Position Kavalerovs bewirkt.

Kavalerovs Zweifel an der Überlegenheit Andrejs, seinem Wunsch, von der Gesellschaft anerkannt zu werden, einen seinen Fähigkeiten entsprechenden Platz darin einzunehmen, ist weitestgehend die Grundlage dadurch entzogen, daß diese Fähigkeiten nur sehr abgeschwächt in Erscheinung treten.

Der gesamte 1. Teil des Romans, der durch Kavalerovs Bewußtsein gefiltert sich darstellt (und die Kapitel des 2. Teils, die Kavalerovs Gedanken zum Gegenstand haben), ist geprägt durch seine Art der Weltsicht und seine Formulierungen, durch seine mit Phantasie gepaarte Beobachtungsgabe, durch seine künstlerische Sensibilität.

Im Drama bleibt sein Anteil am Dialog vergleichsweise sachlich. Ein verschwindend geringer Teil seiner poetischen Bilder erreicht den Leser oder Zuschauer dadurch, daß Valja sie als solche zitiert. Damit sind die Eigenschaften stark beschnitten, die seine Persönlichkeit ausmachen, die seine Ansprüche an die Umwelt im Roman rechtfertigen.

Zwei Gegebenheiten unterstreichen diese Tendenz. Erstens erscheint Andrej gerade um ein gewisses Maß an Phantasie, an Empfänglichkeit für Poetisches bereichert, so daß sich damit einer der Hauptpunkte der Kritik Kavalerovs kaum noch als tragfähig erweist, zumal bei ihm selbst die entsprechenden Fähigkeiten fast nicht mehr in Erscheinung treten.

Zweitens ist ihm die Gestaltung seiner Beziehungen zu Andrej nahezu völlig aus der Hand genommen. Im Roman ist Bewegung und Gegenbewegung in seinem Verhältnis zu Andrej allein abhängig von den Regungen der Gefühle und Gedanken Kavalerovs; im Drama steht er stark unter dem Einfluß Ivans, der sich bemüht, Kavalerovs für seine, gegen Andrej gerichteten Pläne zu gewinnen, die allerdings den theoretischen Überlegungen Kavalerovs entsprechen. In "Zagovor čuvstv" geht es nach

Kavalerovs Trennung von Andrej nur noch darum, wieweit er sich gegen Ivans Absichten behaupten kann, oder von dessen starkem Willen dirigiert wird. Eine Verschärfung des Konfliktstoffs ergibt sich auch daraus, daß Valja, nicht mehr nur indirekt, über Volodja, zur Welt Andrejs gehört, sondern eng mit Andrej selbst verbunden ist.

Die Art der Entstehung des Konflikts zwischen Kavalerov und Andrej, die in "Zavist" von wesentlicher Bedeutung ist, sich aus Verhalten, aber auch Schweigen eines der Beteiligten und den gedanklichen, gefühlsmäßigen schweigenden Reaktionen des anderen darauf ergibt, kann im Drama keine entsprechende Darstellung finden; die Figuren müssen sich im Dialog miteinander auseinandersetzen.

b. Verlauf des Handlungsstrangs

Unter dem Einfluß Ivans, dessen auf Aktion ausgerichtete Theorien und Pläne Kavalerov eine Fortführung seiner eigenen gedanklichen Ansätze zu sein scheinen, trennt Kavalerov sich von Andrej. Sein eigener gefühlsmäßiger Widerstand noch während der Trennungsszene kommt zu spät: er ist in seiner Kampfansage Andrej gegenüber schon zu weit gegangen, als daß er den vorigen Zustand wieder herstellen könnte.

Nachdem er sich von Andrej getrennt hat, kommen ihm Zweifel an der Richtigkeit seiner Entscheidung, die sich zur Überzeugung festigen, nicht zuletzt dadurch, daß er die Fadenscheinigkeit der Ideen Ivans durchschaut und seine Meinung über Ivan ändert, den er zunächst für einen genialen Menschen hielt.

Nur weil Kavalerov Andrej nicht mehr auf andere Weise erreicht, kann der ihm von Ivan immer wieder soufflierte Mordgedanke sich seiner bemächtigen. Die Tat selbst fordert wiederum Ivan mit seinem ersten Angriff heraus, doch Kavalerov ist nicht fähig, sie zu dem geplanten Ende weiterzuführen.

Diese, in der Öffentlichkeit ausgetragene letzte Phase des Konflikts, stellt sich dar als offener Sieg der Welt Andrejs, während der Akzent in "Zavist" stärker auf dem Schicksal Kavalerovs und Ivans, ihrer endgültigen Resignation liegt.

3. Der Handlungsstrang Ivan/Andrej in "Zavist'"

a. Konfliktstoff

Für die Beschaffenheit des Konflikts zwischen Ivan und Andrej ist es nicht unwesentlich, daß diese Brüder sind. Seit ihrer gemeinsamen frühesten Kindheit haben sich allmählich die Elemente herausgebildet, die zu ihrer jetzigen unterschiedlichen Haltung führten. Da diese einzelnen Entwicklungsstufen jedoch nicht zurückverfolgt werden, sondern der Konflikt nur in der für die Romanhandlung gültigen Phase dargestellt wird, bleibt einiges von seinen tieferen Ursachen nicht greifbar. Dies gilt besonders für die Heftigkeit der Reaktionen Andrejs, dessen Anteil jedoch auch hier im Zurückweisen der Angriffe Ivans besteht.

Wie Kavalеров hat Ivan seinen Platz in der neuen Gesellschaft nicht gefunden. Seine Intelligenz, seine rhetorischen, poetischen Fähigkeiten, seine Phantasie nutzt er nur dadurch, daß er in Wirtshäusern Porträts der Gäste zeichnet, Stegreifgedichte herstellt, Handlinien liest u.ä.

Wie Kavalеров leidet auch er darunter, der sich formierenden neuen Epoche nicht anzugehören, die er bewundert und sogar liebt. Im Gegensatz zu Kavalеров jedoch betrachtet er seine eigene Position als eine endgültig festgelegte, die er nicht ändern kann, so daß neben seiner Liebe gleichberechtigt Neid und Haß auf die neue Welt existieren, weil sie ihn ausschließt, weil sie mit den Menschen des vergangenen Jahrhunderts auch deren Denkweise dem Aussterben preisgibt.

Vor allem die Gültigkeit aller großen individuellen Gefühle scheint ihm bedroht, als deren reinste Verkörperung er die Frau betrachtet, insbesondere seine Tochter Valja, von der er erwartete, daß sie seine Meinung, daß diese Gefühle der alten Zeit vorbehalten seien, bestätigen werde. Doch Valja verließ Ivan, begab sich unter den Schutz Andrejs, um vermutlich Volodjas Frau zu werden. Besonders aus diesem Grund wird Andrej für Ivan zur Verkörperung der von ihm gehaßten neuen Gesellschaft, zum konkreten Feind.

Ivan sieht für sich die gleiche Alternative wie Kavalеров, nämlich

entweder zu resignieren oder unter Skandal einen glänzenden Abgang zu inszenieren. Für sich selbst hat er die Frage jedoch bereits zu Beginn der Handlung im Sinne des Letzteren gelöst. Nicht entschieden ist allerdings noch die Natur dieses Abgangs, die einerseits friedlich sein könnte, eine "letzte Parade", eine "friedliche Demonstration" aller Gefühle, die die neue Epoche mit ihrem ungeheueren Glanz der zum letzten Mal konzentriert aufflammt, in Bestürzung versetzen soll und die andererseits in der Vernichtung Andrejs bestehen könnte.

b. Verlauf des Handlungsstrangs

Wie wenig allerdings beide Möglichkeiten von ihm ernsthaft in Betracht gezogen werden, zeigt der Verlauf des Handlungsstrangs.

Aus Ivans Kindheit werden rückgreifend, zum Teil von ihm selbst, solche Episoden erzählt, die seine ausgeprägte Phantasie, aber auch eine gewisse Scharlatanerie zeigen. Der Wahrheitsgehalt der Geschichten ist absichtlich als fragwürdig dargestellt, um eine andere Eigenschaft Ivans zu charakterisieren: seine Liebe zum Wort, zum poetischen Ausdruck, wobei die Freude an der sprachlichen Darbietung den Inhalt zum weniger wesentlichen Element macht, zum Vorwand für die Erzählung selbst. Diese Eigenschaft Ivans wird verschiedentlich von ihm selbst und aus der Erzählung ausdrücklich betont.

Ein weiterer Faktor zur Vervollständigung des Gesamteindrucks ist seine Lebensweise, verbunden mit einer bewußt exzentrisch gestalteten äußeren Erscheinung. Damit ist der Hintergrund gegeben, vor dem seine Pläne die ihnen gemäße Einordnung erhalten: In den Wirtshäusern, in denen er nicht nur seine Kunststücke vorführt sondern auch selbst reichlich trinkt, unterhält er die Anwesenden mit seinen rhetorischen Improvisationen, die unter anderem auch die glanzvolle Parade der letzten Gefühle zum Gegenstand haben. In diesem Rahmen jedoch haben seine Vorträge eher den Charakter der Clownerie eines Originals.

Über die Demonstration der aussterbenden Gefühle, über den Neid, den mit Liebe gepaarten Haß der untergehenden Epoche gegenüber der heraufkommenden, über seine eigene Rache, die von ihm erfundene Ma-

schine "Ophelia" spricht er auch zu Kavaleroŷ und Andrej. Hier jedoch erhalten seine Reden einen anderen Akzent. Hier wird klar, daŷ er über Probleme spricht, die ihn unmittelbar betreffen.

Dennoch gibt es Hinweise, die, auŷer seinen beiden Haupteigenschaften Phantasie und Freude am poetischen Ausdruck, die von ihm ausschmückend dargestellten Pläne als Flucht in rein rhetorische Bewältigung der Fragen kennzeichnen.

Schon zu Beginn der Handlung erklärt er Freunden, daŷ die Maschine Ophelia nicht existiere (I,3;85); dennoch beherrscht sie groŷe Teile seiner Ausführungen in der Folgehandlung, in denen er sie als Hauptinstrument seiner Rache bezeichnet. Auf die wiederholten eindringlichen Fragen Kavaleroŷs nach der Existenz Ophelias antwortet Ivan mit dem "Märchen von dem Treffen zweier Brüder" (II,6;103-110), in dem er ausmalt, wie Ophelia Andrej und sein Werk, die Groŷküche Četvertak zerstört. Durch die Wahl der Märchenform mit dem von Ivan erwünschten Ausgang, kennzeichnet er die wahre Seinsweise und Funktion Ophelias.

Einen der Gedanken, die die Grundlage seiner Rebellion gegen die heraufziehende Epoche ausmachen, kennzeichnet er selbst zu Beginn der Handlung als Irrtum: Die Frau als Inbegriff der Gefühle, strafe in ihrer, nach Ivans Meinung vollkommenster Verkörperung, in Valja, seine These Lügen, daŷ ebenso wie Liebe und Zärtlichkeit auch die übrigen Gefühle allein der sterbenden Epoche vorbehalten seien. Er gesteht Kavaleroŷ, die Tatsache, daŷ Valja ihn verließ und zu Andrej und Volodja ging (ein Ereignis, das vor Beginn der Handlungszeit liegt), habe ihn von seinem Irrtum überzeugt.

Seine Aufrufe zur letzten Parade der Gefühle, seine Drohungen, Andrej mit Hilfe Ophelias zu vernichten, sind damit als rhetorische Ersatzhandlungen gekennzeichnet, ebenso als Versuch, sich der vollen Wahrheit so lange wie möglich zu entziehen.

Als er Valja zusammen mit Andrej und Voldja wiedersieht, bricht seine Widerstandsfähigkeit zusammen. Sowohl Valja als auch Kavaleroŷ gesteht er das völlige Scheitern seiner Ideen (I,7;113/114).

Für sich nimmt er nur noch das Gefühl der Gleichgültigkeit in Anspruch. Er richtet sich in der Realität ein, die für ihn, mit seiner und Kavaleroŷs gemeinsamen Geliebten Anečka, durchaus ihre Reize

besitzt, während sie von Kavaleroŷ als kaum erträgliche Erniedrigung empfunden wird.

Überhaupt stellt sich dieser Abschluß in Bezug auf Ivan weniger tragisch dar als für Kavaleroŷ. So wie Ivans Klagen über sein Alter als allzu leicht, nicht völlig aufrichtig, als Klagen rein rhetorischen Charakters bezeichnet werden, obwohl ihnen das tatsächliche Altern Ivans zugrundeliegt (II,1;73), so wird auch seine Situation in der neuen Epoche zu einem Anlaß, der seiner Phantasie und Formulierungsgabe breitesten Raum gibt, der auch die pathetischsten Vorträge rechtfertigt, der für seine tatsächliche Lage, die aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur durch den Geist der neuen Epoche sondern auch durch den Charakter Ivans bedingt ist, eine gewisse Überhöhung bietet. Seine Situation am Schluß des Romans bedeutet für ihn keinen Bruch in seiner bisherigen Lebensführung, kein Aufgeben letzter Hoffnungen zugunsten endgültiger Resignation, sondern die Weiterführung einer längst vertrauten Lebensform; sein Sprachfeuerwerk zu einem bestimmten Thema ist allerdings abgebrannt.

4. Der Handlungsstrang Ivan/Andrej in "Zagovor ^ŷčuvstv"

a. Konfliktstoff

Der Konfliktstoff zwischen Ivan und Andrej bleibt im Drama in den Grundzügen der gleiche wie im Roman: Ivan als überzeugter Repräsentant der untergehenden Epoche möchte deren große Gefühle, als ihre wichtigsten und zugleich durch den Geist der neuen Zeit am stärksten gefährdeten Elemente, in einer Parade aufflammen lassen, um damit den Glanz des sterbenden Jahrhunderts noch einmal vor dessen endgültigem Untergang komprimiert zu demonstrieren. In Andrej bekämpft er den Vertreter der neuen Epoche, den er persönlich am besten kennt, und den Mann, dem die Liebe Valjas gehört. Auf diesen Nenner jedenfalls wäre seine eigene Argumentation zu bringen.

b. Verlauf des Handlungsstrangs

Aus kleineren und größeren Akzentverschiebungen der inhaltlichen Einkleidung ergibt sich jedoch ein grundlegend verändertes Bild.

Ivan ist nicht mehr der Sonderling, der in Wirtshäusern die Gäste

unterhält. Seine Phantasie und seine Neigung zu eigenem sprachlichen Ausdruck ist im Drama abgeschwächt und trägt veränderten Charakter. Ivan genügt es nicht, mit Worten Erträumtes heraufzubeschwören; er will die Aktion. Er sucht die jeweils vollkommensten Vertreter der Gefühle; in ihnen versucht er das Gefühl zu aktivieren, zu einer Entladung durch die Tat zu drängen. Schon die erste Szene, in der er auftritt (Szene II), in der er sich bemüht, Eifersuchtsmorde zu provozieren, zeigt den entscheidenden Unterschied.

Ganz folgerichtig beschränken sich seine Drohungen gegen Andrej nicht auf den Rachetraum von dessen Vernichtung durch die Phantasie-maschine Ophelia. Die beiden Szenen, in denen Ivan sich bemüht, seine Vorstellungen über die mit der Epoche aussterbenden Gefühle darzustellen und dadurch Anhänger, eine Armee, zu gewinnen, finden ihre letzte Motivation nur in Beziehung auf Andrej.

Am Ende der zweiten Szene entspringt die triumphale Freude Ivans aus der, durch das Vorgefallene belebten Hoffnung, das gewünschte Heer aus den Repräsentanten der einzelnen Gefühle eines Tages aufstellen und damit Andrej seine Macht beweisen zu können (II,39).

In der 6.Szene ist seine Argumentation bewußt so angelegt, daß sich die Gefühle der Anwesenden gegen Andrej richten. Gerade mit der von ihm provozierten Verurteilung Andrejs durch diese Anwesenden, versucht Ivan, KavaleroV endgültig von der Notwendigkeit zu überzeugen, Andrej zu töten, ein Ziel, das er, seit er KavaleroV kennt, systematisch verfolgt.

Unter seinem Einfluß trennt sich KavaleroV von Andrej, im Gegensatz zum Roman, in dem KavaleroV Ivan persönlich erst kennenlernt, nachdem er Andrej verlassen hat. Die Verzweiflung KavaleroVs, dessen seelische und äußere Situation Ivan genau kennt, versucht er danach in seinem Sinn zu nutzen, indem er sich bemüht, sie gegen Andrej zu wenden, KavaleroV zum Mord an Andrej zu veranlassen. KavaleroV, der die Absicht Ivans durchschaut, widersteht ihm und bezeichnet ihn als Provokateur. In der oben genannten 6.Szene versucht Ivan, KavaleroV den Mord an Andrej als Auftrag einer ganzen Gruppe von Menschen darzustellen. KavaleroVs Schwanken neigt sich, durch den Zufall von Andrejs kurzem Auftreten gerade in diesem Moment, schließlich in die Richtung von Ivans Drängen. Bei dem

Versuch, den Plan in die Tat umzusetzen ist Ivan anwesend, gibt selbst den Auftakt dazu, um auch KavaleroV zur Tat zu zwingen, der sie jedoch nicht ausführt.

Im Roman ist es zwar die endgültige Resignation Ivans, die KavaleroV den letzten Anstoß zu seinem Entschluß gibt, Andrej zu töten, doch hier trifft Ivan diese Feststellung aufrichtig, zweckfrei, nur für sich selbst; die Reaktion KavaleroVs ist von ihm nicht beabsichtigt. Für ihn ist die Angelegenheit abgeschlossen, und er verschwindet damit aus der Handlung, bis ihn erst das Schlußkapitel wieder mit KavaleroV bei Anečka zusammenführt. KavaleroVs Versuch, Andrej zu töten, findet ohne sein Beisein oder Zutun statt. Im Drama sind Ivans Worte nicht Selbstgespräch zur Klärung eigener Fragen. Sie sind auf das jeweilige Gegenüber ausgerichtet, in der Absicht, es in Ivans Sinn zu beeinflussen, wie es sich besonders deutlich an seinem Verhältnis zu KavaleroV zeigt.

Auch die Motive haben sich verengt. Ivans Gedanken über die gegensätzlichen Positionen der beiden aufeinandertreffenden Epochen sind eines großen Teils ihrer Tiefe dadurch beraubt, daß die Idee, die in "Zavist" alle übrigen Überlegungen Ivans umspannt und ihnen gleichsam einen würdigen Rahmen verleiht, hier erstens um ein entscheidendes Element vermindert wird und zweitens in untergeordneter Bedeutung auftritt: Der Haß der alten Epoche gegenüber der neuen, der im Roman aus auswegloser Liebe resultiert, stellt sich hier nur als das Aufbegehren dessen dar, der untergeht. Zum anderen setzt sich Ivan mit dieser Idee nicht um ihrer selbst willen auseinander sondern betrachtet sie als Argument in seinem Kampf gegen Andrej.

Ein weiterer Faktor vervollständigt diesen Eindruck: Ivan ist sich, seit Valja ihn verlassen hat, darüber im Klaren, daß seine Annahme, die Gefühle der alten Epoche gingen mit ihr zugrunde, ein Irrtum war. Doch während im Roman die gleiche Erkenntnis ihn dazu veranlaßt, sich umso mehr an seine rhetorischen Träumereien zu klammern, macht er im Drama trotz dieses Wissens den Versuch, mit Hilfe dieser, von ihm als nicht tragfähig erkannter Argumente Anhänger, d.h. Gegner gegen Andrej zu finden.

Andrejs Anteil besteht hier wie im Roman im Zurückweisen der Angriffe Ivans.

III. Die Verbindung der Handlungsstränge

Die Verflechtung zweier selbständiger Handlungsstränge bestimmt die Struktur beider Texte; die Beziehung der Stränge zueinander gestaltet sich jedoch jeweils innerhalb des Romans bzw. des Dramas auf verschiedene Weise, obwohl die Konstellation der Hauptfiguren und Konflikte sich in den Grundzügen nicht verändert (abgesehen von dem Fehlen der Figur Volodja Makarov, das jedoch ohne tiefgreifende Folgen bleibt).

In beiden Werken ergibt sich die Verbindung der Handlungsstränge aus der "thematischen Gleichstimmigkeit"¹, nämlich aus dem Problem Kavalerovs bzw. Ivans als zweier von dem Geist früherer Epochen geprägter Figuren zu der sich formenden kommunistischen Gesellschaft, insbesondere in der Verkörperung Andrejs, Stellung zu nehmen. Die "Duplikation"² als solche bewirkt, daß die zunächst als individuelle Problematik einer Person dargestellte Konflikt stärkere Allgemeingültigkeit erhält. Im Roman findet der Zweifel Kavalerovs, sein ernsthaftes Bemühen, eigene Vorstellungen mit den Anforderungen der neuen Zeit in Einklang zu bringen, eine Vervollständigung in der Haltung Ivans, der von den gleichen Voraussetzungen ausgeht wie Kavalerov, diese Ansätze jedoch weiterentwickelt, sie in ein System gebracht hat, der seine Position gegenüber der neuen Gesellschaft festgelegt hat. Durch das Aufzeigen unterschiedlicher Bewußtseinsgrade, die hier auch mit dem Alter Kavalerovs bzw. Ivans zusammenhängen, ist es möglich geworden, zwei der denkbaren aufeinanderfolgenden Stufen eines bestimmten Denkprozesses simultan darzustellen. Jede der Stufen ist dabei für die andere aufschlußreich.

Die Unterschiedlichkeit der Beziehungen der Handlungsstränge un-

1 s. Definition Lämmerts. In: E. Lämmert, Bauformen des Erzählens
²(1967) S. 52 .

2 Terminus von Maatje. In: F. Ch. Maatje, Der Doppelroman (1964).

tereinander beruht im Drama auf den neuen Elementen, die mit der Figur Ivans hinzukommen. Ivan operiert im Drama mit Argumenten, die von ihm als falsch erkannt worden sind. Damit ist ein neuer Aspekt, nämlich der der bewußten Manipulation der entsprechenden Ideen gegeben. Die allgemeine thematische Gleichstimmigkeit besteht zwar, nämlich die möglichen Reaktionen der alten Epoche gegenüber der neuen; doch während im Roman die Stränge so zusammenwirken, daß sie gleichsam die Stufungen eines einzigen Vorgangs darstellen, bilden die Stränge des Dramas zwei verschiedene Vorgänge, deren Verbindung sich einerseits daraus ergibt, daß die gleiche Problematik im ersten Strang aufrichtig erfüllt, lebendig sich darstellt, während sie im zweiten bereits abgestorben nur als Vorwand für persönliche Aktionen dient; andererseits ist die Beziehung dadurch hergestellt, daß die Ideen des ersten Strangs im Rahmen des zweiten für ganz bestimmte Zwecke eingesetzt werden sollen.

Die Verbindung der Handlungsstränge im Roman wäre in der Definition Lämmerts als Korrelation zu bezeichnen¹: die beiden Stränge sind nach Inhalt und Thema auf den Gesamtvorgang abgestimmt. Das "tertium comparationis", der allgemeine Konflikt zwischen einer neuen Ära und der von ihr verdrängten Epoche, tritt als eines der entscheidenden Elemente hervor.

Auch im Drama ist thematische Gleichstimmigkeit gegeben. Der Inhalt der Stränge jedoch ist weniger auf einen Gesamtvorgang ausgerichtet sondern unterstreicht gerade Disparates innerhalb der thematischen Einkleidung. Da es sich nicht um einen Kontrast der Begebenheiten handelt, der wiederum auf einen Gesamtvorgang gewiesen hätte, sondern einfach auf einen andersgearteten Ansatz, einen neuen Aspekt, sollte die Art der Wechselbeziehung der Stränge auf andere Art zu fassen versucht werden. Hier bietet sich die Definition Maatjes an, der, um sämtliche Funktionen der Korrelation einzubeziehen, den, auf einem "höheren Abstraktionsniveau" liegenden

1 E.Lämmert, Bauformen des Erzählens ²(1967) S.52-53.

Begriff der "reziproken Erhellung" einführt, der besagt, daß "der Verlauf der Handlungen in der einen Erzähleinheit irgendwie aufschlußreich für die Interpretation der Geschehnisse in der anderen Erzähleinheit ist."¹ Mit diesem Begriff kann entsprechend nicht nur die Verbindung der Handlungsstränge in "Zagovor Čuvstv" gekennzeichnet sondern auch eine für die Beziehung der Stränge im Roman und im Drama gemeinsame Definition gegeben werden.

Aus der Analyse der Verbindung der Handlungsstränge im vorliegenden Drama folgt eine Erweiterung der Verbindungsmöglichkeiten, die Klotz herausgearbeitet hat. In seiner Untersuchung des offenen Dramas sieht er die vom Thema her geschaffene Verbindung mehrsträngiger Dramen verwirklicht im Prinzip der komplementären Stränge, die er wiederum beschränkt auf die durch Privatstrang einerseits und öffentlichen Strang andererseits gegebene Beziehung. Diese Definition, die sich auf die Analyse zweier Dramen stützt (Lenz, Soldaten; Wedekind, Frühlingserwachen), kann natürlich nicht alle der möglichen vielfältigen Arten der Verbindung zweier oder mehrerer Handlungsstränge erfassen. Vielmehr können in entsprechenden Dramen ebenso alle von Lammert bzw. Maatje herausgearbeiteten Möglichkeiten in Erscheinung treten, deren besondere Spielart für das Drama "Zagovor Čuvstv" aufgezeigt wurde, in dem die veränderte Beziehung der Handlungsstränge gegenüber dem Roman nicht bedingt ist durch die Struktur des Dramas oder des Romans sondern sich lediglich durch die im Drama hinzugekommenen neuen inhaltlichen Elemente erklärt.

IV. Inhaltliches Gesamtbild

Der Inhalt der beiden Handlungsstränge ist nahezu identisch mit dem Gesamtinhalt des Romans bzw. des Dramas. Neben den Konflikten Ivans und Kavalerovs wird die Problematik der anderen Figuren nur angedeutet: die Situation Valjas, die sich Ivan gegenüber schuldig fühlt, daran zweifelt, ob es richtig war, ihn zu verlassen (im Roman und im

1 F.Ch.Maatje, Der Doppelroman (1964) S.122.

Drama), die Beziehung von Andrej zu Volodja (im Roman), deren Entstehung und Beschaffenheit erwähnt wird, die gegenseitige Liebe Valjas und Volodjas (im Roman), bzw. Valjas und Andrejs (im Drama), die für Andrej die Frage nach seiner Berechtigung sie zu heiraten heraufbeschwört. Die Konflikte der Hauptfiguren sind der eigentliche Gegenstand von Roman und Drama.

Veränderungen, die aufgrund der Analyse der Handlungsstränge festgestellt wurden, bedeuten also inhaltliche Veränderungen vom Roman zum Drama als solchem. Auch die Titel beider Werke weisen auf die verschiedenartige Akzentsetzung hin. "Zagovor Źuvstv" enthält gegenüber "Zavist'" das Element der Aktivität, der dramatisch wirksamen Intrige, wie sie tatsächlich durch die veränderte Charakteristik Ivans gegeben ist.

Im übrigen bedeutet "Zagovor Źuvstv" gegenüber "Zavist'" eine Verengung auf einen Aspekt aus dem großen Komplex Neid. Die Verschwörung der Gefühle, der Plan zu ihrer letzten Parade, ist im Roman ein Detail der sehr viel umfassenderen Theorien Ivans. Die breite Skala der Gefühle Ivans und Kavalerovs sind im Drama auf das Thema "Zagovor Źuvstv" reduziert. Eine Veränderung von Titel, Inhalt und thematischer Akzentsetzung hat stattgefunden.

V. Inhaltliche Veränderungen

Einige der greifbaren Gründe für die inhaltlichen Veränderungen sind auf drei verschiedenen Ebenen zu suchen:

Eine wichtige Veränderung ist bedingt durch die verschiedenartigen Strukturen des Romans bzw. des Dramas. Die Figuren des Dramas können nur sich selbst durch Dialog oder Handlung darstellen, wie Käte Hamburger feststellt. Der Zuschauer (oder Leser) erfährt von ihnen nur das, was sie selbst äußern. Schweigende Gedanken oder Gefühle bleiben nicht darstellbar, wohingegen im Roman auf die verschiedenste Art die Möglichkeit gegeben ist, gerade dies auszudrücken.¹

¹ K. Hamburger, Die Logik der Dichtung ²(1968).

Die Beziehung Kavalerov/Andrej im Roman, in der Kavalerov auf ein Schweigen Andrejs mit unausgesprochenen Gedanken und Gefühlen reagiert, ist im Drama ebensowenig darstellbar, wie die, aus Kavalerovs Beobachtungen in seinen Gedanken ständig sich formenden Eindrücke und Bilder, die wiederum seine wichtigsten Eigenschaften und seine Weltsicht charakterisieren (im Roman ermöglicht durch die Form des inneren Monolog).

Bei der Umsetzung in den Dialog ergibt sich aus diesen Gründen gleichzeitig eine Veränderung der Beziehungen zwischen Andrej und Kavalerov und ein geschwächtes Bild der Persönlichkeit Kavalerovs. Im Roman besteht eine Wechselbeziehung zwischen der Beschaffenheit der inneren Welt Kavalerovs, die sich umso reicher entfaltet je mehr er gezwungen ist, sich in sich selbst zurückzuziehen, und seiner Beziehung zu Andrej, die dadurch gekennzeichnet ist, daß Kavalerovs Respekt, seine Furcht vor Andrej, so groß ist, daß er es kaum je wagt, sich ihm gegenüber zu äußern, daß, wenn er es doch tut, er seine Gedankengänge nicht ruhig entwickeln kann, sondern sie Andrej nur in stärkerer oder schwächerer Verzerrung erreichen.

Im Drama wird Kavalerov zwar zum gleichberechtigten Gesprächspartner Andrejs, ist aber gerade dadurch gezwungen, seine Gedanken zu formulieren, woraus eine Verengung der Skala seiner Weltsicht und zugleich, durch die Beschneidung der ihn positiv charakterisierenden Eigenschaften, ein Zurückdrängen der Berechtigung seiner Forderungen an das Leben, an die Gesellschaft entsteht.

Das Fehlen der Figur Volodjas könnte u.a. daraus zu erklären sein, daß Oleša ganz bestimmte Vorstellungen über die Anforderungen hatte, die die einzelnen literarischen Gattungen stellen. Er selbst kritisiert "Zagovor Čuvstv" folgendermaßen: "Wie in jedem Stück, das aus belletristischem Material hervorgegangen ist, hat es den Fehler zu großer Längen an einigen Stellen, der Ungenauigkeit der Intrigen, der Redseligkeit." ¹

¹ "K postanovke 'Zagovora Čuvstv' v Bol'shom Dramatičeskom Teatre"
In: Žizn' iskusstva 1929. 52. Zitiert aus: Ju. Oleša, P'esy (1968) S260.

Aus dieser Äußerung geht hervor, daß Oleša die Forderung des Dramas nach Konzentration empfindet und eventuell deshalb den Personenkreis um eine Figur reduziert, deren Notwendigkeit auch für den Roman schon sehr zweifelhaft ist, um damit eine Verschärfung der Konstellationen der Personen und Konflikte zu erreichen.

Ein weiterer Grund für inhaltliche Veränderungen könnte darin liegen, daß Oleša seine Absichten, nach der Veröffentlichung von "Zavist'", von der Kritik mißverstanden sah und sie im Drama klarer herausstellen wollte.

Er selbst bezeichnet seine Zielsetzung für das Drama folgendermaßen: "Meine Aufgabe war es, zu zeigen, daß Pathos¹ nicht ein Monopol der Menschen der alten Welt ist, daß Pathos nicht Prunk und Schwulst ist, daß die Erbauer der neuen Welt, des neuen Lebens sich mehr als andere als menschlich erweisen, und das, was dem zum Untergang Geweihten wie das steinerne Gesicht eines Götzen vorkommt, das strahlende Gesicht des neuen Menschen ist, das dem Verdammten drohend erscheint und ihn blendet."²

Kürzer gefaßt bezeichnet er in einem Interview seine Absicht als "Enthüllung der individualistischen Romantik der Vergangenheit".³

Die Kritiker reagierten auf den Roman unterschiedlich. Zwar wurde die Figur Andrej von einigen, wie z.B. von Ermilov als Verkörperung des neuen Menschen begrüßt⁴, andererseits wurde Andrej scharf als Nicht-Kommunist, als businessman amerikanischen Zuschnitts, als zwar Antagonist Kavalerovs aber wie dieser von bürgerlicher Prägung verurteilt, was wiederum zu der Fragestellung nach Olešas persönlicher Einstellung und der Zielsetzung des Romans führte.

Entscheidend müssen Stimmen wie die Gorbovs gewirkt haben, der in "Zavist'" allein Kavalerov als menschlich überzeugende Figur betrachtet, der Folgendes als größten Mangel Andrejs bezeichnet:

1 "Pathos" wird von Oleša im Sinn echten, tiefen Gefühls gebraucht.

2 In: Žizn' iskusstva 1929.52. Zitiert aus: Ju.Oleša, P'esy (1968) S.261.

3 In Krasnaja gazeta. 27.12.1929.

4 In: Večernjaja Moskva. 1.10.1927.

"Wenn Kavalеров an der Krankheit der Unfähigkeit zur Tat leidet, dann ist die Krankheit Andrej Babičevs die Krankheit der Unkenntnis und des mangelnden Wunsches nach Wissen, die Krankheit der Blindheit gegen den inneren Sinn der Dinge, die ihm nicht erlaubt, zum neuen Menschen zu werden."¹ Gerade um diese Fähigkeit, das Wesen der Dinge tiefer zu erfassen, sie in der Formulierung neu zu schaffen, sie wirklich zu sehen und zu begreifen, sollte das Bild Andrejs im Drama vervollständigt werden.

Ebenso ist es wahrscheinlich, daß Oleša, um die Akzente deutlicher zu setzen, seine Absicht noch klarer dazulegen, die strukturebedingte Schwachung der Figur Kavalerovs im Drama bestehen ließ und eine stark ins Negative deutende Veränderung Ivans vornahm.

1 D.Gorbov, Opravdanie Zavisti, in: Novyj mir 1928.11.Zitiert aus D.Gorbov, Poiski Galatei (1929) S. 145.

C. ÄUSSERE GLIEDERUNG

I. Roman

1. Zweiteilung des Romans

a. Darstellungsweisen

Der äußeren Zweiteilung des Romans entspricht der Wechsel der Ich-Form des ersten Teils zur Er-Erzählung im zweiten. Hieraus ergeben sich die grundlegenden Konsequenzen für die entsprechenden Aussagestrukturen, die von Käte Hamburger erforscht wurden¹. Die Kritik an ihren Ergebnissen der Analyse der Ich-Struktur bezieht sich auf die Frage der Fingiertheit oder Fiktionalität des Ich-Erzählers (damit zusammenhängend auf die Frage des Vergangenheitscharakters des epischen Präteritums)². Unbestritten bleibt die grundsätzliche Erkenntnis, daß der Ich-Erzähler als Aussagesubjekt die ihn umgebende Welt nur als Objekt, von außen, in der Form der Wirklichkeitsaussage also, darstellen kann, während in der Er-Erzählung die von Käte Hamburger als Erzählfunktion bezeichnete Instanz dritte Personen in deren Subjektivität (also auch innere Vorgänge) gestalten kann.

Die Veränderung der Erzählstruktur beruht auf einem Wechsel der Erzählperspektive³. Die Natur dieses Begriffs stellt Romberg dar, indem er die Interpretationen und Konzepte, die er resümiert hat⁴ und die

1 K. Hamburger, Die Logik der Dichtung² (1968).

2 siehe dazu: M. Henning, Die Ich-Form... (1966) S. 10-11; E. Lämmert, Bauformen des Erzählens² (1967) S. 72, S. 262; F. Ch. Maatje, Der Doppelroman (1964) S. 81-91; B. Romberg, Studies in the narrative technique of the first-person novel (1962) S. 30-32; F. Stanzel, Typische Erzählsituationen des Romans² (1963) S. 91-92.

3 Zur Entstehung des Begriffs: J. Souvage, An introduction to the study of the novel (1965) S. 51-52.

4 aaO S. 11-14.

Ergebnisse seiner eigenen Analyse auf einen Nenner bringt und so eine umfassende Definition allgemeiner Gültigkeit gibt: "All the time, the problem has to do with where the author chooses his standpoint, his starting point, his point of observation from which he surveys the fictitious events, the world, that he hopes to make real and vivid for the reader. From this standpoint of the author there then opens out a field of vision, a view of these events. And it will be from this point of view that the reader on his part can look in on the world of fiction."¹

Die Vorgänge im ersten Teil des Romans werden gefiltert durch das Bewußtsein einer der handelnden Figuren, Kavalerovs, dargestellt. Diese Art des view point bezeichnet Friedman² als "selective omniscience" und definiert ihn folgendermaßen: Weder Autor noch Erzähler³ sind hier gegenwärtig. Die Geschichte wird direkt durch das Bewußtsein einer der handelnden Figuren dargestellt. Im Gegensatz zu

1 B.Romberg, *Studies in the narrative technique of the first-person novel* (1962) S.22.

2 N.Friedman, *Point of view in fiction*. In: *PMLA* 1955.70. S.1160-1184. Für die Darstellung der wechselnden Perspektive im Roman "Zavist" wurde als die geeignetste die von Friedman entworfene Skala der Erscheinungsformen des view point zugrundegelegt, da gerade sie die notwendige Differenzierung aufweist, die erlaubt, das Phänomen in seinen wesentlichsten Punkten zu erfassen. Die wichtigsten anderen view point Theorien: F.Stanzel, *Typische Formen des Romans*² (1965); C.Brooks/R.P.Warren, *Understanding fiction*² (1959); B.Romberg, aa0; W.C.Booth, *Distance and point of view: an essay in classification*. In: *Essays in Criticism* 1961.11. (= erweiterte Fassung des entsprechenden Kapitels in seinem Buch "The rhetoric of fiction").

3 Friedmans "author" ist gleichzusetzen mit Hamburgers "Erzählfunktion", sein "narrator" mit ihrem "fingierten Ich-Erzähler".

der "multiple selective omniscience", die im übrigen mit dieser Form übereinstimmt, ist die Darstellung hier auf eine Perspektive beschränkt ("fixed center"), während dort die Erzählung durch das Bewußtsein mehrerer oder aller der handelnden Figuren gegeben ist und "a composite of viewing angles" erlaubt¹. Wesentlich ist der Unterschied beider zur "normal omniscience": "...the one renders thoughts, perceptions, and feelings as they occur consecutively and in detail passing through the mind (scene), while the other summarizes and explains them after they have occurred (narrative)"². Da die Beispiele dazu bei Friedman nur aus Er-Erzählungen entnommen sind, muß hinzugefügt werden, daß diese Art des view point sowohl in der Ich- als auch in der Er-Struktur verwirklicht werden kann, im vorliegenden Fall in der Ich-Form.

Der zweite Teil des Romans ist aus der Erzählfunktion dargestellt, mit einem außerordentlich großen Anteil der direkten Rede der handelnden Figuren. Hier liegt zunächst der von Friedman als "neutral omniscience" definierte view point vor: die Perspektive des Autors ist unbegrenzt, die Vorgänge können aus jedem Blickwinkel dargestellt werden; der Autor beschreibt und erklärt die Charaktere "in his own voice", anstatt die Figuren selbst handeln und sprechen zu lassen. Im Gegensatz zu dem als "editorial omniscience" bezeichneten view point werden vom Autor keine Kommentare gegeben, sondern er stellt die Vorgänge neutral in der dritten Person dar.

Da die direkte Rede der Figuren in "Zavist'" jedoch breitesten Raum einnimmt und die Darstellung an der Erzählfunktion häufig überwuchert, nähert sich dieser Typ stellenweise dem von Friedman als "dramatic mode" bezeichneten view point, in dem der Autor das Bewußtsein der handelnden Figuren überhaupt nicht mehr darstellt und deren Gedanken und Gefühle nur noch aus ihrem Handeln und Sprechen zu erschließen sind³.

1 N.Friedman, Point of view in fiction. In: PMLA 1955.70. S.1177.

2 aa0. S.1176.

3 Die Skala der view point Arten enthält bei Friedman noch folgende:

"I as witness", "I as protagonist", "The camera".

Der erste Teil des Romans ist als innerer Monolog gestaltet¹. Die Unterscheidung zu der ihr sehr nah verwandten Darstellungsweise des Bewußtseinsstroms wird zutreffend von Bowling definiert. Er bezeichnet die stream of consciousness Technik als eine erzählerische Methode "by which the author attempts to give a direct quotation of the mind - not merely of the language area but of the whole consciousness"². Im Unterschied dazu bezeichnet er die im übrigen gleiche Technik des inneren Monologs als beschränkt "to that area of consciousness in which the mind formulates its thoughts and feelings into language"³.

Die Bewußtseinsstrom-Technik will also gerade den noch nicht auf die Ebene sprachlicher Realisierung gehobenen Gedanken- und Gefühlsstrom erfassen; die wesentliche Qualität Kawalerovs aber, dessen Empfindungen im ersten Teil aufgezeichnet werden, ist seine Fähigkeit, aus seinen Beobachtungen differenzierte Eindrücke zu gewinnen und diese ungewöhnlich und prägnant, wenn auch nur in Gedanken, zu formulieren. Die entsprechende Gestaltungsweise ist hier der innere Monolog, wenn es natürlich auch Annäherungen an andere Darstellungsmöglichkeiten und Übergänge zu ihnen gibt.

Der Roman "Zavist'" wird von Erlich als "quasi-diary" bezeichnet⁴.

1 Ein erster Überblick über die vielfältigen und widerstreitenden Auffassungen zu Begriff und Herkunft des Begriffs läßt sich gewinnen aus Souvage, An introduction to the study of the novel (1965), und L. Bowling, What is the stream of consciousness technique? In: PLMA 1950.65. S.333-345.

2 aa0. S.345.

3 aa0. S.345.

4 V. Erlich, Some uses of monologue in prose fiction. In: Stil- und Formprobleme in der Literatur (1959) S.371-378. Erlich betrachtet schriftliche Formen des Monologs in literarischen Werken (wie Tagebücher, Memoiren, Briefe) der letzten hundert Jahre als in zunehmendem Maße "vehicles of loneliness and isolation" (S.373).

Tatsächlich wäre es durchaus möglich, daß die Gedanken Kavalerovs unverändert als Tagebuch niedergeschrieben wären (ein weiteres Argument dafür, daß hier die Form des inneren Monologs und nicht die des Bewußtseinsstroms vorliegt). Schon die Tagebuchform ist Ausdruck der Einsamkeit und Isolation. Romberg schreibt: "But the commonest type of diary narrator is the lonely, unhappy human being who cannot contact with others and turns inwards upon himself."¹ Gerade das wurde als für Kavalerov zutreffend festgestellt; es gilt verstärkt, da der Versuch, sich selbst auszudrücken, von ihm nicht einmal mehr schriftlich unternommen wird. Sein Kreisen in einem endlosen inneren Monolog bildet die formale Entsprechung zu der inhaltlichen Aussage.

Die oben erwähnten Formen des inneren Monologs und der wechselnden Perspektive können im Drama nicht angewendet werden (die gleiche Wirkung kann durch andersartige Techniken erzielt werden; s.u. Personendarstellung und Dialogsystem). Dennoch findet Oleša auch im Drama eine Möglichkeit, die Handlung aus der Perspektive einer der Figuren zu zeigen, indem er in der 5.Szene einen Traum Kavalerovs darstellt, in dem die übrigen Figuren Kavalerovs Vorstellungen entsprechend agieren. Eine genaue Analyse dieser Gestaltung wird im Zusammenhang mit der Untersuchung der Personendarstellung gegeben.

b. Das Verhältnis der beiden Romanteile zueinander

Ein auffallender Unterschied zwischen den beiden Romanteilen liegt in der starken inhaltlichen und formalen Einheitlichkeit des ersten Teils gegenüber dem zweiten. Die Einheit des ersten Teils ergibt sich formal aus der Darstellung aus einer einzigen Perspektive, inhaltlich daraus, daß fast ausschließlich nur ein Handlungsstrang aufgenommen ist. Selbst innerhalb dieses Handlungsstrangs ist die Konfliktsituation hauptsächlich auf zwei Personen, Kavalerov und Andrej, beschränkt; Hinweise auf Volodja, der gemeinsam mit Andrej

1 B.Romberg, *Studies in the narrative technique of the first-person novel* (1962) S.44.

Träger und Verkörperung der neuen Welt ist, finden sich erst im 5. Kapitel, Volodja selbst tritt erst in den Schlußkapiteln des 1. Teils (Kap. 12, 13, 14) in Erscheinung. Elemente des zweiten Handlungsstrangs sind in den Kapiteln 5 und 7 aufgenommen; sie dienen dazu, die Vorgänge des zweiten Teils soweit nötig verständlich zu machen und vorzubereiten, während das letzte Kapitel des ersten Teils, Kapitel 15, schon den Übergang von KavaleroV zu Ivan darstellt.

Die Vielfalt des zweiten Teils erklärt sich formal aus dem großen Anteil der Selbstdarstellung der Personen in direkter Rede innerhalb der "neutral omniscience" der Erzählfunktion, inhaltlich daraus, daß beide Handlungsstränge mit allen dazugehörigen Personen aufgenommen sind. Trotz dieser Unterschiedlichkeiten ist der innere Aufbau der beiden Romanteile sehr gleichartig und findet seine Entsprechung im äußeren durch fast gleiche Seiten- und Kapitelzahl (Teil I: 15 Kapitel, 46 Seiten; Teil II: 12 Kapitel, 54 Seiten).

Beide Romanteile beginnen in den ersten Kapiteln (I, 1 - 3; II, 1-3) mit dem Entwurf der Charakterbilder der Hauptfiguren; in Teil I wird durch die Darstellung Andrejs aus KavaleroVs Perspektive sowohl Andrej als auch KavaleroV charakterisiert, aus den Anfangskapiteln von Teil II ergibt sich die noch fehlende Charakteristik Ivans¹. Ermöglicht ist diese Gleichartigkei t der Anfänge der beiden Romanteile durch eine verschiedenartig durchgeführte Umstellungstechnik: Der 1. Teil setzt mitten in der gegebenen Situation, dem Aufenthalt KavaleroVs bei Andrej, ein; in einem Rückgriff wird dann im 4. Kapitel die Exposition nachgeholt, geschildert, wie es zu der Begegnung zwischen KavaleroV und Andrej kam.

Sehr viel komplizierter ist die Umstellungstechnik im 2. Teil². Die Handlung setzt ein mit Erzählungen Ivans (Kap. 1), mit der Darstellung seiner Lebensform (Kap. 2), mit der Schilderung der Reaktion der Öffentlichkeit, der Verhaftung und des Verhörs Ivans (Kap. 3). Von einer

1 Die Personendarstellung wird im nächsten Kapitel näher ausgeführt.

2 Die Beziehung wird deshalb sogar einmal aus der Erzählfunktion ausdrücklich hergestellt: "Er wurde verhaftet, wie wir im vorhergehenden Kapitel erfahren haben." (94).

Zeit ausgehend, die sehr kurz vor dem Zusammentreffen Kavalerovs mit Ivan liegt (aus einigen Details ersichtlich: Ivan spricht über sein Alter, Andrej ist bereits mit dem Bau des Četvertak und der Arbeit an einer neuen Wurstsorte beschäftigt ect), werden verschieden weit in Ivans Vergangenheit reichende Rückgriffe aus der Erzählfunktion und durch Ivans eigene Darstellung vorgenommen. Diese beiden Ebenen der ersten Kapitel erweisen sich als Rückgriff erst aus der Sicht der Handlungsgegenwart; diese beginnt im 4. Kapitel, das den unmittelbaren Anschluß an das letzte Kapitel des ersten Teils bildet, in dem der Übergang Kavalerovs zu Ivan dargestellt wird. Das dritte Kapitel dagegen stellt sich als Vorgriff heraus, da es inhaltlich an Kapitel 4 anschließt. Diese Umstellungen zeigen Olešas Tendenz, die Handlung des Romans in beiden Teilen aus den bereits in Grundzügen umrissenen Charakterbildern zu entwickeln.

Auf diesen Beginn folgt in den Kapiteln 4 beider Teile ein Einschnitt, der, einmal rückgreifend, einmal zur Handlungsgegenwart führend, den Beginn der Beziehung zwischen Kavalero und Andrej einerseits, zwischen Kavalero und Ivan andererseits darstellt. Die Kapitel 5 beider Teile bringen jeweils ein neues Element ins Spiel: im ersten Teil die Hinweise auf Ivan und Volodja, im zweiten Teil die Darstellung der Beziehung Andrej/Volodja. Darauf folgt die Weiterführung der Charakterbilder und Ideen (I,6;I,8; II,6), im ersten Teil noch einmal unterbrochen durch Hinweise auf Ivan und Valja im Kapitel 7. Die entscheidende Konfrontation der Gegenpole wird darauf in beiden Teilen über mehrere Kapitel stufenweise dargestellt (I, 9 - 14; II, 7 - 9) und klingt aus in einem Kapitel des ersten Teils (15) und in drei Kapiteln des zweiten (10,11,12).

Eine fast symmetrische Anordnung besteht zwischen den Anteilen der beiden Handlungsstränge im 2. Teil: die Kapitel 1 - 3 des zweiten Strangs gehen über in die Parallelität beider Stränge in den Kapiteln 4,6 und 7; mit Schluß des 7. Kapitels bleibt der zweite Strang ausgeklammert, der erste Strang wird in den Kapiteln 8 - 11 weitergeführt, bis sich beide im Schlußkapitel vereinigen.

Die Veränderung innerhalb der Handlungsstrangteile der Kavalero/Andrej-Handlung in den beiden Teilen des Romans, besteht, wie aus

der Darstellung des Inhalts hervorgeht, hauptsächlich aus der räumlichen Trennung Kavalerovs von Andrej im zweiten Teil gegenüber dem ersten; Kavalerovs Problem besteht im zweiten Teil unverändert weiter.

Hier liegt ein Ansatzpunkt, der, zusammen mit dem Gesichtspunkt des überaus klaren Aufbaus, der Wahl der richtigen Form für entsprechende Inhalte, Aufschlüsse über die Natur der äußeren Gestalt des Romans und des Dramas gibt.

Oben wurde erwähnt, daß die Problematik Kavalerovs im zweiten Teil nahezu unverändert weiter besteht, d.h. mit anderen Worten, daß die Zweiteilung des Romans weniger durch den Erzählgegenstand bedingte, eher sprachliche, formale, stilistische Gründe hat. Der gleichen Meinung ist V.Erlich; er schreibt über "Zavist": "On the purely technical level, the hybrid manner of 'Envy' is clearly a matter of experimenting with the point of view". Er fügt hinzu: "There is no question but that Oleša was one of the most form conscious Soviet prose writers"^{1,2}

Diese Meinung Erlichs bestätigt sich im übrigen aus vielen theoretischen Äußerungen Olešas über die Erfordernisse der einzelnen literarischen Gattungen einschließlich Film, von denen hier nur einige erwähnt werden sollen. In dem Artikel "Neobchodimost' perestrojki mne jasna"³ betont er besonders, daß nicht nur neue Inhalte sondern auch neue Formen gefunden werden müssen. Dies Bemühen um die Form ist an seinem Werk zu beobachten. Schon in den Gedichten, die in dem Bändchen "Saljut" zusammengefaßt sind, fällt die Vielzahl der

1 V.Erlich, Some uses of monologue in prose fiction. In: Stil- und Formprobleme in der Literatur (1959) S.377.

2 Beaujour weist darauf hin, daß Kaverins 1930 geschriebener Roman "Chudožnik neizvesten" sowohl in Bezug auf Perspektivenwechsel als auch thematisch und technisch Olešas "Zavist'" sehr ähnlich ist. Den Unterschied sieht sie vor allem darin, daß Kaverin die aufgeworfenen Fragen, im Gegensatz zu Oleša, für sich bereits beantwortet hatte. E.Beaujour, The invisible land. 1970 S.148 - 154.

3 In: 30 dnej. 1932.5.

erprobten Versmaße und Reimmöglichkeiten auf. Seine Werke sind innerhalb der verschiedensten Gattungen verwirklicht, von denen keine endgültig vorherrschend erscheint: Roman, Erzählung, Drama, Drehbuch stehen gleichberechtigt nebeneinander. In seinen theoretischen Schriften finden sich neben anderem, häufige Überlegungen zu der Frage nach den Erfordernissen der filmischen Fiktion.¹

Wenn auch die stilistisch-sprachliche Realsierung eine vollkommene Entsprechung zu Thema und Inhalt darstellt, wird sie doch vom Gegenstand nicht zwingend erfordert. Das mag einer der Gründe dafür sein, daß im Drama eine entsprechende Gliederung in zwei große Einheiten, in zwei Akte, nicht stattfindet; vielmehr ist im Drama, mit den bereits dargestellten inhaltlichen Abweichungen, eigentlich der zweite Teil des Romans, erweitert um einige notwendige Elemente aus dem ersten Teil, verwirklicht.

Der Übergang zwischen den so verschieden strukturierten Teilen des Romans geschieht dennoch fast unmerklich. Erstens bleibt eine gewisse inhaltliche Kontinuität gewahrt, da Ivan Babičev, mit dessen Erzählung der zweite Teil beginnt, in den Kapiteln 5 und 7 des 1. Teils dem Leser bereits vorgestellt wurde. Aber auch der Wechsel der Sprache Kavalerovs mit der der Erzählfunktion (zusammenhängend mit dem Wechsel des view point) fällt nicht sofort ins Auge; einerseits nämlich überwuchert ein großer Anteil der direkten Rede die Sprache der Erzählfunktion. Andererseits tritt Kavalerov erst im 4. Kapitel des zweiten Teils in Erscheinung, d.h., erst dort wird der Wechsel von "Ich" zu "Er" deutlich. Da Kavalerov im ersten Teil auch während der ersten Kapitel fast ausschließlich von Andrej spricht, gleichen sich die Anfänge beider Teile insofern, als es auch hier wieder Kavalerov sein könnte, der von Ivan erzählt. Als Beispiel seien die beiden Anfänge zitiert: "Er singt morgens im Klosett. Sie können sich denken, was für ein lebensfroher, gesunder Mensch er ist. Sein Wunsch zu singen, ist eine Art Reflex." (25).

1 z.B. "Kardinal'nye voprosy" In: "30 dnej". 1935.12; "Vnimateľ'no otnestis' k pisatel'skomu trudu na kinofronte". In: "Kino". 16.6.1931; "Naučit'sja byt' scenaristom" In: "Kino" 4.7.1933.

"Das Nahen des Alters schreckte Ivan Babičev nicht. Ubrigens kamen aus seinem Munde manchmal Klagen über die Flüchtigkeit des Lebens, über die vergeudeteten Jahre und über seinen angeblichen Magenkrebs. Aber diese Klagen klangen allzu heiter und waren aller Wahrscheinlichkeit nach völlig grundlos, Klagen rein rhetorischen Charakters." (73).

Das Fehlen des ganz persönlichen Tonfalls Kavalerovs wird nicht sofort bemerkt.

2. Gestalt des Kapiteis

Jedes Kapitel hat einen bestimmten, genau zu umreißenen Inhalt. Uleša gibt zwar keine Überschriften, doch läßt sich das Dargestellte knapp resümieren. Als Beispiel seien genannt die Themen der ersten Kapitel beider Teile: I,1; Andrejs Aussehen, seine Gewohnheiten, seine Umgebung; I,2; Andrejs Arbeit I,3: Spannungen zwischen Andrej und Kavalero; II,1; Ivans Jugend; II,2; Ivans Lebensform, sein Besuch bei Andrej; II,3: Reaktion der Öffentlichkeit auf Ivan. Diese Aufzählung könnte für beide Romanteile bis zum Schluß so durchgeführt werden.

Der Inhalt jedes Kapitels beleuchtet jeweils einen ganz bestimmten Aspekt des Gesamtzusammenhangs. Im ersten Kapitel z.B. entwickelt sich aus der assoziativen Gedankenreihung Kavalerovs ein Bild des Aussehens, der Gewohnheiten, der Umgebung Andrejs; die Morgentoilette Andrejs ruft in ihm die Vorstellung der Körperlichkeit Andrejs wach, dessen Gewicht diesen veranlaßte, neue Gymnastikübungen zu machen, diese Gymnastik findet im Zimmer Kavalerovs statt, das dabei kurz beschrieben wird, usw. Dargestellt wird in dem Kapitel nicht der Ablauf eines bestimmten Morgens, sondern gerade der Eindruck, den Kavalero hat, wenn er an einen Morgen Andrejs denkt, wobei sowohl die üblichen, täglich sich wiederholenden Erscheinungen, als auch ganz bestimmte einmalige vergangene Eindrücke einbezogen werden; z.B.: "Er singt morgens im Klosett" (25) "Wenn er morgens aus dem Schlafzimmer an mir vorbeigeht" (25) "Gewöhnlich macht er seine Gymnastikübungen nicht bei sich im Schlafzimmer" (26) "Sehr oft wache ich nachts von seinem Schnarchen auf" (27). Aber: "Er wiegt fast zwei Zenter. Als er kürzlich irgendwo eine Treppe hinunterstieg, merkte er, daß seine

Brüste im Takt zu seinen Schritten bebten. Deshalb beschloß er, zusätzliche gymnastische Übungen zu machen." (26) "Der erste Eindruck von ihm erschütterte mich. Ich konnte es nicht für möglich halten. In elegantem grauen Anzug und nach Eau de Cologne duftend stand er vor mir." (27).

In der gleichen Weise wird der Inhalt aller Kapitel des ersten, aber auch des zweiten Teils entwickelt. Als Beispiel dafür sei das erste Kapitel des zweiten Teils genannt: hier werden solche Ereignisse aus Ivans Kindheit und Jugend aber auch aus seinem Alter zur Handlungszeit berichtet, die seine wichtigsten Eigenschaften, Erfindungsreichtum, Phantasie, Liebe zur Rhetorik, illustrieren. Auch hier ist der Zusammenhang locker, assoziativ; dabei spielen Erzählfunktion und Ivans eigene Darstellung ineinander: Aus der Erzählfunktion wird von Ivans Neigung zu rhetorischen Improvisationen berichtet, die sofort in direkter Rede daraus hervortreten. Es folgt eine sehr kurze Darstellung der Familienverhältnisse der Babičevs aus der Erzählfunktion, mit einem Anteil der direkten Rede aller beteiligten Personen, doch schließt die Geschichte in der rückgreifenden Darstellung Ivans, so, als ob er sie auch zu erzählen begonnen hätte. Die nächste Erzählung der Erfindungen des Jungen Ivan ist schon ausschließlich rückgreifender Monolog Ivans, der Abschluß, der wieder die entsprechendenden Eigenschaften Ivans zum Gegenstand hat, ist aus der Erzählfunktion gegeben. Auch im zweiten Teil wird also assoziativ, auf eine formal noch differenziertere Art der Inhalt entwickelt, der jeweils ganz bestimmte Schlaglichter auf das Problem wirft.

Die lockere aneinanderreihende Fügung von Gedanken, Eindrücken, Vorgänglichkeiten, die den ganz bestimmten Aspekt eines Zusammenhangs beleuchten soll, hat in sich zwangsweise keine Begrenzung. Anfang und Ende sind nur durch die Grenzen, die die Kapiteleinschnitte setzen, bestimmt. Entsprechend ist der Beginn abrupt, bricht in die Gedankenkette an einer scheinbar beliebigen Stelle ein, z.B.: I,1;"Er singt morgens im Klosett." I,2;"Er befaßt sich mit allem, was mit Fressen zu tun hat." II,1:"Das Nahen des Alters schreckte Ivan Babicev nicht." II,2:"War er wirklich einmal Ingenieur gewesen?"

Der Schluß der Kapitel, der eine Gedankenkette ohne innere Entwicklung beendet, hat ebenfalls nicht Abschluß- sondern Abbruchcharakter. Anders als im Falle der Anfangssätze der Kapitel, sagen Zitate nur des Schlußsatzes wenig über diesen Umstand aus, da der Schlußsatz mit der inhaltlichen Bewegung des Kapitels zusammen gesehen werden muß. Nur in wenigen Fällen ist durch die Schlußsätze selbst der Abbruchcharakter zu erkennen, wie etwa im 1. Kapitel des 2. Teils in dem ein Satz nicht zu Ende geführt wird: "Als Ingenieur arbeitete Ivan Babičev in der Fabrik Naval' in Nikolaev bei Odessa. Hier ..." (II,1;79).

Deutlich zu erkennen ist der Abbruchcharakter der Schlüsse auch am letzten Kapitel des ersten Teils. Kavalerov stellt Ivan die Frage nach Ophelia. Die darauffolgenden Schlußsätze lauten: "Er wollte mir antworten. Doch aus seinem Mundwinkel troff süßer Kandiszucker. Entzückt und gerührt wartete ich auf seine Antwort." (I,15;72).

Die Schlüsse der übrigen Kapitel zeigen diese Abbrucheigenschaft erst im Zusammenhang mit dem Inhalt der Kapitel. Der Schluß "Er erdrückt mich" (I,3;33) z.B. beendet ein Kapitel, in dem die Art dieser Bedrückung in mehrfacher Variation geschildert wird; der Satz könnte an beliebiger Stelle im Kapitel stehen, und die Variationen könnten auch nach diesem Schlußsatz weitergeführt werden.

Andererseits stehen Vorausdeutungen bevorzugt am Kapitelschluß (I,6. I,8. I,9. I,11. I,13. I,14. II,2. II,3. II,5. II,6. II,7. II,11. II,12.). Die Wirkung des Abbruchs wird durch diese weiterweisenden Elemente zwar gemildert aber nicht verändert. Die Vorausdeutungen sind nämlich, abgesehen von drei Ausnahmen (I,9. I,13. I,15.) Ausgangsvorausdeutungen, d.h. sie verweisen nicht auf ein konkretes Ereignis, das im Folgekapitel dargestellt wird, so daß die Vorausdeutung am Schluß des Kapitels Überleitungscharakter hätte. Vielmehr betreffen sie Ideen, Vorstellungen und Pläne der Figuren, die erst im Romanschluß ihre Auflösung finden. Auch die Schlüsse der Kapitel 9, 13, und 15 beziehen sich nicht auf den Inhalt der Folgekapitel sondern betreffen größere Phasen innerhalb des Romans.

Durch die Placierung der Vorausdeutungen an den Kapitelschluß wird lediglich erreicht, daß, wie Lämmert feststellt, "der Ton der Vorausdeutung durch die Stellung vor der Erzählpause beschwert

wird"¹, andererseits wird durch die so betonte Vorausdeutung auch der Kapitelschluß selbst akzentuiert.

Die Kapitel des Romans entsprechen der Definition von Klotz für die Szenen des offenen Dramas: "Es (das zentrale Thema) wird in jeder einzelnen Szene Ereignis. Wenn auch jede Szene einen anderen Aspekt des Themas darstellt, und die Summe der Szenen das Thema erst völlig ausschöpft, so macht die Eigenart jeder einzelnen Szene die Eigenart des Themas schon deutlich."² Die Szene im offenen Drama ist Ausschnitt, herausgebrochenes Stück aus einem großen, komplexen Geschehnisganzen, das größer und umfassender ist, als die im Drama erscheinende Handlung."³ "Doch ihre Autonomie wird durch diesen Stückcharakter nicht wesentlich beeinträchtigt. Er beschränkt sich auf die Ränder. Der Kern der Szene ruht in sich selbst."⁴

Natürlich handelt es sich nicht um eine völlige Übereinstimmung mit Wesen und Gestalt der Szene im offenen Drama (es wurde z.B. bereits erwähnt, daß der view point Kavalerovs und die Art der sprachlichen Realisierung auf der Bühne nicht darstellbar ist; etwas stärkere Annäherung zeigt die Struktur des 2.Teils); die Gleichartigkeit jedoch liegt in zwei wesentlichen Punkten, nämlich dem Ausschnittcharakter und der spezifischen Art des Inhalts beider Formen.

3. Gestalt des Romans

Der Roman setzt mitten in der gegebenen Situation ein; danach werden in den Kapiteln immer ein wenig verschobene oder neue Aspekte des Themas beleuchtet. Eine gewisse Bewegung mehr als eine Entwicklung liegt in dem Auf und Ab der Versuche Kavalerovs und Ivans, ihre Probleme zu bewältigen, die schließlich in Resignation ausläuft.

Der erste Satz ("Er singt morgens im Klosett") betont hier stärker, als in seiner Funktion als Kapitelanfang, den Ausschnittcharakter.

1 E. Lämmert, Bauformen des Erzählens.²(1967) S. 169.

2 V. Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama⁴(1969) S. 151.

3 aa0. S. 149.

4 aa0. S. 151.

Rasch, der ähnliche Anfänge an der Erzählung um 1900 untersucht¹, stellt dazu fest, daß die Personalpronomina im Anfangssatz auf eine vorausgehende Mitteilung verweisen, die gar nicht gegeben wurde (d.h. er nennt ein formales Kriterium für das Phänomen des abrupten Beginns); dies sei umso deutlicher dann, wenn die betreffende Person nicht im Titel genannt sei (wie auch im vorliegenden Fall); der Satz sei absichtlich so geformt, als stünde er mitten in einem Zusammenhang. Die Funktion dieser Form sieht Rasch darin, daß sie "in akzentuierter Weise das Erzählte als bloßen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen erscheinen läßt"², eine Erzählweise, die mit der Formung des Schlusses zusammengesehen werden müsse, "mit der oft spürbaren Schwierigkeit, einen markanten und sinnvollen Schluß zu finden."³ Außerdem ist eine Verbindung zur Gesamtstruktur herzustellen: "Dabei würde deutlich werden, wie stark in dieser Zeit die Bedeutung einer festen Fabel mit klarem Anfang und notwendigem Ende zurücktritt"⁴

Wie die erwähnte Besonderheit des Anfangssatzes, erweisen sich auch die übrigen der von Rasch berücksichtigten Aspekte als gegeben. Das starke Zurücktreten der Fabelemente wurde bereits dargestellt. Weitere Übereinstimmungen mit Raschs Beobachtungen ergeben sich aus der Werkgeschichte, die beweist, wie bewußt Oleša nach dem richtigen Anfang gesucht hat, und wie schwer er sich zwischen verschiedenen Schlußvarianten entscheiden konnte.

In den "Beseda s čitateljami" sagt Oleša: "Es gab dreihundert erste Seiten und keine davon wurde die erste. Sondern die erste wurde irgendeine andere Seite."⁵ Die Unsicherheit Olešas in Bezug auf die Schlußvariante läßt sich besser an "Zagovor čuvstv" demonstrieren, da die für "Zavist'" gegebenen Varianten (Kavaler'ov mordet

1 W.Rasch, Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. In: Stil- und Formprobleme in der Literatur. (1959) S.448 - 453.

2 aa0.S.452.

3 aa0.S.453.

4 aa0. S.453.

5 in: "Lit. kritik". 1935.12. S.154.

die Frau Andrejs; Kavalero^v mordet Andrej)¹ noch auf Personenkonstellationen beruhen, die sich von der in der Endfassung des Romans gegebenen, unterscheiden. Zu Zagovor schreibt Budrin, der Klimova und Kirpotin zitiert: "In der ersten Variante des Dramas beging er (Kavalero^v) Selbstmord, da er keinen Ausweg fand"². "Doch unmittelbar vor der Premiere änderte Oleša die Schlußszene. Die Lösung wird durch einen Hieb mit dem Rasiermesser gegeben. Kavalero^v tötet Ivan Babičev ..³. Schließlich gibt es in der Variante von "Zagovor čuvstv", auf die wir uns stützen, noch eine andere Auflösung."⁴

In dieser letzten Variante kommt Oleša, abgesehen von der Teilnahme Ivans im Drama, auf die Version des Romans zurück: Kavalero^v kann sich nicht zur Tat entschließen und es geschieht nichts.

Die Übereinstimmungen der eigenen Untersuchung mit den Beobachtungen Raschs bestätigen, ebenso wie es im kleineren Rahmen für das Kapitel festgestellt wurde, auch für den Roman dessen Ausschnittcharakter und erlauben so wiederum eine Parallele zu Klotz' Ausführungen, der zum Charakter des offenen Dramas feststellt: "Die äußere Handlung drängt über die Grenzen, die durch Anfang und Ende des Dramas gegeben sind, hinweg. Das Geschehen setzt unvermittelt ein, und es bricht unvermittelt ab. Innerhalb dieser Scheingrenzen verläuft es nicht kontinuierlich schlüssig sondern punktuell interruptiv, nicht einer Entwicklung

1 s.O.G.Šitareva, Tvorčeskaja istorija sozdanija romana "Zavist'" Ju.Oleši. In: Naučnye doklady vysšej školy, Filologičeskiz nauki (1969).4.

2 L. Klimova. In:"Očerki istorii russkoj sovetskoj dramaturgii". t.1. (1963) S.229.

3 V. Kirpotin, Oleša dramaturg. In: Kirpotin, Proza, dramaturgija i teatr. M. 1935. S.151.

4 V.I. Budrin, Problema ličnosti v p'ese Ju.Oleši "Zagovor čuvstv" In: Učenyje zapiski, Permskij universitet t. 49 (1969).

folgend sondern Gleichwertiges reihend."¹ Die Funktion einer solchen Gestaltungsweise wird am Schluß des Kapitels im Vergleich mit dem Drama dargestellt.

Der Schluß des Romans entspricht Lämmerts Definition der "Vorausdeutung des Endzustandes". In dieser Art des Schlusses ist die Handlung nicht zu einem Schlußpunkt geführt, sondern eine Endvoraussage weist über die Handlung hinaus "in einen kaum mehr begrenzten, gleichförmigen Endzustand"²: KavaleroV war drei Tage krank, nachdem er seine Unfähigkeit, Andrej zu töten, erkannt hatte und betrunken Anečka's Liebhaber geworden war. Danach verläßt er das Haus, erkennt seine Situation und sieht noch einmal die Möglichkeit, sich für ein anderes, neues Leben zu entscheiden. Er verläßt Anečka, doch schon nach einem Tag kehrt er zurück, allerdings mit der festen Absicht, seinem Vor-satz treu zu bleiben, und nur den Winkel, den er bei Anečka gemietet hat, wieder zu beziehen. Die Unbeständigkeit seiner Entschlüsse und die Schwachheit seines Charakters legen es nahe, allein die Tatsache seiner Rückkehr in diese Umgebung als Beginn des endgültigen Versinkens in die Welt zu betrachten, der er nur durch das Ziehen einer scharfen Trennungslinie entfliehen könnte. Diese Vermutung wird bestärkt dadurch, daß er, als er bei seiner Rückkehr Ivan bei Anečka findet, sich für die Beziehung zwischen beiden interessiert; das bedeutet, daß er die Distanz, die er im Moment seiner Erkenntnis hatte, bereits zu verlieren beginnt. Ivans folgendes Plädoyer für die Gleichgültigkeit erhält vorausdeutenden Charakter durch die unmittelbar vorhergehenden Äußerungen Anečka's (zu KavaleroV über Ivan): "Er ist sehr einsam, genau wie du. Ihr tut mir beide leid." (128). Vor diesem Hintergrund stehen die Worte Ivans, die den Schluß bilden: "Und heute ... hören Sie, ich habe eine erfreuliche Nachricht für Sie - heute, KavaleroV, ist die Reihe an Ihnen, mit Anečka zu schlafen. Hurra!" (128). Es bleibt kein Zweifel, welche Zukunft Ivan und KavaleroV erwartet. Lämmert ist der Ansicht, daß ein solcher Schluß "endgültige Beruhigung, definitive Lösung und völlige Entspannung

1 V.Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama ⁴(1969) S. 219.

2 E.Lämmert, Bauformen des Erzählens ²(1967) S.158.

zugleich"¹ bietet. Im Schluß des Romans "Zavist'" jedoch überwiegt der Eindruck einer schrillen Dissonanz, einer Beunruhigung, die aus dem Kontrast des künftigen Zustandes zu Kavalerovs Absichten, Eigenschaften und Fähigkeiten resultiert. Auch eine Lösung ist mit dem Schluß nicht gegeben. Zwar haben die Figuren einen bestimmten Punkt erreicht, der Aufschlüsse über die äußeren Umstände ihres künftigen Lebens gibt; ihr Problem besteht jedoch für sie, wie für den Leser und den Autor, unverändert weiter; die Figuren ziehen nur für sich selbst nicht mehr die Möglichkeit in Betracht, es lösen zu können.

Der Schluß ist also nicht so abrupt wie der Anfang, sondern, wie auch Lämmert sagt, "ein Ausschwingen in die Ruhelage"², wenn auch unter anderen Voraussetzungen und mit anderer Wirkung als Lämmert sie für derartige Schlüsse sieht; doch sowohl seine Form, die über sich selbst, d.h. über die Grenzen des Romans, hinausweisende Vor- ausdeutung, als auch der oben erwähnte inhaltliche Aspekt machen deutlich, daß es sich hier keineswegs um den gültigen Abschluß eines Geschehens handelt.

4. Das Kapitel als Teil des Romans

Für die Bestimmung der Art der Beziehung der Kapitel untereinander werden die Ergebnisse zweier vorausgegangener Untersuchungen wesentlich, nämlich die zu Gestalt und Charakter des Einzelkapitels im Zusammenhang mit der Rolle der Fabel im Roman. Aus der Tatsache, daß der Inhalt eines jeden Kapitels das Gesamt des Themas unter einem bestimmten Aspekt widerspiegelt, daß kaum eine Kette von Ereignissen gegeben ist, die den geistigen Vorgang in die Kontinuität und Entwicklung äußerer Vorgänge umsetzt, geht hervor, daß die Kapitel größte Selbständigkeit innerhalb des Gesamt des Romans haben. Sie sind so stark unabhängig voneinander, daß z.B. eine bestimmte Reihenfolge der Kapitel nur bedingt erforderlich ist. Allerdings gilt das nur, aus den schon erwähnten formalen und sprachlichen Gründen, in-

1 E. Lämmert, Bauformen des Erzählens.²(1967) S.158.

2 aa0 S. 159.

nerhalb der beiden Romanteile einerseits; andererseits treten Fabel-
 elemente in den Schlußkapiteln beider Romanteile deutlicher hervor.
 Im 1. Teil treten Kavalerovs Gedanken im 9. Kapitel als Beleidigung
 Andrejs an die Oberfläche und ziehen dadurch Konsequenzen in den Fol-
 gekapiteln nach sich (Kap. 10: er versucht sich bei Andrej für seinen
 Ausbruch zu entschuldigen, doch erreicht ihn nicht; Kap. 11: er be-
 schließt, sich von Andrej zu trennen und teilt ihm das brieflich
 mit; Kap. 14: Andrej hat Kavalerovs Brief erhalten, trotz dessen
 Versuch, es zu verhindern; der Versuch einer Aussprache scheitert
 und Kavalerov wird hinausgeworfen; Kap. 15: Kavalerovs Übergang zu
 Ivan). In Teil 2 wird Kavalerovs Vorsatz, Andrej zu töten (Kap. 7)
 durch die Ereignisse der Kapitel 8 und 9 umgestoßen; daraus ergeben
 sich Konsequenzen für Kavalerovs Selbstgefühl und sein künftiges Le-
 ben: er wird Anečkas Liebhaber (Kap. 10) und endet in Resignation (Kap. 12).

In diesen Fällen schafft ein Kapitel Voraussetzungen für das fol-
 gende, während das nächste wiederum auf den Bedingungen aufbaut, die
 durch das vorige gegeben sind; das bedeutet, daß hier die Kapitel,
 voneinander abhängig, nur in der gegebenen Reihenfolge auftreten
 können. Die übrigen Kapitel innerhalb der beiden Teile jedoch könnten
 ohne Konsequenzen für Inhalt, Handlung oder Thema ausgetauscht, ihre
 Summe könnte vermindert oder erhöht werden.

Eine andere Frage ist die, nach der Übereinstimmung zwischen "Er-
 zählgegenstand und Konstruktionsplan"¹.

Erste Aufschlüsse geben die Proportionen der Länge der Kapitel
 im Roman. Alle Kapitel des ersten Teils, ebenso wie diejenigen des
 zweiten Teils, die Kavalerov, Andrej und Volodja zum Gegenstand ha-
 ben, zeigen eine Durchschnittslänge von etwa 2 1/2 Seiten (Ausnahmen
 werden anschließend dargestellt). Der Rhetoriker Ivan dagegen sprengt
 diese für ihn zu eng zugeschnittenen Formen; die Kapitel des zweiten
 Teils, in denen er auftritt (1, 2, 3, 4, 6, 7), die er hauptsächlich mit
 seinen Monologen ausfüllt (außer 7), haben die Längen von 6, 4, 5, 6, 11, 4
 Seiten. Diese Gestaltung der Kapitel steht in genauer Entsprechung zu
 der Charakteristik Ivans, dessen Freude am Formulieren sich nicht nur

1 E. Lämmert, Bauformen des Erzählens ²(1967) S. 80-81.

durch Sätze ausdrückt, die "niemals kurz waren"(89), sondern sich zu "Improvisationen"(73), "Novellen"(77), zu "Märchen"(103), allgemein zu seinen langen Monologen ausweiten. Diese genaue Übereinstimmung der inneren und äußeren Gestaltung tritt deshalb besonders deutlich hervor, weil im 2. Teil, im Gegensatz zum ersten, Kapitel beider Kategorien aufgenommen sind.

Die Proportionen der Kapitellängen beruhen also im 2. Teil auf der Verschiedenartigkeit, die durch die Besonderheit des Charakters einer der handelnden Figuren begründet ist. Aber auch im ersten Teil sind einige Kapitel durch ihre größere Länge hervorgehoben. In Kapitel 6 (4 1/2 S.) wird das Bild der Persönlichkeit Kavalerovs vertieft, das vorher nur aus seiner Einstellung gegenüber Andrej und aus seinen Handlungen in dem nachgeholtten Expositions-kapitel zu erschließen war; jetzt wird es dem Verständnis weiter aufgeschlüsselt durch Einblicke in die Welt seiner Gedanken, Vorstellungen, Erinnerungen. Im 8. Kapitel (4 3/4 S.), das Andrejs Triumph über eine fertiggestellte neue Wurstsorte darstellt, tritt der unauflösbare Widerspruch von Kavalerovs Wünschen und Möglichkeiten zum ersten Mal in voller Schärfe in Erscheinung: sein Wunsch nach eigener Mitwirkung und nach Bedeutung in der neuen Gesellschaft und die gleichzeitige Ablehnung der Möglichkeiten, die diese Gesellschaft bietet. Im 11. Kapitel (6 S.) gibt Kavalerov in einem Brief das Resümée seiner Gefühle über seinen Aufenthalt bei Andrej und zieht damit den Schlußstrich unter ihre Bekanntschaft.

Die durch ihre Länge hervorgehobenen Kapitel sind also die, die das Innere Kavalerovs in entscheidenden Punkten aufschlüsseln; die übrigen Kapitel charakterisieren ihn nur insofern, als sie seine Eindrücke über die anderen Romanfiguren wiedergeben (Kap. 1, 2, 3, 5, 7, 12) oder seine Reaktionen darstellen (Kap. 4, 9, 10, 14, 15).

In Bezug auf die Länge der Kapitel besteht also eine enge Beziehung zwischen Erzählgegenstand und Konstruktionsplan, wobei jedem der beiden Romanteile seine eigene Logik zugrundeliegt. Die hervorgehobenen Stellen gleichen sich insofern, als sie alle die seelische Situation der Figuren beleuchten, die unlöslich verknüpft ist mit den Ideen, die die Figuren vertreten. Damit wird die Tendenz, Hand-

lung im Sinne äußerer Ereignisse zurückzudrängen, auch durch diese Elemente der äußeren Gliederung unterstrichen.

Diese Schwerpunkte wirken im 1. Teil des Romans als gewisses Gegengewicht zur äußeren Bewegungskurve; die Handlungsbewegung verläuft von Kavalerovs Beobachtungen (Kap. 1, 2), seinem Bedürfnis, seine Gefühle zu artikulieren (Kap. 3) bis zu seinen tatsächlichen Äußerungen, die sich steigernde Gipfel bilden (Kap. 5: Kavalerovs direkter Angriff auf Andrej, der noch nicht gehört wird; Kap. 9: seine explosionsartige, noch nicht artikuliertete Beschimpfung Andrejs, die dieser wahrnimmt; Kap. 11: der Brief, der Kavalerovs Gefühle voll ausdrückt; Kap. 14: Kavalerovs völlige Verzweiflung und Verwirrung in direkter Gegenüberstellung mit Andrej, die sich in absolut haltlosen Beschuldigungen entlädt). Zwischen den Gipfelpunkten liegt jeweils eine kleine Gegenbewegung, dadurch, daß die Handlung sich vom eigentlichen Konfliktstoff entfernt (Kap. 4) oder umschlägt in Kavalerovs Wunsch, das Geschehene wieder rückgängig zu machen (Kap. 10, 12, 13). Andererseits aber bilden die Kapitel 6 und 8, die die innerseelischen Vorgänge betonen, das entscheidende Gegengewicht zur äußeren Bewegungskurve; der Schwerpunkt fällt mit einem Höhepunkt zusammen in Kapitel 11, in dem die Aufdeckung der seelischen Zuständlichkeit gleichzeitig mit der Entschlossenheit zur Aktion in Erscheinung tritt, nämlich der Trennung von Andrej, wie sie der Brief Kavalerovs widerspiegelt.

Der zweite Strang zeigt keine äußere Bewegung, bis zum Ende des 7. Kapitels, wo ein Höhepunkt mit Ivans Resignation und vorläufigem Ausscheiden aus der Handlung gegeben ist, während die Kavalerovhandlung danach, wieder in sich bewegt, auf das Schlußkapitel zuläuft. Hier sind die Akzente dadurch gesetzt, daß Ivan als Träger des Ideenteils fungiert, und die dadurch entstandenen Schwerpunkte der äußerlich bewegten Kavalerovhandlung entgegenwirken.

Auch im äußeren Bau spiegelt sich die Charakteristik der Personen: Ivan betrachtet seine Position der neuen Gesellschaft gegenüber als festgelegt; ohne inneren Widerstand kann er seine Ideen entwickeln. Kavalerovs Unschlüssigkeit dagegen findet ihre Entsprechung in der gegeneinander gerichteten Wirkung von Zuständlichkeit und Bewegung.

II. Drama

1. Gliederung in Szenen

Die Unterteilung eines Dramas in seine kleinsten formalen Gliederungseinheiten bietet weitesten Spielraum. Das Kapitel des Romans ist immer eine relativ fest umrissene Gliederungseinheit (im Verhältnis zu den Proportionen des Romans), deren Gesetzmäßigkeiten gerade im Gegensatz zur Szene hervortreten. Dramen werden meist, im Hinblick auf die Dauer der Bühnenaufführung, von nicht allzu unterschiedlicher Länge sein; dennoch gibt es die unterschiedliche Anzahl der Szenen von z.B. 52 in Gogol's "Revizor" zu den sieben Szenen des vorliegenden Dramas. Schon daraus geht hervor, daß die Szene ein Gebilde verschiedenartigsten Charakters sein kann. Aufschlüsse über ihr ursprüngliches Wesen gibt Petsch; er stellt fest, daß die Szene als "Verdichtung vereinzelter Motive" einerseits und als "Keimzelle einer zwiespältigen Handlung" andererseits, alleinstehend, zum Beginn dramatischer Darstellung wird und bezeichnet sie als "Keimzelle der dramatischen Handlung"¹. Mit der Entwicklung des Dramas bekommt die Szene den Charakter (und auch die Bezeichnung) des Auftritts, d.h. der Wechsel der Szenen bedeutet einen Wechsel innerhalb der Personenkonstellation und damit zusammenhängend unter Umständen die Veränderung der "Struktur der dramatisch-sprachlichen Darbietungsform"². Ihre eigentliche Bedeutung erhält die Szene erst im Zusammenspiel mit den übrigen innerhalb eines Aktes, der die Szenen zu inhaltlicher, zeitlicher, räumlicher und kompositorischer Einheit zusammenschließt³. Diese Gebilde entwickeln sich im offenen Drama wieder zu größter Selbständigkeit; die folgende Untersuchung soll ihren Charakter im vorliegenden Drama darstellen.

2. Die Gestalt der Szene

Im Gegensatz zum Romankapitel hat die Szene einen allmählicheren

1 R. Petsch, Wesen und Formen des Dramas (1945) S. 184 - 186.

2 V. Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama ⁴(1969) S. 68.

3 s. dazu Klotz aaO., über die Szene im geschlossenen Drama.

Eingang. Zwar bricht auch der Anfang der Szene mitten in eine gegebene Situation, doch wird diese Situation jeweils mit einer kürzesten Einführung von wenigen Sätzen erklärt; dies geschieht entweder durch Erwähnung der notwendigsten Fakten der Vorgeschichte, also in expositionsartiger Weise (wie in den Szenen 1,3,5,6), oder durch bloße Erklärung über das Zustandekommen der Personenkonstellation (Szene 4), oder, zu etwas größeren Passagen ausgeweitet, durch die Darstellung der allgemeinen Umstände, Bedingungen und Gegebenheiten, die den folgenden Vorgängen zugrundeliegen (Szene 2,7).

Für dieses Ineinander des abrupten Eingangs einerseits und dem Versuch der Abrundung andererseits, ist der Anfang der 6. Szene typisch; sie beginnt vorbereitungslos im Stimmengewirr mehrerer Personen:

Gäste: "Bravo! Bravo! Bravo!"

Ivan : "Ich danke Ihnen. Setzen Sie sich, Kavalierov."

Kavalierov: " Gut, ich setze mich. Es ist mir egal. Ich bin verrückt. Tun Sie, was Sie wollen." (71).

Der Dialog setzt sich in dieser Weise über eine Seite fort; dann aber folgt die notwendige Erklärung und Einführung, vorgetragen von einem der Gäste:

Michal Michalyč: "Erlauben Sie, meine Herrschaften ... Heute, am Geburtstag Elena Pavlovnas, habe ich beschlossen ... es ist eine Art Geschenk. Als Geschenk habe ich dies hier arrangiert ... Ich habe den bemerkenswerten Menschen hierher eingeladen, über den wir alle soviel gehört haben ... Ich habe zu uns eingeladen ... Ivan Petrovič Babičev ... Wir haben uns auf der Straße kennengelernt, sind dann in eine Kneipe gegangen, und in der Kneipe rief Ivan Petrovič das Publikum zum Aufstand gegen seinen Bruder auf." (72).

In den übrigen Szenen wird diese Einführung in den ersten Sätzen gegeben; dennoch bleibt auch hier die Mischung von Abruptheit und Abrundung bestehen. Als Beispiel sei nur eine Szene angeführt: den Anfang der 3. Szene bildet Ivans Satz, an Andrej gerichtet, in dessen Zimmer: "Wir beide haben uns ein halbes Jahr nicht mehr gesehen." (40) Es wird nicht geschildert, wie Ivan klopft oder klingelt, eingelassen wird und eintritt oder ähnliches; die Szene setzt erst an einem Punkt der bereits begonnenen Handlung ein, die Gegebenheiten werden jedoch soweit erklärt, daß eine Vorstellung der näheren

Umstände der Situation vom ersten Satz an, und nur durch diesen, möglich ist.

Die Anfänge aller Szenen haben diese Doppelnatur: ein äußerlich abrupter Beginn, der ihnen Ausschnittcharakter verleiht, verbindet sich mit der inhaltlichen und kompositorischen Abrundung durch Einführung in die Situation, eine Verquickung, die den Charakter dieses Eingangs nach beiden Seiten hin in der Schwebelage hält.

Der Inhalt der einzelnen Szene ist weniger fest umrissen als in den Kapiteln des Romans, da in jeder Szene (außer 2 und 6) die Handlungsstränge in der Vielfalt der Aspekte ihrer Problematik in stärker mosaikhafter Weise zur Darstellung kommen. Der vielschichtige Konflikt Kawalerovs wird z.B. in einer einzigen Szene, der ersten dargestellt; er wird in der 4. Szene nur noch um das Motiv der Liebe zu Valja und in der 5. um die Details seiner Beziehung zu Anečka erweitert. Außerdem wird in dieser 1. Szene der Konflikt zwischen Ivan einerseits und Andrej und Valja andererseits erwähnt, die Gemeinsamkeiten zwischen Ivan und Kawalerov werden angedeutet und erste Hinweise auf die Liebe Kawalerovs zu Valja gegeben. In den Kapiteln des Romans wird jeweils ein bestimmter, begrenzter Aspekt der Problematik beleuchtet; auch im 2. Teil des Romans, in den beide Stränge aufgenommen sind, wird immer noch eine Trennung der Konflikte der verschiedenen Personen vorgenommen, und auch diese wiederum einem bestimmten Gesichtspunkt untergeordnet. Hier jedoch wird das Gesamt der zur Fragestellung des Dramas entstehenden Konflikte in kleinere Einzelelemente aufgespalten, die, ineinander verschlungen und miteinander verwoben, demonstriert werden. Der Inhalt wird in lockeren, am Alltagsgespräch orientierten Dialogen vorgeführt, die nicht zu einer Lösung führen sondern nur die verschiedenartigen Positionen aufzeigen¹. In eben dieser Weise stellt sich der Inhalt der Szenen 3, 4, 5, 7 dar.

Eine Ausnahme bilden die Szenen 2 und 6. Hier wird ein inhaltlich einheitlicher Aspekt in einer gewissen Entwicklung durchgeführt. Diese beiden Szenen zeigen Ivan bei seinem Bemühen, eine

1 s. dazu: Dialogstruktur

Anzahl Kleinbürger für seine Ideen zu gewinnen. Die Entwicklung läuft in beiden Fällen von der Einführung über die wiederholten Versuche Ivans, das von ihm angestrebte Ergebnis zu erzielen, bis zu einem Kulminationspunkt: die 2.Szene endet mit einem von Ivan provozierten Mordversuch eines betrogenen Ehemanns an seiner Frau und deren Liebhaber; in der 6.Szene führen Ivans Aktivitäten zu dem Beschluß, Andrej am nächsten Tag zu töten und zu der Wahl Kavalerovs zu dessen Mörder.

Da es sich bei diesen Szenen um Formung des durch den Roman nicht vorgegebenen Stoffes handelt, läßt sich daraus auf Olešas Auffassung über die Forderungen der Dramenform schließen. Seine, allerdings nur ganz allgemein gehaltene Ansicht, über die Notwendigkeit der Straffung, des Vermeidens der "Ungenauigkeit der Intrigen" wurde bereits zitiert. Weitere Hinweise gibt die Doppelnatur des Eingangs der Szenen, die einen Kompromiß zwischen Ausschnitt und Abrundung bildet. Die Szenen schließen mit einem deutlich herausgearbeiteten Höhepunkt; diese Hervorhebung des Schlusses bleibt eine rein äußere Betonung, da das entwicklungslose, reihende Aufzeigen der verschiedenen Positionen zu den verschiedenen Aspekten der Gesamtproblematik nicht zu einer Lösung oder zu einem Kulminationspunkt, sondern nur zum Abbruch führen kann. Andererseits jedoch haben die Schlüsse aller Szenen, wie auch ein Großteil der Kapitel des Romans, vorausdeutenden Charakter. Wie im Roman handelt es sich jedoch, mit einer Ausnahme, um Ausgangsvorausdeutungen, die zwar weiterweisende, jedoch keine zur nächsten Szene überleitenden Elemente enthalten.

Der Schluß der 6.Szene ist als einziger auf ein konkretes Ereignis gerichtet; Ivan sagt: "Also, meine Freunde, wir treffen uns morgen im Stadion."(VI,82) Die 7.Szene wird mit diesem Treffen eröffnet. Damit ist ein direkter Anschluß hergestellt.

Alle übrigen Szenenschlüsse haben, wie die auf Vorausdeutungen endenden Kapitel des Romans, den durch allgemein weiterweisende Elemente gemilderten Abbruchcharakter.

3. Gestalt des Dramas

Das Drama beginnt mit einer Exposition, die, im Gegensatz zu der Einführung der Szenenanfänge, von denen einige auch Vorgeschichte heranziehen, als solche bezeichnet werden kann; die Gründe dafür sollen wieder am Beginn der 3. Szene erläutert werden. Ivans Satz: "Wir beide haben uns ein halbes Jahr nicht gesehen" gibt zwar Vorgeschichte, aber so wenig, daß sie nicht als Exposition zu der Szene selbst gelten kann. Hier wird ganz eng, wenn auch mit expositionsartigen Mitteln, eine Einführung gerade nur in die Anfangssituation der Szene gegeben (wie in allen übrigen Szenenanfängen). Anders ist es mit dem Anfangssatz Kavalerovs zu Beginn des Dramas; er sagt zu Andrej: "Vor einem Monat lasen Sie mich vor einer Wirtschaft auf. Sie nahmen einen völlig unbekanntem jungen Mann zu sich ins Haus. Und jetzt ist es schon einen Monat her, daß ich, ein armseliger Proletarier, unter dem Dach eines berühmten Mannes wohne." (17) Auch hier ist die Exposition auf diese wenigen Sätze beschränkt, doch gibt sie eine etwas breitere Vorgeschichte und vor allem gerade die, die für die gesamte Kavalero/Andrej-Handlung ausschlaggebend ist, wobei sie auch schon die Umriss des Konflikts andeutet. Im Zusammenhang damit stellt sich die Frage nach der Exposition im offenen Drama.

In der neueren Sekundärliteratur, die sich insbesondere mit den entsprechenden Fragen beschäftigt, gibt es zwei gegensätzliche Auffassungen. Der Meinung von Klotz, daß das Drama der offenen Form nicht nur keine Exposition habe, sondern daß auch die Vergangenheit keinen Einfluß auf das habe, was sich im Stück ereigne, daß es während des Bühnengeschehens alle Vorgänge direkt zur Anschauung bringen könne (wie Pütz richtig zusammenfaßt)¹, widerspricht Pütz; er ist der Ansicht, daß Klotz nur dann im Recht sei, wenn Exposition als bestimmter Teil in einem bestimmten Konstruktionschema definiert ist (wie bei G. Freytag), nicht aber, wenn darunter das Nachholen der Vorgeschichte als solcher zu verstehen ist, die auch im offenen Drama immer in irgendeiner Form zur Anschauung komme.

1 P. Pütz, Die Zeit im Drama (1970) S. 174 - 175.

Obwohl diese Auffassung überzeugend ist, kann auf den Komplex im Rahmen dieser Arbeit nur hingewiesen, die prinzipielle Frage jedoch nicht entschieden werden. Auch die Tatsache, daß "Zagovor čuvstv" eine Exposition zu Beginn des Dramas enthält und Vorgeschichte auch in anderer Form mit aufnimmt, wie z.B. in den Einführungen zu Beginn der Szenen, ist kein Gegenargument zu Klotz, da die Tendenz Olešas, den Ausschnittcharakter der Szenen wie des Dramas zu mildern, sich also von der idealtypischen Form des offenen Dramas in Richtung auf das geschlossene hin zu entfernen, sich hier, und das soll als Ergebnis festgehalten werden, wie auch in anderen Punkten niederschlägt.

Aufschlüsse über den Charakter der Exposition gibt Pütz in seiner Systematisierung der Expositionsarten, die an dem "Grad ihrer eigenen dramatischen Aktualisierung"¹ orientiert ist². Die vorliegende Exposition ist nach seiner Definition "Vorgeschichte als Zustand"; Pütz sieht deren entscheidende Kriterien darin, daß die "Vergangenheit durch Zustandsschilderung allmählich ans Tageslicht kommt", wobei die "Gegenwart im Vordergrund steht".³ Die Vorgeschichte kann in dieser Form "entweder erschlossen werden oder kommt direkt zur Sprache"⁴. Diese Art der Exposition unterscheidet er von zwei weiteren Typen: Die "erzählte Vorgeschichte" geht von der Vergangenheit aus, erzählt die Vorgeschichte in breit angelegter Weise und mündet dann in die Gegenwart. Die "aktualisierte Vorgeschichte" setzt mit "starker Intention auf die Zukunft"⁵ ein, die dramatische Handlung schreitet darin "von Anfang an kräftig" fort und läßt "in ihrem Verlauf die Vorgeschichte erkennen"; die Vergangenheit ist "mit der Aktion verschmolzen" und dient ihr "als Impuls und Vehikel zugleich".⁶

Pütz ist der Meinung, daß in dem Expositionstyp "Vorgeschichte als

1 P.Pütz, Die Zeit im Drama (1970) S. 168.

2 Bei Pütz findet sich eine Übersicht der wichtigsten Expositionstheorien (S. 168 - 176).

3 aa0, S. 185.

4 ebd.

5 aa0, S. 175.

6 aa0, S. 195.

Zustand", im Gegensatz zu den beiden anderen, die Charakterisierung der Figuren das wichtigste Anliegen sei; dabei solle weniger deren Entwicklung, als vielmehr der momentane Zustand dargestellt werden: "Das gilt vor allem für die 'Vorgeschichte als Zustand', bei der im Vordergrund die Frage steht, wie jemand ist, danach erst, wie er zu dem wurde und wie er sich im weiteren Verlauf verhalten wird."¹ Pütz' Beobachtungen zur "Vorgeschichte als Zustand" charakterisieren die Exposition in "Zagovor čuvstv" treffend. Der Charakter der Exposition und seine Beziehung zur folgenden Handlung reflektiert in seinem Bereich wieder die allgemeine darstellerische Tendenz: das Demonstrieren der Probleme, die Entwicklungslosigkeit der Handlung, das Zurückweichen äußerer Vorgänge zugunsten seelischer Zuständlichkeiten und der Vorstellungswelten der Figuren. Der Inhalt des Dramas resultiert aus den Inhalten der nebeneinandergesetzten Szenen, die in einer Fülle von verschiedenartigen Elementen die Aspekte eines Problems aufzeigen. Auch innerhalb des inhaltlichen Gesamtbildes fügen sich diese Elemente nicht zu einer Entwicklung der Handlung, vielmehr werden in kaleidoskophafter Verschiebung der Personenkonstellation und Bewegung der Inhaltssplitter verschiedene Gesichtspunkte vorgeführt.

Der Schluß des Dramas hat stärker schließenden Charakter, obwohl auch hier die Handlung nicht bis zu ihrem Endpunkt dargestellt, sondern deren letzte Phase durch eine Vorausdeutung ersetzt wird. Der eigentliche Abschluß der Beziehungen zwischen Andrej, Kavaleroŭ und Ivan, die Konsequenzen, die sich aus Kavaleroŭs und Ivans Vorgehen gegen Andrej unmittelbar und für ihr weiteres Dasein ergeben, werden nicht ausgeführt, sondern sind aus dem letzten Satz Andrejs zu erschließen.

Die ausgesparte Schlußphase betrifft jedoch noch die Handlung selbst, nämlich die vermutlich folgende Verhaftung Kavaleroŭs und Ivans und das gerichtliche Nachspiel.

Die Unterscheidung zwischen beiden Vorausdeutungsformen, die

1 P. Pütz, Die Zeit im Drama (1970) S.187.

auch für das Drama ihre Gültigkeit hat, definiert Lämmert für Erzählwerke folgendermaßen:

"In den behandelten Erzählungen gehört die ausgesparte, aber angekündigte Endsituation nach zur Erzählhandlung im engeren Sinne. Von grundsätzlich anderer Art sind die Endvoraussagen, die aus der abenteuerlichen oder tragischen Handlung hinausweisen in einen kaum mehr begrenzten, gleichförmigen Endzustand."¹

Die stärker dynamische Qualität des Dramenschlusses entspricht der vom Romanschluß unterschiedlichen Akzentsetzung in "Zagovor Čuvstv". In beiden Fällen bestehen die gleichen Probleme ohne Lösung weiter, in beiden Fällen handelt es sich um sehr ähnliche Formen der Schlüsse (nämlich durch Vorausdeutung der Endphase). Im Roman spielen sich die letzten entscheidenden Phasen der Auseinandersetzung sowohl Ivans als auch Kavalerovs mit Andrej ohne direkte Konfrontation nur im Innern der einzelnen Figur ab und münden in ihr Weiterleben in Resignation; gerade der Eindruck der so gearteten Fortführung des Lebens von Ivan und Kavalerov prägt das Gesicht des Romanschlusses. Eine andere Wirkung hat der Schluß des Dramas. Der in aller Öffentlichkeit ausgetragene Konflikt in der letzten Szene und die kurze Anweisung Andrejs, Ivan und Kavalerov zu entfernen, betont ihren endgültigen Ausschluß aus der neuen Gesellschaft; sie werden, wie aus dem beginnenden Fußballspiel, auch aus jedem anderen künftigen Vorgang in der neuen Welt ausgeschlossen, der die Zukunft gehört.

Das Drama stellt sich wie der Roman als Ausschnitt aus dem Ganzen eines bestimmten Problembereichs dar, das zu keinem Abschluß, nicht einmal der Lösung um einen Schritt näher kommt; dennoch wird im Drama eher der Eindruck der Beendigung des konkreten Falls erweckt. Im Gegensatz zum Roman, in dem die über den Schluß hinausweisenden Elemente überwiegen, steht hier die Tendenz zur Abrundung im Vordergrund.

¹ E.Lämmert, Bauformen des Erzählens ²(1967) S.158.

4. Die Szene als Teil des Dramas

Das Verhältnis der Szenen im Drama untereinander ist, ebenso wie das der Kapitel des Romans, gekennzeichnet durch ihre starke Unabhängigkeit voneinander, die hier sogar noch ausgeprägter ist als im Roman. In "Zavist'" treten Fabelelemente, die eine bestimmte Reihenfolge der Kapitel fordern und damit eine gewisse Abhängigkeit der Kapitel untereinander schaffen vor allem über mehrere der Schlußkapitel beider Teile hinweg auf (I 9-15; II 7-12). Im Drama ist die Fabel noch stärker zurückgedrängt; notwendige Konsequenzen für die Folgehandlung hat nur die Auseinandersetzung Kavalerovs mit Andrej am Schluß der Szene 4, die seine Trennung von Andrej und sein Zusammenleben mit Ivan in den folgenden Szenen bedingt; ebenso ist der Entschluß Kavalerovs, Andrej zu töten, am Ende der 6. Szene im Zusammenhang zu sehen mit Szene 7, die den Versuch schildert, den Voratz auszuführen. Die Tendenz zur Auflösung der Fabel wird dadurch unterstrichen, daß die inhaltlichen Elemente innerhalb der Szenen in lockerem Ineinander aus den verschiedensten Bereichen des Problemkreises nahezu zusammengewürfelt erscheinen, während im Roman meist ein bestimmter umgrenzter Aspekt assoziativ entwickelt wird. Die Szene bietet jedoch diesen disparaten Teilchen Einheit insofern als jede Szene eigene Zeit und eigenen Raum besitzt. Der Auftritt und das Abtreten der Personen geschieht in unmittelbarer zeitlicher Aufeinanderfolge innerhalb einer Szene und in einem Raum, während für die nächste Szene ein neuer Zeitausschnitt und ein anderer Raum gültig ist; zwar ist dieser Raum dreimal die Wohnung Andrejs, doch nur zweimal in direkter Aufeinanderfolge (Szene III und IV). Zwischen den übrigen Szenen wird der Raumwechsel durchgeführt.

Die Autonomie der Szenen wird dadurch verstärkt, daß sie auf diese Weise zeitlich und räumlich voneinander getrennt sind. Diese Trennung wird zwischen den Kapiteln des ersten Teils des Romans nicht vorgenommen, in denen Zeiten und Räume der verschiedensten Zugehörigkeiten in Kavalerovs Assoziationen verschmelzen; auf eben diese Weise sind auch die ersten drei Kapitel des zweiten Teils dargestellt, während in den übrigen Kapiteln die Handlung sich ganz bestimmten Räumen zuordnen läßt. Wesentlich ist jedoch die über-

einstimmende Wirkung, die sich aus dem inneren Monolog des ersten Romanteils und den Monologen Ivans im 2. Teil einerseits, sowie andererseits aus der zeitlichen und räumlichen Trennung der Szenen voneinander ergibt; in beiden wird nämlich der Eindruck des zeitlichen Verlaufs verwischt.

Klotz charakterisiert diesen Vorgang im offenen Drama folgendermaßen: kein zeitliches Kontinuum wird dargeboten,¹ vielmehr zerfällt die Zeitstrecke "in Teile, in Ausschnitte, die sich nicht zum Ganzen summieren, sondern es in bezeichnenden Phasen evozieren."² Hinzu kommt die Bedeutung des Raumwechsels: "Der szenische Raum, der sich mit nahezu jedem Szenenwechsel ändert, wirkt beim Zustandekommen unmittelbarer Zeiteindrücke negativ: er macht die Zeitbewegung, den Verlauf vergessen"³. "In der bewegungslosen, entwicklungslosen Gegenwart der statisch-bildhaften Szene wird der Zeitfluß aufgehoben." "Die spezifische zeitliche Zuständlichkeit tilgt, zusammen mit dem statuarisch-räumlichen Moment die zeitliche Vorgänglichkeit."⁴

Lämmert zieht für seine Überlegungen zwei Aspekte des inneren Monologs heran. 1. Das "variable Ablauftempo"; obwohl angenommen werden muß, daß ein Bewußtseinsakt, der schneller abläuft als das gesprochene Wort, in der erzählerischen Wiedergabe den Vorgang überdehnt, ist das, am konkreten Beispiel überprüft, durchaus nicht immer der Fall (als Beispiel nennt er Schnitzlers "Leutnant Gustl"), d.h.: "Die Freiheit der epischen Zeitvorstellung waltet hier in unbeschränktem Maße". 2. Den "spiraligen Vorgang monologischer Erzählungen"; der Monolog kehrt immer wieder "in auffälligen Perioden zu gewissen Gegenständen und Themen" zurück, "er kreist und strudelt um ganz bestimmte Komplexe immer wieder, sie zwar wandelnd aber nie verlierend." Aus der Verbindung beider Aspekte ergibt sich die von Lämmert folgendermaßen charakterisierte Wirkung: "Gerade sie (die

1 V. Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama ⁴(1969) S. 115-116.

2 ebd.

3 aa0 S. 116.

4 aa0 S. 118.

monomanische Tendenz dieser Redeart) ist deshalb geeignet, das nüchtern-objektive 'und dann' des Erzählerberichts zu überspielen, ja bis zur Unkenntlichkeit zu verschütten."¹

Das Prinzip der Verwischung des Zeitverlaufs wird für "Zavist'" und Olešas Erzählungen auch von Lily Daetz gesehen: "In dieser Welt ist auch die erzählte Zeit, in der sich die Vorgänge abspielen, weitgehend unbestimmt"... "Da die äußeren Vorgänge sich in Begegnungen erschöpfen, zwischen denen die Bewußtseinsvorgänge des Träumers stattfinden, gibt es keine kontinuierlich fließende dargestellte Zeit, sondern nur aus der objektiven Zeit herausgelöste einzelne Augenblicke." "Die objektive Zeit ist irrelevant für die Art der Vorgänge, da diese an keine irgendwie bestimmte, feste Realität gebunden sind."²

Die allgemeine darstellerische Tendenz, nämlich das Aufzeigen von seelischen und gedanklichen Zuständlichkeiten in einer Vielzahl ihrer Aspekte und Variationen, wurde bereits an verschiedenen anderen Erscheinungen aufgewiesen, wie z.B. an der Entwicklungslosigkeit des Inhalts, an der geschwächten Bedeutung der Fabel, d.h. am Zurückweichen äußerer Vorgänge, an der Exposition des Dramas, die nicht eine Entwicklung aufzeigen sondern den gegenwärtigen Zustand umreißen will, an der statischen Tendenz des Schlusses, an der Kapitelgliederung, die die Akzente auf den Ideenteil und die seelische Situation der Figuren setzt u.ä. In dem Zurückdrängen des zeitlichen Verlaufs zugunsten des gegenwärtigen Augenblicks durch die spezifische zeiträumliche Qualität der Szenen wie durch die oben dargestellten Eigenschaften der monologischen Formen, tritt die gleiche Tendenz wieder in Erscheinung.

Dadurch, daß der Inhalt der Szene in noch kleinere Teile aufgesplittert ist, die sich aus allen Bereichen des Problemkreises zusammenfinden, daß die Fabelemente noch stärker zurückgedrängt sind als im Roman, ist im Drama keine deutliche Handlungskurve herauszukristallisieren. Zwar bildet der zweite Teil der 4.Szene, der

1 s. Lämmert, Bauformen des Erzählens ²(1967) S.237.

2 L.Daetz, Studien zur sowjetrussischen Kurzgeschichte(1969) S.78.

die Trennung Kavalerovs von Andrej darstellt und etwa in der Mitte liegt, einen Höhepunkt im Hinblick auf die gesamte Handlung; diese läuft jedoch nicht in einer Aufwärtsbewegung oder in irgendeiner anderen Kurve darauf zu, sondern der Gipfel erhebt sich unvermittelt aus dem gleichmäßigen Nebeneinander der Szenen.

Eine erkennbar darstellerische Absicht schlägt sich allerdings in der Hervorhebung der Schlußteile der Szenen nieder; dies wird erreicht entweder durch die Kulmination der Handlung selbst wie in den Szenen 2 und 6 (die bereits wegen der Geschlossenheit ihrer Handlung erwähnt wurden) ebenso in der 4.Szene, die gleichzeitig einen Höhepunkt in Bezug auf die Gesamthandlung darstellt und in der Schlußszene, die auch auf die ganze Handlung zu beziehen ist; die Hervorhebung der Schlußteile der übrigen Szenen geschieht durch besonders effektvolle sprachliche Gestaltung.

Die Abfolge der Vorgänge als Abfolge der Szenen könnte folgendermaßen gekennzeichnet werden: Das Drama beginnt mit dem Aufzeigen der verschiedenen Standpunkte Andrejs und Kavalerovs, die 4.Szene schließt mit der Auseinandersetzung und der Trennung Kavalerovs von Andrej. Dazwischen liegt die Darstellung von Ivans Aktivitäten (Szene 2), und der Austausch der Meinungsverschiedenheiten von Ivan und Andrej (Szene 3), ebenso dazwischen wird in drei auseinanderliegenden Abschnitten ein Eindruck von Andrejs Verhältnis zu Valja gegeben (Schluß der Szenen 1 und 3, Anfang der Szene 4). Nach seiner Trennung von Andrej wird in der 5. Szene in zwei etwa gleich langen Handlungsabschnitten die tatsächliche Situation Kavalerovs, seine Gemeinsamkeit mit Ivan und Anečka, seiner Vorstellung von dem Verhältnis Andrejs zu Valja und seiner eigenen Liebe zu Valja gegenübergestellt; die 6.Szene zeigt wieder Ivans Bemühungen um Anhängerschaft gegen Andrej, die 7. die entscheidende Konfrontation beider Parteien.

Damit ist jedoch nur gesagt, daß sich einige Hauptgesichtspunkte herauspräparieren lassen, innerhalb derer jedoch so viele der übrigen inhaltlichen Elemente mithineinwirken, daß als überwiegender Eindruck (außer in den geschlossenen Szenen 2 und 6) das reine Aufzeigen der Problemkonstellation bleibt. Die Entsprechung von Erzählgegenstand und Konstruktionsplan besteht hier darin, daß eben

die so gearteten Szenen entwicklungslos nebeneinander gesetzt werden. Im Gegensatz zum Roman werden von einer Szene zur folgenden in einigen Fällen deutliche Überleitungen hergestellt.

Der Schluß der 6.Szene z.B. ist auf ein konkretes nahes Ereignis gerichtet; Ivan sagt: "Also, meine Freunde, wir treffen uns morgen im Stadion." (VI,82) Die 7.Szene wird mit diesem Treffen im Stadion eröffnet; damit ist ein direkter Anschluß hergestellt.

Zu Beginn der 4.Szene bezieht sich Šapiro auf das Telefongespräch mit Andrej, das am Schluß der 3.Szene stattgefunden hat. Die 3.Szene beginnt mit Ivans Besuch bei Andrej und schließt damit an die 2. Szene an, in der Ivan seine abschließenden Worte an den nicht anwesenden Andrej richtet. Das Gespräch der Bürger über Ivan zu Beginn der 2.Szene setzt die Betrachtungen Andrejs, Valjas und Kavalerovs über Ivan aus der 1.Szene fort und ergänzt sie.

Mit Hilfe der Vorausdeutung und der inhaltlich-gedanklichen Verknüpfung wird eine Verbindung dieser Szenen von beiden Seiten her geschaffen. Die Tendenz Olešas, das Drama zu stärkerer Einheitlichkeit zu verschmelzen, zeigt sich auch hier.

III. Zusammenfassung

Bei einem Vergleich der äußeren Gliederung des Romans mit dem Drama läßt sich eine gewisse Auflösung innerhalb des Dramas konstatieren: Aus den Kapiteln des Romans, die ein Schlaglicht auf einen bestimmten Aspekt werfen und in sehr klarer Weise inneren und äußeren Bau zueinander in Beziehung setzen, werden Szenen, die eine Fülle verschiedenartiger inhaltlicher Elemente in sich aufnehmen, die in noch stärkerer Entwicklungslosigkeit, ohne eigentliche Bewegung der Handlung (ähnlich dem Ivan-Strang des 2.Romanteils) nebeneinandergesetzt sind.

Die Ursache dafür ist sicherlich in der Form des Dramas zu suchen. Es ist unmöglich, zwei Personen immer wieder für wenige Minuten auf die Bühne zu bringen, um ein ganz bestimmtes Detail eines großen Zusammenhangs zur Darstellung zu bringen, selbst wenn sich die inhaltlichen Elemente von sich aus nicht, wie es häufig der Fall ist,

ihrer Umsetzung ins Drama widersetzen. Wenn das bloße Aufzeigen eines Problems das Anliegen ist, wie hier, so bleibt für die Gestaltung der Szenen des Dramas keine wesentlich andere Möglichkeit. Offensichtlich einen Ausgleich dazu sucht Oleša auf verschiedene Weise.

Der Konflikt wird im Drama noch stärker konzentriert, da alle Angriffspunkte, ohne die Zwischenfigur Volodja, direkt in Andrej vereint sind. Die Abruptheit der Anfänge und Schlüsse der Kapitel wird in den Szenen des Dramas zu einer Doppelwirkung gemildert, die zwar nicht den Ausschnittcharakter aufhebt, aber ihm durch abrundende und verbindende Elemente die Waage hält. Dasselbe folgt logisch für die Verbindung der Szenen und gilt ebenso für Anfang und Schluß des Dramas gegenüber dem Roman.

Am reinsten dürfte Olešas Vorstellung von den Anforderungen des Dramas in den, durch den Roman nicht vorgegebenen, Szenen 2 und 6 verkörpert sein, in denen sich auch tatsächlich der Ideen-Anteil mit Handlungsbewegung und deren Kulmination am Schluß der Szene verbindet.

Im Roman dagegen ist die Konstellation eines jeweils dargestellten, inhaltlich fest umrissenen Aspekts auf dem Hintergrund stärkerer Fabelemente (im ersten Strang), und dem Halt durch klaren inneren und äußeren, in bestimmter Hinsicht nahezu symmetrischen Bau, in dem völlig unverbundenen ausschnitthaften Nebeneinander der Kapitel und dem Ausschnittcharakter des Romans als solchem verwirklicht. Doch auch dort erfolgt eine Hervorhebung gerade der seelischen und gedanklichen Zuständlichkeit gegenüber der Handlungsbewegung, einerseits durch die Beschwerung der Ivan-Kapitel, die ausschließlich Ideen und Vorstellungen zur Sprache bringen, gegenüber allen übrigen Kapiteln des Romans, andererseits durch die erhöhte Bedeutung gerade jener Kapitel innerhalb des äußerlich noch bewegten Kavalerov-Strangs, die Einblick in seine seelische Verfassung geben.

Das etwas mehr Fabel und Handlungsbewegung wird dadurch ausgeglichen, das etwas weniger Fabel und Handlungsbewegung des Dramas entspricht gerade jener Tendenz zur Statik. Das etwas mehr Ausschnitt der Kapitel und des Romans wird gehalten durch inhaltlich einheit-

lichere Einzelteile und strengeren Bau, wohingegen die inhaltlich disparateren Szenen etwas größere Abrundung und stärkere Verbindung zu einem Ganzen erhalten. Das Gemeinsame beider Formen ist das Aufzeigen eines Problems in einer Vielzahl seiner Aspekte, wie sie durch Aneinanderreihung voneinander stark unabhängiger Einheiten, ob Kapitel oder Szene, gewährleistet ist, die sich nicht gegenseitig bedingen, aufeinander aufbauen und damit zu einer abschließenden Lösung hinstreben.

Im Roman wird ein weiteres Mittel eingesetzt, mit dessen Hilfe die Notwendigkeit einer Lösung vermieden wird, ein Mittel, das dem Drama selbstverständlich ist, nämlich die nahezu kommentarlose Vergabe des Wortes an die Gestalten selbst, sei es durch den inneren Monolog des ersten Teils, die Monologe Ivans und die übrigen Anteile in direkter Rede des zweiten Teils, während die Erzählfunktion sich auf Zustandsschilderungen u.ä. beschränkt, zum Problem selbst jedoch nicht Stellung nimmt. Nur in dieser Weise konnte Oleša eine Frage darstellen, die sich ihm selbst stellte, und die von ihm noch nicht beantwortet war.

D. PERSONENDARSTELLUNG

I. Personenbestand

Der Personenbestand ist in Roman und Drama sehr ähnlich. Im Gegensatz zu der sonst vielschichtigen Komposition und als deren Hintergrund und Halt, ist er bewußt einfach und überschaubar. Den Kreis der Hauptfiguren bilden im Roman fünf, im Drama vier Personen. Im Roman stehen einander gegenüber: Andrej Babičev, Direktor eines Lebensmitteltrusts, Valja, seine Nichte, Volodja Makarov, Komsomolze und Fußballer, als Vertreter der neuen Welt; Ivan Babičev, der Bruder Andrejs und Vater Valjas, und Nikolaj Kavalеров, die sich den Traditionen der vergangenen Epoche so stark verbunden fühlen, daß sie in der neuen Gesellschaft nicht Fuß fassen können.

Aus diesem Kreis der Hauptfiguren fehlt im Drama Volodja Makarov. Die Gründe dafür liegen in der Schwäche der Personendarstellung Volodjas, eine Tatsache, die offenbar mit Olešas Wunsch nach Konzentration des Konflikts im Drama zusammenwirkte und zum Ausschluß dieser Figur in "Zagovor čuvstv" führte; sie sind im einzelnen in dem Abschnitt erläutert, in dem die Personendarstellung Volodjas untersucht wird.

Durch sein Fehlen ändert sich auch die Beziehung der Figuren zueinander: Valja, die im Roman Volodjas Braut ist, wird im Drama zur zukünftigen Frau Andrejs.

Nebenfiguren sind im Roman kaum vorhanden. Außer ganz anonym bleibenden, wie z.B. den Zuschauern eines Fußballspiels, den geschäftlichen Besuchern Andrejs u.ä. sind es nur zwei: Anečka Prokopovič, Kavalerovs Wirtin, die das Häßliche, Gemeine der kleinbürgerlichen Welt verkörpert, und Solomon Šapiro, der als sachverständiger Geschäftspartner Andrejs stärker in den Vordergrund tritt.

Im Drama kommt eine ganze Anzahl von Nebenfiguren hinzu, von denen zwei verschiedene Gruppen den Tätigkeitsbereich Ivans, eine den Andrejs illustrieren.

Ivan tritt im Drama aus seiner rein passiven Rolle; seine Aktivität wird demonstriert, indem er in einem bestimmten Wirkungsbereich dargestellt wird. Zu diesem Zweck sind in den Szenen 2 und 6 je eine Gruppe von Kleinbürgern eingeführt, in Szene 2 die Bewohner eines

großen Mietshauses, in Szene 6 die Gäste bei einem Namenstag, die auch in Szene 7 wieder auftreten. Die Charakterisierung beider Gruppen ist eine gemeinsame, da beide als Vertreter der gleichen Volksschicht unter dem gleichen Aspekt gesehen werden, auch wenn die verschiedenen Szenen verschiedenartige Details beleuchten. Entsprechend gelten die Beobachtungen, die an den Figuren der Szene 2 gemacht werden ebenso für die der Szenen 6 und 7 und umgekehrt.

Die Figuren dieser Gruppen führen ein sinnenleertes Dasein, das sich im Ablauf der täglich notwendigen Verrichtungen erschöpft, dem jede Idee, jeder geistige Halt fehlt. Die Leere versuchen die Personen zu füllen, indem sie passiv etwas Ungewöhnliches, eine Sensation, ein Wunder erwarten.

Daher werden die Legenden über Ivan in diesen Kreisen begierig aufgenommen und weiterverbreitet. Daher wird Ivan zur Geburtstagsfeier ihm unbekannter Personen eingeladen. In einer szenischen Anweisung heißt es: "Michal Michalyč läuft geschäftig hin und her, er ist die Seele der Gesellschaft, er möchte, daß es für alle amüsant und interessant ist, er demonstriert der Gesellschaft Ivan." (VI,71-72).

Daher auch löst Ivans Forderung an Kavaleroŷ, Andrej zu töten, Begeisterung aus. Michal Michalyč sagt: "Der Abend ist gelungen! Wunderbar. Richtig. Natürlich, man muß ihn erstechen!" (VI,81).

Daher glauben die anwesenden Gäste, Ivan könne Wunder wirken und offenbaren ihm deshalb, wie er gefordert hatte, ihre geheimsten Wünsche und damit den wichtigsten Teil ihrer Persönlichkeit. Dabei tritt nur Egoistisches, Alltägliches zutage, ebenso wie Gleichgültigkeit und Abgestumpftheit; einer der Gäste äußert z.B. als geheimsten, wichtigsten Traum den Wunsch, daß sein Nachbar, ein alter Mann, stürbe, damit er seinen Wohnraum um dessen Platz vergrößern könne.

Unter solchen Menschen sucht Ivan seine Anhänger, indem er gerade den Ausbruch ihrer dunklen Instinkte fördert und provoziert. Die vergrößerte Bedeutung Ivans im Drama geht Hand in Hand mit diesem stark ausgearbeiteten Motiv des Kleinbürgers, das in "Zavist'" in der Gestalt Anečkas nur angedeutet ist. Das Motiv selbst erhält im Drama zentrale Bedeutung dadurch, daß Ivan sich ausschließlich in dem ent-

sprechenden, im Gegensatz zum Roman stark verengten Problemkreis bewegt, sei es dadurch, daß er ihn manipuliert, sei es dadurch, daß seine eigenen Gefühle und Gedanken, wenn auch auf höherem geistigen Niveau, als in ebensolchen Bahnen verlaufend dargestellt werden.

Während mit diesen neu hinzugetretenen Personen das Drama auf diese Weise einen neuen inhaltlichen und thematischen Akzent erhält, sind die Nebenfiguren, die Andrej in der 7.Szene umgeben, und die im Personenverzeichnis kurz als "Repräsentanten der Sowjetunion" bezeichnet werden (15), nur dazu da, um im Zusammenprall der beiden Welten diejenige Andrejs hauptsächlich zahlenmäßig aufzufüllen, während an dem ebenfalls dort neu eingeführten Deutschen Charman, Andrejs Eigenschaften besonders hervortreten, vor allem die neu hinzugekommenen wie Sinn für Poetisches, Phantasie und Humor.

Alle Nebenfiguren, selbst die etwas stärker hervortretenden, sind nur in Bezug auf die Hauptpersonen von Bedeutung, d.h. mit Hilfe dieser Figuren werden Details des Verhaltens und des Schicksals der Hauptpersonen illustriert. Da sie darüberhinaus kein Eigenleben gewinnen, werden in der Untersuchung der Personendarstellung nur die Hauptpersonen berücksichtigt.

II. Charakterisierung durch Namen

Die Unterschiede, die sich für das Wesen der Figuren ergeben, sollen aus der Betrachtung der Personendarstellung klar werden. Der Untersuchung liegt die Systematik Kasacks zugrunde, die an Gogol's Werken herausgearbeitet wurde,¹ erweitert um die Faktoren, die sich speziell aus der Gestaltung Olešas ergeben, nämlich hauptsächlich der Darstellung der Figuren aus mehreren Perspektiven. Von Anfang an werden die Charakteristika ausgeklammert, die als Fakten, ohne Veränderung durch perspektivische Brechung, gegeben sind, und zwar Namen und Personalangaben.

1 W.Kasack, Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1957).

Der einzige Name mit charakterisierender Funktion in Roman und Drama ist "Kavaleroŧ" (kavalero = Ritter). Er charakterisiert den Träger nicht im Sinne eines allegorischen Namens, sondern durch Verbindung der Etymologie des Namens mit dem Thema, wie Kasack für entsprechende Namengebung feststellt¹.

Oleŧas Ausfuhungen über die Personennamen bei Ostrovskij in "Ni dnja bez stroċki" zeigen, daŧ ihm diese Verbindung bewuŧt war: "Welche bewunderswerten Familiennamen gibt es in den Stücken Ostrovskijs. Hier zeigt sich sein Talent auf besonders graziöse Weise. Da ist ein kleiner Mann, der in eine Schauspielerin verliebt ist, die von den Reichen entführt wird. Er heiŧt Meluzov. Darin ist sowohl 'Kleinzeug' (meloc) als auch 'Melodie' (melodija)." "Vor uns liegt eine Verbindung von Unmittelbarkeit des Einfalls mit gründlicher Durcharbeitung." (211)

Welcher Art diese Verbindung für Kavaleroŧ ist, laŧt der Autor durch Ivan aussprechen: "Der Name Kavaleroŧ gefällt mir, er klingt hochtrabend und billig. Kavaleroŧ dachte: Ich bin auch hochtrabend und billig." (II, 4; 89).

Andererseits schwingen darin noch ungreifbarere Anklänge mit, wie etwa an den Ritter von der traurigen Gestalt, der mit verspäteten Idealen in der Zeit, in der er tatsächlich lebt, auf rührende Weise bedauernswert und komisch ist. Dieser Eindruck wird bestärkt dadurch, daŧ Andrej zu den Windmühlen des Don Quichote in Beziehung gesetzt wird. In "Zavist'" sagt Ivan zu Kavaleroŧ: "Kavaleroŧ, Feinde erweisen sich nicht immer als Windmühlen. Das, was man so gern für eine Windmühle halten möchte, ist manchmal ein Feind, ein Kämpfer, der Tod und Verderben bringt. Ihr Feind, Kavaleroŧ, ist ein echter Feind." (II, 4; 93)

Eine ähnliche Beziehung wird in "Zagovor ċustv" von Andrej hergestellt; er sagt zu Ivan: "Du hast recht: dein Jahrhundert ist zuende. Dir bleibt nur eines übrig: zu gehen. Du dummer Don Quichote. Du möchtest, daŧ ich mich als Windmühle heraus-

1 W.Kasack, Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evic Gogol' (1957). Kapitel "Name und Namengebung".

stellte, aber ich bin keine Windmühle. Ich bin ein echter Feind."
(III,45)

Diese Nuancen schwingen in dem Namen "Kavaleroŧ" mit und tragen, auch wenn sie sich direktem Zugriff entziehen, zu dem Bild seines Charakters bei. Die Funktion ist in Roman und Drama die gleiche.

Alle übrigen Namen sind neutral. Nur der Name "Solomon Davidovič Šapiro" kennzeichnet seinen Träger als Juden¹.

III. Charakterisierung durch Personalangaben

1. Alter

Die Personalangaben haben in "Zavist'" und "Zagovor ŧuvstv" entscheidende Bedeutung. Auch die Altersangaben zu den Personen haben stark charakterisierende Funktion.

Kavaleroŧ ist so alt wie das Jahrhundert, nämlich in "Zavist'" 27, in "Zagovor ŧuvstv" sogar der Aktualität wegen geändert, 28 Jahre. Die Gemeinsamkeit mit den Jahren des Jahrhunderts ist für sein Empfinden, wenn auch nicht direkt formuliert, eine Gewähr für sein zeitgemäß-sein; es scheint ihm unmöglich, daß das Jahrhundert, mit dem er gleichzeitig gewachsen ist, ihn als überholt, als verspätet ausschließen könnte. So jedenfalls scheinen seine wiederholten Hinweise auf seine Gleichaltrigkeit mit dem Jahrhundert zu werten. In "Zagovor ŧuvstv" werden die in "Zavist'" an verschiedenen Stellen gegebenen entsprechenden Aussagen kurz aufeinanderfolgend gemacht: Andrej: "Wie alt sind Sie, Kavaleroŧ?" Kavaleroŧ: "Achtundzwanzig. Ich bin so alt, wie das Jahrhundert." Kavaleroŧ: "Ich denke oft über das Jahrhundert nach. Unser Jahrhundert ist berühmt. Meine Jugend fiel mit der Jugend des Jahrhunderts zusammen." (I,18)

Andererseits ist es ein Alter, in dem der Mensch sich zwar schon

1 siehe Kasack zu derartigen Namen. In: W.Kasack, Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasilevič Gogol' (1957). S.12-13.

in eine bestimmte Richtung entwickelt hat, aber noch nicht endgültig festgelegt ist, ein Alter, in dem noch ursprüngliche Eindrücke empfangen werden können, ein Alter, das die Verwirklichung der Vorstellungen und Wünsche an die Zukunft noch nicht ausschließt, d.h. das Alter, das all die Züge trägt, die auch Oleša unter "Jugend" versteht. Kavalerovs Wunsch nach persönlichem Ruhm, nach Anerkennung ist nur solange möglich, als er diese Offenheit noch in sich fühlt. Deshalb wehrt er sich am heftigsten gegen die Erkenntnis, daß die Jugend vorbei sein könnte, eine Vorstellung endgültigen Ausgelöschtseins, die mit dem Bild verbunden ist, selbst ein Kind zu zeugen.

Das von Kavaleroz gefürchtete endgültige Auslöschen ist für ihn verkörpert in Anečka, einer 45jährigen häßlichen Witwe, die das Gegenteil der von ihm ersehnten ungewöhnlichen Liebe versinnbildlicht; in Gedanken formuliert er im Roman seine Entschlossenheit ihr auszuweichen: "Ich bin kein Papachen, du Kuchendragoner. Ich passe nicht zu dir, du Scheusal!" (I,6;41) Die Rückkehr zu ihr am Schluß des Romans ist der sicherste Hinweis auf sein künftiges Schicksal.

Jugend, mit allen von Kavaleroz darin gesehenen Inhalten, gehört Volodja. Als 18jähriger ist er von den Traditionen der Zeit vor der Revolution unbelastet; seine Talente, seine mit dem Zeitgeist übereinstimmenden Ambitionen werden ihm in der Zukunft den Platz geben, den Andrej bereits einnimmt, und den Kavaleroz sich vergeblich wünscht.

Eine ebenso volle, glückliche Zukunft scheint vor Valja zu liegen, deren Alter durch den Zwischenbereich zwischen Kind und Frau gekennzeichnet ist. Der Unterschied zwischen Roman und Drama besteht nur darin, daß im Roman ihre Kindlichkeit der vorherrschende Eindruck ist, während im Drama, in dem sie sich aus dem luftigen Phantasiegebilde Kavalerozs zu einem realen menschlichen Wesen entwickelt, der Akzent stärker auf die schon herangereiften Züge innerhalb ihrer Jugendlichkeit gelegt wird.

Andrej Babičev ist 40 Jahre alt; doch gerade im Kontrast zu Kavaleroz tritt die doppelte Bedeutung von wirklichem Alter einerseits und dem tatsächlichen Lebensgefühl andererseits zutage,

das immer gepaart ist damit, auf der richtigen, der zukunfts-trächtigen kommunistischen Seite zu stehen. In "Zagovor čuvstv" sagt Ivan zu Anečka und Kavalero: "Sie sind tausend Jahre alt, Kavalero. Kichern Sie nicht, Anna Michajlovna. Er ist alt, Ihr Kolja, er ist uralte. Das ganze Alter der Epoche, die ganze Sklerose des Jahrhunderts trägt er in sich Aber der dort, mein Bruder - er ist jung, er brüstet sich, er ist der Cupido mit einer Schriftrolle in der Hand, der an den Toren der neuen Welt herumlungert." (V,63)

Für Ivan fehlen genaue Altersangaben; von den drei Brüdern Babičev ist im Roman Andrej der jüngste (II,1,74), im Drama, wahrscheinlich um des hübschen Einfalls willen, Ivan: "Wir Babičevs waren drei Brüder. Der dritte war, wie im Märchen, Ivan." (IV,50) Jedenfalls ist er etwa gleichaltrig mit Andrej und hat, wie Andrej auf der kommunistischen, seinen festen Standpunkt auf der Gegenseite gefunden.

2. Beruf

Ebenso charakterisierend und für die Handlung entscheidend sind Beruf und gesellschaftliche Stellung der Personen. Kavalero vergeudet seine Fähigkeiten auf eine Weise, die ihm selbst verachtungswürdig erscheint: "Jetzt schreibe ich Texte fürs Kabarett: Monologe und Couplets über den Finanzinspektor, über Sowjetdamen, Neureiche und Alimente." (I,6;42)

Von Ivan wird berichtet, daß er eventuell einmal Ingenieur gewesen sein könnte, jetzt aber folgendem Gewerbe nachgeht: "Stellen Sie sich vor, in den Bierkneipen porträtierte er die Gäste, verfaßte Stegreifgedichte über jedes gewünschte Thema, deutete den Charakter aus den Handlinien oder produzierte sich als Gedächtniskünstler, indem er fünfhundert beliebige Worte, die man ihm ohne Pause vorgelesen hatte, wiederholte. Manchmal zog er ein Spiel Karten aus der Brusttasche, wobei er sogleich eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Falschspieler bekam, und zeigte allerlei Kunststücke und Tricks." (II,2;80)

Im übrigen werden weder Kavalеров noch Ivan bei der Ausübung ihrer Berufe dargestellt; der vorherrschende Eindruck ihrer Beschäftigungslosigkeit bestätigt sich auch in "Zagovor čuvstv" insofern, als dort ein Beruf überhaupt nicht mehr erwähnt wird.

Die Armseligkeit und Hoffnungslosigkeit dieser Lage ist für Kavalеров gemildert während seines Aufenthalts bei Andrej, der ihm nicht nur Unterkunft, sondern auch Arbeitsmöglichkeit gegeben hat, nämlich in "Zavist'" "Irgendwelche Korrekturarbeiten, Materialsammlungen" (I,4;35), in "Zagovor čuvstv" seine Mithilfe bei Andrejs Buch in englischer Sprache. (I,17).

Selbst diese Art von Teilnahme gibt Kavalеров manchmal ein zwiespältiges Zugehörigkeitsgefühl. Nachdem er einen Telephonanruf in Andrejs Abwesenheit entsprechend dessen Anweisungen beantwortet hatte, sagte er: "Aber es ist ein angenehmes Gefühl für mich, daß ich indirekt am Schicksal des Chleboprodukt und Babičevs teilnehme. Ich empfinde administrative Begeisterung." (I,3;32). Seine Trennung von Andrej nimmt ihm auch den Rest dieses Gefühls der Teilnahme an dem großen Geschehen.

Der Beruf und die damit verbundene gesellschaftliche Stellung sind die Charakteristika Andrejs, die überhaupt erst Kavalеровs Interesse wecken und ihn dazu veranlassen, alle anderen Beobachtungen die er an Andrej macht, ausschließlich in eine Beziehung eben dazu zu setzen. Gerade diese Rollenverteilung ist es, die Kavalеров, durch den Vergleich seiner Eigenschaften und Fähigkeiten mit denen Andrejs für unberechtigt hält, gegen die er sich auflehnt; sie ist die Basis der Problemdarstellung überhaupt: "Er, Andrej Petrovič Babičev, bekleidet den Posten eines Direktors beim Lebensmitteltrust. Er ist ein großer Wurstmacher, Konditor und Koch. Und ich, Nikolaj Kavalеров, bin sein Narr." (I,1;28)

Die übrigen Berufe sind für die Handlung nicht so wesentlich; Volodja, als talentierter junger Mann, tut sich auf geistigem Gebiet als Student, auf körperlichem vor allem als Fußballer hervor. Valja, die im Roman kaum reale Züge trägt, hat dementsprechend dort auch keinen Beruf; Hinweise im Drama lassen den Schluß zu, daß sie sich mit einem Chemiestudium beschäftigt.

IV. Verhältnis der perspektivischen Darstellung zur direkten und indirekten Charakteristik.

Für alle übrigen Punkte der Charakteristik wird im Roman und im Drama die Frage der Perspektive entscheidend. Die Gestaltung jeder einzelnen Figur wird im Folgenden in allen Punkten der direkten Charakteristik, wie sie sich aus den verschiedenen Perspektiven zusammensetzt, untersucht, die Darstellung aus der jeweiligen Perspektive und die Gesamtbilder im Roman und im Drama einander vergleichend gegenübergestellt.

Mit der Personendarstellung aus mehreren Perspektiven, einschließlich der Perspektive der Erzählfunktion, stellt sich die Frage nach deren Verhältnis zur direkten und indirekten Charakteristik. Natürlich kann aus allen Perspektiven direkt charakterisiert werden. Die Beziehung zur indirekten Charakteristik der Figuren (durch eigenes Handeln und Sprechen) ist dagegen nicht so eindeutig.

Zwar stehen der Erzählfunktion, die das Gesamt der Erzählung erzeugt, naturgemäß beide Formen der Charakterisierung zur Verfügung. Die Formen in denen sich die Figuren selbst äußern, Dialog und Monolog, verdienen jedoch besondere Beachtung. Sie bleiben Teil der Erzählfunktion obwohl diese sich hier selbst zurückzieht. Käte Hamburger sieht das Wesen dieses Vorgangs darin, daß die Erzählfunktion "erzeugend, dieses Sein, die Gestalten und ihre Welt, bald näher, bald von ferner umspielt, bald wieder von ihnen zurücktritt, aber ohne sie aus den Augen zu verlieren und sich darum ohne weiteres und ohne Einschnitt an oder in sie, sich selbst ganz aufgebend, aufteilen kann", wie im Dialog und Monolog.¹ Dies ist möglich deshalb, "weil auch das Erzählen schon fiktional ist und in jedem Augenblick bereit, selbst zu den fiktiven Gestalten zu werden."² Sie zieht den Schluß: "Das bedeutet: daß das Erzählen eine Gestaltungsfunktion, eine mimetische Funktion, ist, von der man ebensogut sagen kann, daß sie neben anderen

1 K. Hamburger, Die Logik der Dichtung² (1968), S. 142.

2 aaO. S. 143.

Gestaltungsfunktionen, wie Dialog, Monolog, erlebte Rede, eingesetzt ist, wie auch, und zwar exakter, daß sie fluktuierend bald diese, bald jene Form annimmt."¹

Das bedeutet zwar, daß Dialog und Monolog innerhalb der epischen Strukturen "nur in der Erzählung, der reinen Fiktion" ihren "autochtonen Ort" haben,² schließt aber nicht aus, daß in der strukturell anders gearteten Ich-Erzählung und im Drama, d.h. innerhalb der Darstellung aus der Perspektive eines Erzählers oder einer handelnden Figur, ob im Roman oder Drama, ein Dritter durch Wiedergabe von Gesprächen und seines Handelns indirekt charakterisiert werden kann.

Andererseits hat das jedoch zur Folge, daß die perspektivische Brechung bei einem solchen Vorgang nicht mehr wirksam ist, sondern die Eigendarstellung der Person sich daraus ablöst; die Perspektive des Berichtenden kann sich nur in Interpretation oder Kommentar zu diesem Vorgang äußern.

Oleša findet allerdings die Möglichkeit unmittelbar perspektivisch gebrochener indirekter Charakteristik, indem in Träumen oder in dem "Märchen von dem Treffen der zwei Brüder" im Roman und Drama die zu charakterisierenden Figuren entsprechend der Vorstellungen des Darstellenden handeln und sprechen.³

Die Darstellung aus jeder Perspektive kann also direkte und indirekte Charakteristik aufnehmen, nur daß sich in der indirekten Charakteristik, mit Ausnahme der oben erwähnten Fälle die Figur unmittelbar perspektivisch gebrochener Gestaltung entzieht.

V. Andrej

Die Charakteristik Andrejs entsteht zunächst aus der Perspektive Kavalerovs. Doch das Bild, das Kavalerov von Andrej entwirft, ist bereits von Anfang an doppelschichtig insofern, als der Leser die

1 K.Hamburger, Die Logik der Dichtung ²(1968) S.144.

2 aa0. S.143.

3 aa0. S.143.

Verzerrung spürt und die durch Kavalerov gegebenen Informationen in anderer Weise einordnet.

Den objektivsten Eindruck vermittelt seine Schilderung dessen, was er durch seine Sehweise nicht tiefgreifend verändern kann, d.h. seine Darstellung von Andrejs Äußerem.

Schon viel stärker, gerade in Richtung auf das Lächerliche hin wird das Bild der täglichen persönlichen Verrichtungen verschoben. Sein Gesang in der Toilette, seine Gymnastikübungen, sein Waschen, sein Schnarchen wird von Kavalerov geschildert. Als Beispiel für die eher komische Tendenz, die hier vorherrscht, sei die Beschreibung der morgendlichen Wäsche zitiert: "Er wäscht sich wie ein Knabe, er prustet, tänzelt hin und her, schnaubt, jault. Er schöpft das Wasser mit beiden Händen und schüttet es auf die Matte, noch ehe er zu den Achselhöhlen kommt." "Manchmal blendet ihn die Seife; dann reißt er mit seinen großen Fingern fluchend die Augenlider auf. Sein Gurgeln klingt wie Adlerschrei. Unter dem Balkon bleiben die Leute stehen und recken die Köpfe".(I,1;26)

Schärfer wird Kavalerovs Ton, wenn er von Andrejs Arbeit spricht. Daß Andrej den Plan zu einer Großküche "Četvertak", entworfen hat, kommentiert er folgendermaßen: "Er befaßt sich mit allem, was mit Fressen zu tun hat. Er ist gierig und übereifrig. Alle Spiegeler, Pasteten und Koteletts möchte er gern selber braten und das ganze Brot backen. Er möchte am liebsten Essen gebären. Und so gebar er den Četvertak " (I,2;28) In ähnlicher Weise spricht Kavalerov von Andrejs fakirhafter Allgegenwärtigkeit, von seiner Haushälterinnenähnlichen mißtrauischen Kleinlichkeit, von seinen mit Arbeit ausgefüllten Tagen und Abenden.

Tatsächlich ist jedoch die Stellungnahme Kavalerovs nicht so eindeutig, wie sie auf den ersten Blick scheint. Diese Reaktionen werden eher dadurch ausgelöst, daß die Ausgefülltheit Andrejs und dessen enthusiastische Arbeitsfreude in Kavalerov das zwiespältige Gefühl von Bewunderung gepaart mit dem Bewußtsein der eigenen Nutzlosigkeit erweckt (z.B. I,3;31)

Auf echte Meinungsverschiedenheit dagegen stößt Andrejs Triumph über die von ihm entwickelte neue Wurstsorte. Die Freude Andrejs darüber scheint Kavalerov nicht nur ein Zeichen für die Begrenzt-

heit der Gesellschaft zu sein, die derartige Erfolge als Gegenstand betrachtet, der allein Anerkennung verdient, sondern auch der persönlichen Begrenztheit Andrejs, der nur in dem engen Bereich seiner banalen Tätigkeit zu denken und zu handeln versteht.

Gerade auf dieser Linie scheint Kawalerow Andrejs Mangel an Phantasie und an Sinn für Poesie zu liegen. Er schildert, wie Andrej in einem Telefongespräch mit Valja auf entsprechende Details reagiert: "Ophelia? Was ist denn das? Aha! ... Pfeif drauf! Ophelia! Dummes Zeug!" "Ein Zweig? Wie? Was für ein Zweig? Voller Blüten? Blüten und Blätter? Was? Das war bestimmt einer von seinen Saufkumpanen." (I,7; 45).

Volodjas Eindruck von Andrej, der hauptsächlich in seinem Brief (I,13) dargestellt wird, ist durch seine Liebe zu seinem väterlichen Freund geprägt. Im Gegensatz zu Kawalerow spricht er seine Beurteilung direkt aus. Kawalerow gibt Beobachtetes wieder und überläßt es dem Leser, sich daraus ein Bild zu machen. Wenn er dennoch seine Meinung direkt ausspricht, belegt er sie immer mit einer Reihe von Beispielen, die sie erklären. So z.B. setzt sich der Abschnitt, der mit der Feststellung beginnt "er ist ein Fresser" mit der ausführlichen Schilderung einer Mahlzeit Andrejs fort (I,1;27).

Volodjas Darstellung zeigt zwar, daß er Andrej für weise, mitleidig, weich, nur für äußerlich hart und energisch hält, ohne daß jedoch der Leser Volodjas Eindruck überprüfen könnte. Volodjas Meinung kann daher nicht überzeugen und bleibt uncharakteristisch; nur die Tatsache, daß Andrej auch persönlich geachtet und geliebt wird, vervollständigt das Bild.

Während Kawalerow Andrej gerade kennengelernt hat, und der Leser an seinem Versuch teilnimmt, sich eine Meinung über Andrej zu bilden, ist Ivans Ansicht seit seiner gemeinsamen Kindheit mit Andrej herangereift und zu Handlungsbeginn bereits abgeschlossen. Daher beschäftigt sich Ivan fast ausschließlich mit seinen eigenen Plänen und Vorstellungen, die allerdings Andrej einschließen, aber nicht mit dessen Charakter.

Die wenigen Feststellungen Ivans, die er vor allem in dem Märchen von dem Treffen der beiden Brüder wiedergibt (II,6;103-110) stimmen mit Kavalerovs Empfinden überein. Die Faktoren, die in Verbindung mit Andrejs Äußerem von Kavalerov und Ivan erwähnt werden, greift auch die Darstellung aus der Erzählfunktion wieder auf (II,5;95. II,5;96. II,7; 112. II,9;119). Weitere Details der direkten Charakteristik werden aus der Erzählfunktion nicht hinzugefügt.

In diesem Zusammenhang soll auf den Unterschied zwischen der direkten Charakteristik durch die Lebensform und der indirekten Charakteristik durch Handeln und Sprechen hingewiesen werden.

Kavalerov charakterisiert Andrej durch dessen persönliche Gewohnheiten, dessen Tätigkeitsbereich und Arbeitsweise. Diese Darstellung wurde als direkte Charakteristik durch die Lebensform bezeichnet. Die Unterscheidung dieser Art der Charakterisierung zur indirekten Charakteristik wird von Kasack darin gesehen, daß die indirekte Charakteristik ein "Bestandteil der fortlaufenden Handlung" ist, während in der Charakterisierung durch die Lebensform "typische Ereignisse aus dem Tagesablauf oder bezeichnende Eigenarten der Lebensweise" "in abstrahierender Form, von der eigentlichen Fabel isoliert" gegeben werden.¹

Obwohl in "Zavist'" das Prinzip der Fabel selbst in Auflösung begriffen ist, erweist sich diese Unterscheidung auch hier als zutreffend. Kavalerovs Darstellung Andrejs im 1. Teil schildert nicht fortlaufend dessen Handeln, sondern spiegelt Kavalerovs eigenes Bemühen, ein Bild von dem Charakter Andrejs zu gewinnen und wiederzugeben. Um das zu erreichen, stellt er, aus seiner Sicht typische, Züge Andrejs vor, indem er Details, die er an ihm beobachtet, einem ganz bestimmten Aspekt dieses Zusammenhangs zuordnet.

Außerhalb dieses Zusammenhangs bleiben einige Fakten die sich als Bestandteile der Fabel erweisen: die Tatsache, daß Andrej Kavalerov zu sich nahm und seine Reaktion auf das nächtliche

1 W. Kasack, Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1957) S.60.

Erscheinen Ivans. Die übrigen Fabelemente, von Kapitel 9 - 15, betreffen, obwohl Andrej ein einigen Fällen anwesend ist, nur Verhalten und Schicksal Kavalerovs.

Andrej ist also durch den ganzen 1. Teil, aus der Perspektive Kavalerovs, sowie aus der Perspektive der übrigen Figuren, direkt charakterisiert, mit dem überwiegenden Anteil der direkten Charakteristik durch die Lebensform aus Kavalerovs Sicht.

Die indirekte Charakteristik, die für Andrej gegeben wird, ist fast ausschließlich im Zusammenhang mit seiner Beziehung zu Volodja gestellt. Durch Ivans Vorwurf getroffen, er liebe Volodja nicht als neuen Menschen, kommt Andrej zu dem Schluß, daß Volodja für ihn sowohl die Hoffnungen an die Zukunft verkörpert, er ihn jedoch zugleich als Sohn liebt (II,7;113/114). Seine Geduld, die er Ivan gegenüber bei dessen Besuch zeigt, ist erst zuende, als dieser Volodja angreift (II,2). Kavalerovs nimmt er bei sich auf, nachdem Volodja verreist ist und Andrej ihn vermißt (II,5).

Damit ist die Charakteristik Andrejs abgeschlossen. Als grundlegender Eindruck bleibt das von Kavalerovs entworfene doppel-schichtige Bild Andrejs.

Die allgemeine darstellerische Tendenz der Statik findet wiederum ihre Entsprechung in dem unverhältnismäßig großen Anteil der Charakterisierung durch die Lebensform. Das Wesen dieser Form wird von Kasack folgendermaßen gekennzeichnet: "Bei der Beschreibung alltäglicher Lebensformen sieht der Dichter die Person in einem bestimmten Stadium als einen fertig ausgeprägten Charakter vor sich. Er schildert nur einige typische Erscheinungsformen, in denen sich dieser Charakter offenbart."¹

Ähnlich wie die Exposition des Dramas spiegelt hier ein Detail der Darstellungsweise in seinem Bereich die Entwicklungslosigkeit der Handlung, das bloße Aufzeigen bestimmter Zuständlichkeiten und Konstellationen.

1. W. Kasack, Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1957) S.66.

Im Drama ist die indirekte Charakteristik die vorherrschende Form der Charakterisierung, da die Personen durch eigenes Handeln und Sprechen dargestellt werden, jedoch fehlt auch hier nicht die Möglichkeit perspektivischer Brechung, da jede der handelnden Figuren sich beliebig über die übrigen äußern kann.

Kavalerovs Eindruck von Andrej weicht im Drama nicht von dem des Romans ab, doch mit dem Unterschied, daß in "Zagovor čuvstv" nur noch, und stärker akzentuiert, die Weltanschauung Andrejs und dessen Beziehung zu Valja von Kavalerov dargestellt wird.

Ivans Verhältnis zu Andrej und seine Meinung von ihm ist auch im Drama gekennzeichnet durch die nicht bis ins Letzte motivierte Heftigkeit von beiden Seiten und nimmt zudem sehr viel breiteren Raum ein als im Roman. Ivans Haß entzündet sich vor allem an der Tatsache, daß Valja ihn verlassen hat, um in der Nähe Andrejs zu leben und voraussichtlich dessen Frau zu werden. Ebenso wie in Andrejs Charakteristik durch Kavalerov tritt hier, entsprechend dem veränderten Personenbestand, eine Konzentration aller Vorwürfe auf, die sich im Roman auf Andrej und Volodja verteilen. Im übrigen hat Ivan das gleiche Bild von Andrej wie in "Zavist"; er sieht ihn als Verkörperung der Macht, die den Untergang der Gefühle bewirkt, die die bisherigen Formen menschlichen Zusammenlebens zerstört, die den Menschen zur Maschine machen möchte.

Das Motiv der Liebe zu Andrej wird im Roman von Valja übernommen. Sapiro erweist sich als eine Hilfsfigur, die etwa die klassische Rolle des Vertrauten ausfüllt. Seine Funktion im Drama liegt darin, daß im Gespräch mit ihm Einblick in die Gedanken Andrejs und Valjas gegeben wird, vor allem in die von Andrej sonst streng gehüteten Überlegungen über seine Beziehung zu Valja (III,46-47. III,48).

Diese Liebe zu Valja ist eine neu hinzugekommene Eigenschaft Andrejs im Drama. Aus Verantwortungsbewußtsein sträubt er sich gegen seine Gefühle, möglicherweise wegen des großen Altersunterschiedes, aber auch, weil er seine eigene Position im Vergleich mit ihr als zu prosaisch empfindet (III,47. III,48).

Eine im Vergleich mit dem Roman völlig neue Eigenschaft Andrejs

demonstriert Olešas Absicht, Andrej als deutlich positive Figur zu gestalten: er verlieh ihm Phantasie, Sinn für Schönes und Poetisches, gepaart mit Humor und Selbstironie.

Die neuen Eigenschaften wirken jedoch nicht integriert. Das zeigt sich bereits an der ersten poetischen Beobachtung, die Andrej ausspricht; in der 1. Szene sagt er zu Kavalero: "Eine ausgezeichnete Schüssel. Meiner Ansicht nach sieht das Wasser in der Schüssel bedeutend besser aus, als in der Freiheit. Sehen Sie nur, wie blau die Schüssel ist. Wundervoll. Dort ist das Fenster, und bitte, wenn man sich bückt, kann man sehen, wie das Fenster in der Schüssel tanzt." (I,17).

Diese Beobachtung wird in "Zavist'" sehr ähnlich von Kavalero gemacht; er schreibt an Andrej: "Irgendwo, irgendwann wird ein Zimmer von der Sonne hell erleuchtet sein, eine blaue Schüssel wird am Fenster stehen, in der Schüssel wird die Sonne tanzen." (I,11;60).

Die Beobachtungen, Vergleiche und Metaphern Kavaleros im Roman sind nicht zu trennen von seinem Charakter; sie sind vollkommener Ausdruck seines Wesens. Eine einfache Übertragung der so gearteten Bildsprache auf Andrej ist nicht möglich. In "Zagovor čuvstv" werden nicht aus dem Charakter der Figur resultierende neue positive Eigenschaften entwickelt, sondern als positiv allgemein anerkannte Eigenschaften anderer, völlig anders strukturierter Charaktere, der Figur aufgepfropft. Andrej könnte durchaus mit Empfänglichkeit für Poetisches begabt sein, müßte aber andersartige Formulierungen, einen völlig neuen Ausgangspunkt, eine andere Betrachtungsweise haben.

Dieser gewaltsame Versuch, Andrej mit den entsprechenden Eigenschaften zu versehen, ist ebenso stark spürbar in der Szene, in der diese von Andrej vor allem demonstriert werden, nämlich in der letzten Szene im Gespräch mit dem Deutschen Charman, dessen Aufgabe es ist, sich über die Fragen der Volksernährung in der UdSSR zu informieren (VII,84). Das Gespräch, das Andrej mit ihm führt, ist in höchstem Maße künstlich und unglaubwürdig. Über die neue Wurstsorte, von der eine Probe ins Stadion gebracht wurde, sagt Andrej als

Direktor des Lebensmitteltrusts zu diesem offiziellen Delegierten u.a. Folgendes:" Herr Charman, nehmen Sie Ihr Notizbuch heraus und schreiben Sie (in diktierendem Ton) ... Solomon Šapiro brachte die Wurst. Solomon Šapiro brachte Wurst. Schreiben Sie. Haben Sie das? Weiter. Zuerst schien es mir, als ob man eine Rose oder eine Muschel gebracht habe ... " Šapiro:"Oder einen Pfau."
 Charman:"Aber man hatte eine Wurst gebracht ... Oh Herr Babičev, Sie sind ähnlich, wie ein kleines Kind." Andrej:"Schreiben Sie weiter ... dann spürte ich den Duft. Ich glaube, daß dieser Duft auch in Deutschland zu spüren war ... (Den diktierenden Tonfall ändernd) Wissen Sie Herr Charman, es ist eine Shakespeare - Wurst."
 Šapiro:" Siebzig Prozent Romantik. Das heißt ... Kalbfleisch."
 Charman:"Ist denn auf russisch Kalbfleisch und Romantik das gleiche? Ich weiß nicht, wie ich es aufschreiben soll?" Andrej:"Schreiben Sie: ich sah eine Wurst, die aus Romantik gemacht war, und Romantik, die aus Kalbfleisch gemacht war."(VII,87). Das Gespräch über den Četvertak und die Wurst wird in dieser Weise über drei Seiten hin dargestellt.

Der Autor will hier seine Auffassung über die Verbindung der Tätigkeit Andrejs zur Poesie, er will die Poesie der tätigen Mit-hilfe am Aufbau der neuen Welt darstellen. Die entsprechenden Dialogteile verteilt er auf die anwesenden Personen, die sie sprechen, ohne daß eine Beziehung erstens zu einem wirklichen Dialog entsprechender Menschen in entsprechenden Situationen und zweitens zu den Charakteren hergestellt werden könnte. Schon für Andrej ist diese Ausdrucksweise und die gesamte Dialogführung in höchstem Maße unwahrscheinlich, weit mehr noch für Šapiro, der schon in einem sehr viel weniger krassen Fall Andrej als zu gefühlvoll bezeichnet, der als überaus nüchtern charakterisiert ist. Die Absicht des Autors steht hier in keinem Verhältnis weder zu den Charakteren noch zu der Situation.

Die dritte und letzte der indirekt herausgestellten, aus einem kleinen Ansatz im Roman zu einem neuen Zug herausgearbeitete Eigenschaft Andrejs, ist seine Suche nach neuen Helden.

Er ist im Zweifel darüber, welcher Weg einzuschlagen sei, um

Entscheidendes für das neue Staatswesen zu tun und fragt sich, ob er selbst den richtigen gewählt habe. In einem Gespräch mit Šapiro, fragt er, was er seinem Bruder Roman entgegenzusetzen habe, der dafür hingerichtet wurde, daß er ein Attentat verübte, der also tatsächlich ein Held gewesen sei: "Er war ein Held. Er warf eine Bombe. Und ich bin ein Wurstmacher." Šapiro antwortet: "Eine Wurst zu machen, ist schwieriger." (IV,50).

Daraus entwickelt Andrej seine Idee darüber, daß mit dem Einsatz der ganzen Persönlichkeit geleistete Arbeit vorbildlich sei: "Ich möchte, daß die Wurstmacher Helden wären. Verstehen Sie? Mein Bruder Ivan sucht Helden. Ich suche Helden. Doch im übrigen... ich bin umgeben von Mitarbeitern, die sich dadurch auszeichnen, daß jeder von ihnen danach strebt, den Weg des geringsten Widerstandes zu gehen. Ich fordere Enthusiasmus." (IV,50).

Diesen Weg des geringsten Widerstandes verdeutlicht er durch die Benennung, die seine Mitarbeiter verschiedenen Produkten geben. Hier wird ein Gedanke ausgeweitet und weiterentwickelt, der in "Zavist'" innerhalb einer kurzen Notiz Andrejs an einen Mitarbeiter angedeutet ist. Andrej empört die Inadäquatheit, der Versuch, sich rein äußerlich als auf der Höhe der Zeit zu erweisen und die darin liegende Gedankenlosigkeit. Ein Mitarbeiter, Prokudin, möchte eine Ebereschepaste "Rosa Luxemburg" und eine neue Sorte Gebäck "Il'ičs Vermächtnis" nennen. "Worte, die einmal mit Blut geschrieben waren, will Genosse Prokudin mit Zucker schreiben." (IV,51). Er stellt fest, daß Prokudin als Alternative nur billigsten Kitsch sieht: "Er hat nur eine Linie: an einem Ende der Linie 'Rosa Luxemburg' und am anderen 'Odaliska'. Und das ist die Linie des geringsten Widerstandes." (IV,51).

Als Beweis der Stimmigkeit von Inhalt, Form und Verkörperung der neuen Haltung sieht Andrej eine bestimmte Konservenbüchse: "Was ist in der Konservenbüchse? Krabben. Achten Sie auf das Blau. Eine herrliche, schwere Konservenbüchse, hell und edel, wie eine Marineflagge. Sie wurde von Enthusiasten geschaffen." (IV,51/52).

Der Enthusiasmus, den Andrej fordert entsteht aus der Verbindung von ernsthafter, sachlicher, wissenschaftlicher Beschäftigung

und der Erkenntnis des den Dingen innewohnenden poetischen Eigenlebens. Darin liegt für ihn die neue Romantik.

Diese Ausführungen Andrejs wirken jedoch plakativ. Sie werden nicht aus der lebendigen Situation, etwa der Arbeitssituation Andrejs entwickelt, sondern von ihm proklamiert.

Andrej wird im Drama wie im Roman durch seine Tätigkeit charakterisiert, weiter aus wenigen weltanschaulichen Bemerkungen und ein wenig durch seine Beziehung zu KavaleroV und Ivan. Die Eigenschaften, die ihn hauptsächlich charakterisieren sollten, wirken nicht integriert oder plakativ. Ansätze zu einem wirklichen Menschenbild liegen in seiner Beziehung zu Valja.

Andrej ist deshalb im Drama nicht zur Figur des positiven Helden geworden, weil aus den schwachen Ansätzen zu einer Charakteristik im Zusammenwirken mit spürbar konstruierten Elementen überhaupt kein überzeugendes menschliches Charakterbild gegeben ist.

VI KavaleroV

KavaleroV ist im Roman hauptsächlich aus seiner eigenen Perspektive und durch eigenes Sprechen und Handeln charakterisiert. Die wenigen zusätzlichen Hinweise durch Ivan, Volodja, Aněčka und direkt aus der Erzählfunktion werden deshalb in diese Untersuchung mit aufgenommen und nicht einzeln dargestellt.

Allein die Charakterisierung seines Äußeren kennzeichnet KavaleroVs Selbstgefühl. Er leidet sowohl unter seinem Aussehen als auch unter seiner mangelhaften Kleidung, sieht sich selbst gleichsam mit den Augen der ihn umgebenden Menschen. Er bezeichnet sich selbst als "dicklich mit gekürzten Hosen" (I,6;41), als "seltsamen dicknasigen Menschen mit bleichem, gutmütigem Gesicht, mit zerzausten Haaren, mit kindlich-rundlicher Figur, in einer Jacke, die nur noch einen Knopf am Bauch hat" (I,6;42). Auch Ivan nennt ihn "dicknasig" (II,4;94) und faßt seine Empfindung, die der KavaleroVs entspricht, folgendermaßen zusammen: "Machen Sie nicht so große Augen, KavaleroV, und es würde nichts schaden, wenn Ihre

Nase etwas kleiner wäre. Wenn man eine so dicke Nase hat, muß man so berühmt sein, wie ein Held, um so glücklich zu sein, wie ein gewöhnlicher Spießler." (II,4;89).

Nicht nur in Bezug auf sein Aussehen sondern in Bezug auf die Wirkung seiner ganzen Person empfindet sich Kavaleroŷ als verspottet und verachtet, weil er sein Selbstgeföhl auf andere überträgt. Er ist der Meinung, daß Andrej ihn als Narr (28, 57, 61), als Dummkopf (35,57, 63), als verkommenen Lumpenproletarier (58) sieht, daß er auf die Arbeiter der Četvertak-Baustelle den Eindruck eines Clowns macht (55), daß er auf alle Menschen wie ein Komiker wirkt (70).

Zu diesem Gefühl kommt das seiner völligen Vereinsamung (35,56,70). Gerade das Gefühl der persönlichen Vereinsamung und Erniedrigung, verbunden mit dem des Ausgeschlossenseins aus der neuen Gesellschaft überwältigt Kavaleroŷ und führt zu seinem Ausbruch gegenüber Andrej auf dem Flugplatz: "Ich war mir plötzlich bewußt, daß ich nicht zu diesen Leuten gehörte, die man einer großen und wichtigen Sache wegen hierhergerufen hatte, daß meine Anwesenheit völlig überflüssig war, daß ich mit allem Großen, das diese Leute taten - ob hier auf dem Flugplatz oder sonstwo - nichts zu schaffen hatte." (I,9;52).

Diese Geföhle sind jedoch nur die eine Seite von Kavaleroŷs Selbstempfinden. Damit abwechselnd oder sogar gleichzeitig zeigt sich Kavaleroŷ selbstsicher, oder, auch hier zum Extrem tendierend, überheblich. In seinem Brief an Andrej schreibt er z.B.: "Ich fürchte Sie nicht mehr. Sie sind einfach ein stumpfsinniger Bonze. Weiter nichts. Nicht die Größe Ihrer Persönlichkeit hat mich erdrückt. O nein! Jetzt habe ich Klarheit über Sie gewonnen, ich betrachte Sie, als säßen Sie auf meiner Hand." (I,11;57).

Kavaleroŷs Vorstellung von seinem Leben, seine Zielsetzungen sind ziemlich verschwommen. Er möchte die Kraft seiner Persönlichkeit beweisen, von der Gesellschaft anerkannt werden und innerhalb der neuen Welt seinen Platz einnehmen. Er kommt infolge der Art seiner Begabung mit den äußeren Bedingungen in Konflikt; er sagt: "Bei uns ist so viel von Zielstrebigkeit und Nützlichkeit die Rede, man verlangt von den Leuten eine nüchterne, realistische Einstellung zu allen Dingen und Ereignissen"... (I,6;39).

Denoch liegt es nicht nur an diesen Hindernissen, daß Kavaleroſ keinen Weg für ſich finden kann, ſondern vielmehr daran, daß er ſelbſt ſeine Träume nicht konkretiſiert, daß er kein Gebiet gefunden hat, in dem er ſich, und ſei es auch nur für ſich allein, verwirklicht. Er iſt nicht verkannt, da er nichts geſchaffen hat, das verkannt werden könnte und auch mit keiner Arbeit beſchäftigt iſt, die ihn ausfüllte und verteidigungswert erſchiene. Seine Vorſtellungen bewegen ſich auf folgender Ebene: " Ich wünſchte, ich wäre in einer kleinen Stadt in Frankreich geboren, in Träumen aufgewachſen, hätte mir irgendein hohes Ziel geſetzt, eines ſchönen Tages das Städtchen verlaſſen und zu Fuß in die Hauptſtadt gegangen und dort mit verbiſſener Arbeit mein Ziel erreicht." "Ich glaube, daß man als Muſiker, Dichter oder General berühmt werden kann, oder wenn man die Niagara-Fälle auf einem Seil überquert ..." (I,6;39).

Gerade auf dieſe Tatsache ſcheint Ivan zu zielen, wenn er zu Kavaleroſ ſagt: "Sie haben einen allereits geachteten Mann gehaßt. Sie meinen natürlich, er hätte Sie beleidigt. Unterbrechen Sie mich nicht, trinken Sie! Sie ſind überzeugt, daß er Sie daran hindert, ſich auszuzeichnen, daß er Ihre Rechte an ſich geriſſen hat, daß er dort herrſcht, wo ihrer Meinung nach Sie ſelber herrſchen müßten." (II,4;91).

Kavaleroſs Gefühl gegenüber Andrej kennzeichnet Ivan als Neid; er ſagt: "In Ihnen kondensiert ſich der Neid der untergehenden Epoche." (II,4;91/92). In einem Verhör antwortet Ivan auf die Frage, ob er ſchon einen Träger der Gefühle gefunden habe: "Nikolaj Kavaleroſ. Der Neider." (II,3;88).

Kavaleroſ ſelbſt betrachtet in manchen Momenten ſein Leben in der gleichen Weiſe; zu ſeiner Vorſtellung, eventuell doch einmal im großen Panoptikum ausgeſtellt zu ſein, denkt er ſich folgenden Kommentar der Betrachter: "Ach, das iſt der, der in einer großen Zeit lebte, der alle haßte und beneidete, prahlte, zu hoch hinaus wollte, ſich mit großartigen Plänen trug, der viel tun wollte und gar nichts tat, und damit endete, daß er ein ſcheußliches, gemeines Verbrechen beging ..." (I,(;42).

Ein ähnlicher Vorgang wird aus der Erzählfunktion dargeſtellt: "Er begriff ſehr wohl, wie tief er geſunken war. Das hatte ſo

kommen müssen. Er hatte ein allzu leichtes, selbstsicheres Leben geführt, er hatte eine allzu hohe Meinung von sich - er, ein fauler, schmutziger, lüsterner Mensch."(II,12;127).

Kavalerov ist durch den ganzen 1. Teil indirekt charakterisiert. Der innere Monolog gibt, wenn auch unausgesprochen, die Gedankengänge der Figur in ihrer eigenen Art zu formulieren wieder und kennzeichnet damit wie jede andere sprachliche Äußerung, den Sprechenden indirekt. In diese indirekte Charakteristik sind jedoch Bestandteile der direkten Charakteristik mit aufgenommen, Details, die das Aussehen Kavalerovs, die äußeren Umstände seiner Situation betreffen oder direkt vorgenommene Wertungen durch andere Figuren.

Außer der indirekten Charakteristik durch die Formulierung all dieser Elemente, gibt der 1. Teil indirekte Charakteristik durch das Handeln Kavalerovs.

Die beiden Pole seines Selbstgefühls und damit auch die, seiner Einschätzung der ihn umgebenden Personen, kommen in der Handlung in seiner schwankenden Haltung gegenüber Andrej zum Ausdruck, die Diskrepanz zwischen seinen Gefühlen und Absichten und seinem tatsächlichen Verhalten vor allem in seiner Beziehung zu Anečka.

Die Eigenschaften, die seine Ansprüche an das Leben rechtfertigen, sind seine Sensibilität, Intelligenz, Beobachtungsgabe, Phantasie, die Fähigkeiten also, die ihn zum Dichter gemacht hätten, wenn sie von ihm genutzt worden wären. Das zeigt sich bereits an seiner Art, die übrigen Figuren zu charakterisieren, tritt jedoch rein in Erscheinung in seinen poetischen Vergleichen.

Auch im zweiten Teil, in dem Kavalerov durch seine Sprache kaum mehr charakterisiert ist, ist ihm ein innerer Monolog zugestanden, in dem sich seine Phantasie und Formulierungsgabe ausdrückt. (II,6;99).

In dieser Charakterisierung Kavalerovs überwiegt die indirekte Charakteristik bei weitem, da auch die Elemente der direkten Charakteristik, in diese Darstellung eingebettet, Kavalerovs Art des Denkens und Formulierens spiegeln. Außerdem wird Kavalerov fast ausschließlich aus seiner eigenen Perspektive gesehen. Die wenigen Hinweise aus der Perspektive Ivans und Volodjas setzen

dem Bild keine neuen Züge hinzu; ebenso werden aus der Erzählfunktion nur minimale und zudem mit dem 1. Teil übereinstimmende direkte Charakteristika gegeben, während die indirekte Charakteristik in den Fabelementen wiederum der direkten Charakteristik entspricht.

Für die Darstellung Kavalerovs im Drama ergeben sich entscheidende Konsequenzen aus der Tatsache, daß er im Roman als Schweigender dargestellt wird, in sein endloses Selbstgespräch verwickelt im 1. Teil, von dem kaum ein Detail nach außen dringt, und auch im 2. Teil des Romans kaum sich mitteilend.

Vor allem sein Verhältnis zu Andrej könnte im Drama im Sinne des Romans nur dargestellt werden, indem Andrej in dem Stück überhaupt nicht auftritt. Allein die Tatsache eines Gesprächs, einer Diskussion Kavalerovs mit Andrej, verändert die Beziehung zwischen beiden und damit auch das Charakterbild Kavalerovs.

Einige wenige der Details, die Kavalerovs Äußeres charakterisieren, werden wieder aufgenommen (V,63. V,64. VI,71. I,29), allerdings nur aus der Perspektive der übrigen Personen. Ein wichtiger Aspekt des Romans, nämlich Kavalerovs quälendes Empfinden seiner äußeren Erscheinung, bleibt damit unberücksichtigt.

Kavalerovs Gefühl der Vereinsamung, das Empfinden der Dürftigkeit seines Lebens, äußert er wie im Roman, hier jedoch stark bezogen auf Andrej und Valja; er sagt: "Sie haben mir alles genommen, Andrej Petrovič. Die Träume vom Leben, die Träume von der Liebe..." (IV,56). "Ich habe nichts, wovon ich leben könnte. Das ist so klar. Alles gehört Ihnen. Und ich bin ein Bettler in dieser neuen schrecklichen Welt." (IV,56).

Auch der Gegenpol von Kavalerovs Selbstempfinden erscheint im Drama nur noch abgeschwächt, an einer einzigen Stelle von ihm ausgesprochen: "Sind Sie klüger? Sensibler? Stärker? Bedeutender? Warum sollte ich Ihre Überlegenheit anerkennen? Ich werde mit Ihnen kämpfen, werter Andrej Petrovič ..." (I,25).

In fast wörtlich gleicher Weise wie im Roman ist dagegen sein Wunsch nach Ruhm zugleich mit der Unbestimmtheit seiner Zielsetzung dargestellt. Dabei taucht der Inhalt der entsprechenden Romankapitel nacheinander in der 1. Szene des Dramas auf.

Ebenso wie im Roman erlebt Kawalerow auch im Drama einmal die blitzartig auftretende Erkenntnis seiner Situation (IV,58).

Innerhalb der direkten Charakteristik ergibt sich, im Gegensatz zum Roman, eine starke Reduktion der Gefühlswelt Kawalerows bei gleichbleibendem Anspruch auf Anerkennung.

Die indirekte Charakteristik durch das Verhalten Kawalerows entspricht der direkten insofern, als auch die Reaktionen Kawalerows, der Abschwächung der extremen Pole seines Selbstempfindens entsprechend, nicht mehr so stark zwischen Extremen pendeln, sondern, allein durch veränderte Reihenfolge, eher eine gewisse Entwicklung zeigen.

Trotz Kawalerows relativ neutraler Haltung gegenüber Andrej in ihrem Gespräch in der 1.Szene, erklärt er in einem Selbstgespräch, daß er Andrej hasse (I,24. I,25).

Aus diesem Gefühl, das sich während seines Aufenthalts bei Andrej entwickelt hat, und unter dem Einfluß Ivans, trennt sich Kawalerow von Andrej. Dabei kommt es allerdings zu einem Widerstreit seiner Gefühle: nachdem er empfindet, daß die Trennung fast vollzogen ist, beginnt sich in ihm das Gefühl des Verlustes zu entwickeln; er bemerkt, daß er Andrej nicht verlassen möchte, versucht das Gesagte zurückzunehmen. Als diese Wendung von den Anwesenden nicht akzeptiert wird, ist er dennoch nicht fähig, den letzten entscheidenden Schritt von Andrej weg zu tun; da er jedoch dessen Notwendigkeit einsieht, provoziert er die Anwesenden so lange, bis sie ihm eigene Aktion ersparen und ihn zum Gehen zwingen.

Der Verlauf seiner Beziehungen zu Andrej ist zum Teil abhängig von seinem Verhältnis zu Ivan, das ebenfalls eine Entwicklung nimmt (während sich im Roman Kawalerows Einstellung zu Ivan nicht ändert). Nachdem er, ohne Ivan persönlich zu kennen in ihm einen "genialen Menschen" sah (I,24), sich unter Ivans Einfluß von Andrej trennte, gewinnt er allmählich einen anderen Eindruck vom Charakter Ivans: er bezeichnet ihn als "Provokateur" (V,65), als "Gauner" (VI,73), ist der Meinung, daß Ivan ihn zur Witzfigur gemacht habe (VI,71). Offensichtlich ist dies einer der Gründe dafür, daß auch Kawalerows Einstellung zu Andrej zunächst nur

ins Wanken gerät und sich allmählich zu Gunsten Andrejs entwickelt. (VI,81-82. VI,82).

Nur das Gefühl des Ausgeschlosseneins, der Endgültigkeit seiner Situation führt zu seinem Entschluß, Andrej zu töten, den er jedoch nicht im Stande ist, auszuführen.

Die entscheidende Abschwächung des Charakterbildes Kavalerovs liegt nicht so sehr in der Verengung seiner Gefühlsspanne, was wiederum Rückschlüsse auf seine Sensibilität und Intelligenz erlaubt, als vielmehr darin, daß die Eigenschaften und Fähigkeiten, die in "Zavist'" hauptsächlich seine Ansprüche an das Leben rechtfertigen, Phantasie, Beobachtungsgabe, bildhaftes Sehen und poetische Formulierung in "Zagovor Ćuvstv" fast gänzlich verschwunden sind. Sehr indirekt kommen einige seiner Vergleiche dadurch zur Darstellung, daß Valja sie zitiert (III,47.III,48. V,68. V,69). Kavalerovs eigene Formulierungen beschränken sich auf sachliche Beiträge zu den jeweiligen Gesprächen. Die Besonderheit seiner Weltsicht, die im Roman durch seine Reflexionen über die ihn umgebende Welt, wie auch über sich selbst sich ständig aufs Neue ausdrückt, ist im Drama, außer in den Erwähnungen Valjas, nicht mehr gestaltet; nur noch seine Einstellung zu den wichtigsten weltanschaulichen Fragen ist dargestellt.

Diese Schwächung des Charakters Kavalerovs ist begründet durch die Struktur des Dramas. Der 1. Teil des Romans erfüllt eine Doppelfunktion: gleichzeitig werden Kavalerovs Gedankengänge, seine Gefühlswelt, seine Weltsicht und die eigentliche Handlung dargestellt. Der Anteil der Charakterisierung Kavalerovs im 2. Teil ist so gering, daß er sich nur in einigen Punkten als Bestätigung des im 1. Teil entworfenen Bildes erweist.

Im Drama ist es unmöglich, das Geschehen einheitlich und in dieser Ausdehnung durch die Formulierung einer der handelnden Figuren zu gestalten, so daß die Eigenart der Fähigkeiten Kavalerovs auf diese, durch die Doppelfunktion verkürzende Weise hier nicht mehr dargestellt werden kann. Da andererseits der Dialog auf den eigentlichen Konflikt konzentriert werden muß, bietet er den nicht unbedingt dazugehörigen Beobachtungen Kavalerovs keinen Raum. Damit sind die beiden Möglichkeiten, innerhalb derer die Haupt-

eigenschaft Kavalerovs im Roman dargestellt werden können, aufgehoben. Gerade darin auch ist die Ursache der Verflachung und Verengung seiner Gefühle gegenüber dem Roman zu sehen.

Andererseits jedoch hat Oleša wahrscheinlich die Schwächung Kavalerovs nicht ungern in dieser Form bestehen lassen, da er für das Drama eine stärker zugespitzte Konfrontation wünschte, und der aufgewerteten Figur Andrejs vor allem Ivan gegenüberstellt, dessen Züge eher dazu geeignet waren, ins Negative abgewandelt zu werden.

VII Ivan

Ivan wird mit einer Anzahl von Details zu seiner äußeren Erscheinung gekennzeichnet, die so häufig und in so vielen Variationen gebracht werden, daß Ivans Auftreten immer mit der Nennung mindestens eines dieser Attribute verbunden ist. Sein Äußeres wird damit auf eine Weise hervorgehoben, die dessen Bedeutung für die Darstellung seiner Person von der Gestaltung der übrigen Figuren unterscheidet. Die entsprechenden Einzelheiten werden von KavaleroV und aus der Erzählfunktion gegeben, die die Eigenarten erwähnen.

Ivan wird als klein (37,38,43,71,82,88,127) und dick (38,44,79,81,82,83,88,99) gekennzeichnet. Das hervorstechendste Merkmal seiner Kleidung ist seine Melone (38,43,44,45,71,81,82,83,84,85,89,105.126.127.). Wie ungewöhnlich eine solche Kopfbedeckung ist, spricht Andrej aus: "Und weshalb trägst Du eine Melone? Bist Du vielleicht ein Trödler oder Gesandter?" (II,2;82).

Der Gesamteindruck seiner Kleidung wird folgendermaßen dargestellt: "Er war schmutzig. Sein Hemd, einer Wirtshauserviette ähnlich, war stets über der Brust offen. Manchmal erschien er mit gestärkten, aber schmutzigen Manschetten. Wenn man Schludrigkeit und Eleganz überhaupt verbinden kann, so gelang ihm das vollkommen. Zum Beispiel: die Melone. Zum Beispiel: eine Blume im Knopfloch (sie steckte schon so lange darin, daß sie fast zur Frucht geworden war), und zum Beispiel: ausgefranste Hosen, und von den Knöpfen seiner Jacke waren nur noch die Fäden übrig." (II,2;80/81).

Auch seine Bewegungen, vor allem sein Gang, werden dargestellt: auf seinen kurzen Beinen geht er mit kleinen trippelnden Schritten so schnell, als ob er ständig in Eile sei (38,43,95,100,102).

Das Äußere Ivans ist durch diese Darstellung als das eines exzentrischen und etwas verkommenen Originals gekennzeichnet; seine kleine rundliche Figur mildert den Eindruck, versieht ihn mit komischen und liebenswürdigen Akzenten. Die kleinen doch schnellen Schritte vervollständigen das Bild um bewegliche Höflichkeit einerseits; andererseits vermitteln sie den Eindruck, als ob Ivan seinen eigenen ständig hervorsprudelnden Gedanken nacheilte.

Oleša betont, daß er das Äußere Ivans nach dem Eindruck gestaltete, den die Figur Mr. Marvel im Roman "The invisible man" von H.G. Wells ihm vermittelte, den er als seinen Lieblingsdichter bezeichnete. In einem Interview sagt er: "Ich liebe den 'Invisible man' von Wells wahn-sinnig, der, für andere wenig bemerkbar, starken Einfluß auf mich ausübte, als ich 'Zavist' schrieb."¹ In den "Beseda s čitateľjmi" gibt er mit seinen Äußerungen zugleich eine Deutung des Äußeren Ivans: "Ich weiß zum Beispiel ganz genau, daß die äußere Erscheinung Ivan Babičevs, die Züge, die ich plötzlich sah, als ich über diese Gestalt nachdachte - das Äußere eines heruntergekommenen, von unreinem Leben zu Boden geworfenem Menschen, der einen seltsamen Hut trägt, eines Bettlers, Landstreichers und Philosophen, das dieses Bild nichts Anderes ist, als meine Erinnerung an diesen Landstreicher, Mister Marvel, der dem Unsichtbaren die Zauberbücher raubte. Dort ist eine Stelle, wo Mr. Marvel vor dem Unsichtbaren davonläuft - ein schwer atmender Dicker auf kurzen Beinchen. Grünes Gras, ein Sommertag und ein dicker Mann läuft ... Wer sich an 'Zavist' erinnert, der wird mir darin zustimmen, daß Ivan Babičev diesem dicken Mann sehr ähnelt. Das Bild, von dem ich spreche, hat mich, wie man sieht, stark beeindruckt."²

In der weiteren direkten Charakteristik Ivans werden für einige sei-

1 "Komsomol'skaja tema" Interview mit Tank, In: Literaturnyj Leningrad. 12.8.1954.

2 In: Literaturnyj kritik. 1935.12. S.157.

ner wesentlichen Eigenschaften Belege aus seiner Kindheit angeführt, eine Methode, die als statisch zu bezeichnen ist, in Anlehnung an Kasacks Definition des ähnlich gearteten Unterschiedes zwischen der Darstellung von Lebenslauf und Lebensform; letztere ist als statisch zu bezeichnen insofern, als sie keine Entwicklung aufzeigt, sondern "die Person in einem bestimmten Stadium als fertig ausgeprägten Charakter" sieht¹.

Unterstrichen wird darin seine Neigung zum Musischen, seine Phantasie gepaart mit Erfindergeist, sein Hang zur Scharlatanerie. Für die Handlungszeit wird darüberhinaus seine Vorliebe für Schwulst und große Gesten (38,71) betont, die sich auch in seiner Art zu sprechen niederschlägt. Ivan sagt von sich selbst: "Ich drücke mich etwas zu farbig aus, Sie meinen sicher, zu schwülstig?" (II,3;86) "Ich liebe es, mich schön auszudrücken." (II,3;86) "Ich spreche nicht, ich meißle meine Worte in Marmor." (II,4;93) Das Gleiche drückt die Erzählfunktion aus, wenn berichtet wird, daß Ivans Sätze niemals kurz waren (89), wenn von seinen Klagen über das nahende Alter gesagt wird, daß sie zu leicht und wahrscheinlich wenig aufrichtig waren, kurz, Klagen allzu rhetorischen Charakters (73), wenn seine Reden als "Improvisationen" bezeichnet werden (73), und seine Erzählungen als "Novellen" (77) oder "Märchen" (103).

Die indirekte Charakteristik Ivans besteht fast ausschließlich aus seinen Reden; Vorgänglichkeiten sind, außer Ivans Besuch bei Andrej, der zu der Trennung führt (II,2) und seiner endgültigen Resignation (II,7. II,12) nicht gegeben. Die übrigen Handlungselemente bestehen aus rein äußerlicher Bewegung, etwa aus einem Spaziergang zur Besichtigung Ophelias (II,6) oder dem Besuch bei Valja (II,7), die den Hintergrund für Ivans Vorträge abgibt.

Abgelöst vom Thema spiegeln einige seiner Improvisationen die Besonderheit seiner Weltsicht, die dem Ansatz Kavalerovs ähnelt, jedoch nicht so ernsthaft ist, stärker nach außen gekehrt, wobei der zugrundeliegende Gegenstand zum Vorwand für sprachliche Umsetzung wird, während Kavalerov versucht, das Wesen desselben zu erfassen (vor allem ausgeprägt in II,1).

Die Reden, die Ivan zum Thema selbst hält, lassen erkennen, daß sich

1 W.Kasack, Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1957) S.66.

das Problem für ihn in stärker abstrahierter Form stellt als für Kavalero, dessen ganz selbstbezogene Betrachtungsweise hier in grössere Zusammenhänge gestellt wird. Ivan spricht über mehrere Teilaspekte, die eng miteinander verbunden sind.

Er ist der Meinung, daß, wie er bei einem Verhör aussagt, "eine ganze Reihe von menschlichen Gefühlen dem Untergang geweiht" ist (II,3;86), nämlich alle jene, die jetzt als "dekadent" bezeichnet werden, wie zum Beispiel die Gefühle "Mitleid, Zärtlichkeit, Stolz, Eifersucht, Liebe" (II,3;86).

Er selbst möchte sie noch einmal in ihrem Glanz erstrahlen lassen, eine letzte Parade dieser Gefühle inszenieren. Seine Meinung konzentriert und veranschaulicht er in dem Vergleich mit der elektrischen Birne, die ausgebrannt ist, wenn sie jedoch geschüttelt wird, noch einmal aufleuchtet: "ein kurzes, unnatürliches, unverkennbar dem Tod verfallenes Leben, ein Fieber, eine allzu helle Glut, ein strahlender Glanz" (II,3;87).

Der nächste Teilaspekt ergibt sich daraus, daß Ivan der Auffassung ist, daß "die Frau das beste, herrlichste, reinste Licht unserer Epoche war" (II,4;90), daß deshalb die vollkommenste Verkörperung dieses Weiblichen, die er in Valja gefunden zu haben glaubt, dem neuen Menschen am eindrucksvollsten den Glanz der vergangenen Kultur beweisen könnte. Wieder kleidet er seine Meinung in einen Vergleich: In dem riesigen Abfallhaufen der Jahrtausende, in dem Teile alter Werkzeuge und Maschinen liegen (die Reste der Erfindungen der Menschheit), wachsen als Schimmelpilze die alten Gefühle. Die Frau sollte in dieser Grube mit nie dagewesenem Gefühl erblühen, und den neuen Menschen, der in dem Abfallhaufen nach etwas Brauchbarem sucht, mit dem blenden, was er für Fäulnis hielt (II,4;90).

Einen weiteren Aspekt der Differenzen, die sich zwischen den Epochen ergeben, sieht Ivan darin, daß die herkömmlichen familiären bürgerlichen Lebensformen in der neuen Ära zerstört würden. Seine Auffassung konzentriert sich diesmal in einem Symbol, dem Kopfkissen.

Ivan durchschaut auch die Natur seiner eigenen Einstellung zur Epoche und bezeichnet sie als Neid. Er sagt zu Kavalero: "Mein Freund, uns verzehrt der Neid. Wir beneiden die kommende Epoche." "Die untergehende Epoche beneidet den, der sie ablöst." (II,4;91). Der Neid entsteht

in Ivans Interpretation daraus, daß die Repräsentanten der alten Ära und ihre Weltanschauung, die zu ihrer Zeit anerkannt wurde, in der neuen Welt nicht mehr akzeptiert werden. Die Liebe zu der neuen Epoche kann sich deshalb nur mit Haß paaren, eine Verquickung, die Neid bedeutet.

Wiederum veranschaulicht Ivan seine Meinung in einer, wie er selbst sagt, Analogie. Er erzählt in der Ich-Form von einem Ball, zu dem er als Kind eingeladen war, und auf dem er sich an einem kleinen Mädchen rächte, das die Aufmerksamkeit und Bewunderung aller Anwesenden ausschließlich auf sich vereinte, das die übrigen Kinder, die auch Lob verdienten, in den Schatten stellte.

Seine Situation zur Handlungszeit umreißt er entsprechend folgendermaßen: "Mein Lieber, wir waren Rekordler, man hat auch uns geachtet und verwöhnt, auch wir waren gewöhnt zu führen... dort, bei uns... Wo denn, bei uns? Dort, in der verdämmernden Epoche. Oh wie schön ist die aufsteigende neue Welt! Wie glänzt der Feiertag, an dem wir nicht teilnehmen dürfen. Alles kommt von ihr, von der neuen Epoche, alles dreht sich um sie, sie bekommt die besten Gaben und feiert Triumphe. Ich liebe sie, diese Welt, die auf mich zukommt, ich liebe sie mehr als mein Leben, ich verehere und hasse sie mit aller Kraft." (II,4;93)

Die Konsequenz, die sich aus dieser Einstellung für Ivans Leben ergibt, besteht für ihn in der Alternative, die mit der übereinstimmt, die Kavalierov für sich sieht; Ivan sagt: "Mein Lieber, man muß sich entweder mit allem abfinden oder - Skandal machen." (II,4;92) (Kavalierov: "Ein begabter Mensch muß entweder resignieren oder sich entschließen, die Schranke mit großem Skandal zu heben." I,6;39)

Allerdings glaubt Ivan, sich bereits für eine der Möglichkeiten entschieden zu haben; er rät Kavalierov: "Treten Sie geräuschvoll ab, das ist die Hauptsache. Damit eine Schramme in der Fratze der Geschichte zurückbleibt - tun Sie etwas, glänzen Sie, hol Sie der Teufel! Man läßt Sie ja doch nicht dorthin gelangen." (II,4;92) Als Kavalierov ihn fragt, auf welche Weise er das verwirklichen könnte, antwortet Ivan, ohne daß er allerdings weiß, wen Kavalierov als seinen konkreten Feind bezeichnet, er solle diesen töten, und damit seine persönliche Rache mit der Rache für die Epoche verbinden; auch er wolle seinen Feind vernichten (II,4;94).

Als Ivan sich nicht länger gegen die Einsicht sträuben kann, daß seine Voraussetzungen falsch waren, resigniert er und führt sein Leben in der ihm schon längst selbstverständlich gewordenen Weise fort, allerdings ohne den Traum, der es ihm eine Zeit lang ermöglichte, der Realität nicht mit letzter Konsequenz ins Gesicht zu sehen.

Im Text des Dramas verblaßt der starke Eindruck von Ivans Äußerem (Wieweit er hervorgerufen wird, bleibt der jeweiligen Aufführung überlassen). Von der rundlichen, behenden, kleinen, kauzig-komischen Figur in clownesk-eleganter Kleidung, bleiben nur die Merkmale des Kleinen, Dicklichen und die Attribute Melone und Kissen übrig. Seine äußere Erscheinung bleibt exzentrisch, doch weniger harmlos-komisch; nur solche Details werden einbezogen, die streng charakterisierenden und thematischen Wert in für den Zuschauer auffallender und sinnfälliger Weise verkörpern.

Ebenso wird Ivan im Drama der Wirtshaus-Hintergrund entzogen, der seine Reden in den Rahmen seiner Tricks und Kunststückchen stellt und mitbewirkt, daß sie nicht restlos ernstgenommen werden.

Die direkte Charakterisierung Ivans durch andere Figuren des Dramas ist starken Schwankungen unterworfen. Die Beurteilung seines Charakters differiert, je nach der Haltung der ihm gegenüberstehenden Personen: Andrej hält ihn für einen Scharlatan (45), für einen physischen und sozialen Versager (45) und bezeichnet ihn als Hundesohn (45). Der Sprecher der Kleinbürger, Michal Michalyč, begrüßt ihn als Propheten des 20. Jahrhunderts (72), als bemerkenswerten Menschen (72), als Wundertäter des 20. Jahrhunderts (74). Eine Entwicklung zeigt sich nur in Kavalerovs Beziehung zu ihm, der ihn zunächst für einen genialen Menschen hält (24), später für einen Provokateur (65) und Gauner (73). Diese Haltung Kavalerovs unterscheidet sich von seiner entwicklungslosen Beziehung zu Ivan im Roman; sie entspricht dem veränderten Charakter Ivans im Drama.

Im Drama ist Ivans Reden identisch mit Handeln. Während er im Roman seine Reden zweckfrei, gleichsam von der Realität abgelöst, als eigenwertige Gebilde entwickelt, sind sie im Drama gleichbedeutend mit Aktion, stellen sich dar als Aufruf zur Tat.

Mit dieser neuen Bedeutung wird die klare Trennung der einzelnen

zusammenwirkenden Aspekte verwischt und die Ideenbasis verengt. Im Roman ist die Summe der zu einem Ideenkomplex verknoteten Fäden aufgelöst und jeder einzelne davon wird von Ivan in einem eigenen Vorgang konzentriert abgspult. Diese Punkte stellen sich dar als Ideen-Sammelbecken, die Einzelemente, die außerdem über den ganzen Text verstreut sind, nachträglich oder vorgreifend, ihre eigentliche Sinngebung bieten und ständige Bezugspunkte bilden. Im Drama ist diese klare Durchführung nicht gewahrt. Die Ideen Ivans werden in kleine Elemente aufgesplittert und finden sich in dieser Weise in den Szenen, die sich damit befassen (II, III, V, VI).

Von den gleichberechtigten Aspekten der Idee im Roman bleibt vorrangig ein einziger bestehen: die von Ivan vertretene Auffassung, die neue Epoche habe keinen Raum, keinen Sinn mehr für die großen Gefühle der Vergangenheit, und diese seien deshalb dem Untergang geweiht. Er möchte deren vollen Glanz in einer letzten Parade der neuen Ära noch einmal vor Augen führen. Dazu sucht er die prägnantesten Vertreter dieser Gefühle in einer kleinbürgerlichen, den Traditionen blind verbundenen Schicht, als deren Führer, deren König er sich bezeichnet. Dadurch kommt es zu einer Verschmelzung der Idee der letzten Parade des Gefühls und der Zerstörung der herkömmlichen Formen des Zusammenlebens, die im Roman nicht vorgenommen ist; das Kissen wird zum Symbol beider.

Den Charakter des sehr viel Realeren erhalten die Anschauungen Ivans auch dadurch, daß das Motiv des Racheinstruments Ophelia, das das Phantastische der Vorstellungen Ivans beweist, im Drama nur in stark abgeschwächter Form hervortritt. Im Roman schwebt der Name Ophelia wie ein ständiges Geheimnis um Ivan. Im Drama wird Ivan nicht mehr als der geniale Erfinder völlig phantastischer Gegenstände und Erzählungen charakterisiert. Daher wirkt die Geschichte der von ihm erfundenen Maschine, die er nur Andrej in der 3. Szene erzählt, weniger einprägsam und überzeugend. Sie wird von Andrej ganz einfach durch die Gegenüberstellung seiner prosaischen jedoch wirklichen Erfindung entkräftet, ein Kontrast, der Ivan völlig hilflos zurückläßt. Er kann nur noch ausweichen, indem er zum Angriff übergeht und Andrej seinen Haß erklärt (III,43). Zudem wird das Motiv sehr schnell dadurch aufgelöst, daß Ivan schon in der nächsten Szene, in der von

Ophelia die Rede ist, erklärt, daß sie nicht existiere (V, 64).

Das Motiv der Frau als vollkommenster Repräsentantin der untergehenden Gefühle, verkörpert in Valja und konzentriert im Bild der Abfallgrube der Geschichte, wird von Ivan noch gesondert entwickelt, erweist sich jedoch der Hauptidee insofern untergeordnet, als es von Ivan hier nur zu dem Zweck eingesetzt wird, Kavalerovs Teilnahme an der gegen Andrej gerichteten Aktion zu erzwingen.

Aufschluß darüber gibt die Untersuchung der Gründe, die Ivans Denken und Handeln zugrundeliegen; hier liegt überhaupt der wesentliche Unterschied seiner Charakteristik in beiden Werken. Im Roman wird die Basis seiner Ideen gebildet von der Erkenntnis, die ihn selbst nicht schont, daß es nämlich Neid sei, was er und diejenigen, die sein Schicksal teilen, der neuen Epoche gegenüber empfinden.

Im Drama fehlt diese Begründung nicht nur, sondern ist durch eine stark egoistische Motivierung ersetzt. Hier zielen alle Bemühungen Ivans konkret darauf ab, Andrej seine Macht zu beweisen und nach Möglichkeit dessen Tod zu veranlassen. Seine veränderte Haltung spiegelt sich in letzter Konsequenz durch seine aktive Teilnahme an dem Anschlag auf Andrej, während er im Roman an diesen Vorgängen unbeteiligt bleibt.

Die tiefgreifendste Charakteränderung vom Roman zum Drama erlebt also Ivan, obwohl er in beiden Strukturen mit einem überwiegenden Anteil der direkten Rede dargestellt ist.

Das Fehlen des ständig wachgehaltenen Eindrucks seines skurrilen Äußeren (das sein Inneres spiegelt), seiner zweckfreien Fabulierfreudigkeit, der Vorliebe für phantastische Erfindungen und der Umgebung, in die er im Roman gestellt ist, die in "Zavist'" das Unreale seiner Vorstellungen unterstreichen, bewirkt einen Teil der Veränderung.

Bei den Dialogen Ivans im Drama empfindet Oleša offensichtlich die Notwendigkeit, ihnen eine bestimmte Stoßrichtung zu geben, sie nach den Gesetzen des geschlossenen Dramas in Aktion umzuschmelzen. Darans resultiert die Verengung der Motive auf die "Verschwörung", die hier zwar sublimiert und mit verändertem Wesen auftritt, die Eigenschaften eines beliebten, dramatisch wirksamen Motivs jedoch noch erkennen läßt. Damit ist gleichzeitig auch eine Konzentration der Handlung erreicht, die Oleša als für das Drama erforderlich betrachtet.

VIII Valja

Die im Roman am wenigsten fest umrissene Figur ist Valja. Ihre Person bildet den Knotenpunkt der sich überschneidenden Interessen. Ihr Bild ergibt sich aus den Beziehungen der anderen zu ihr, und zwar aus deren Reflexionen über sie; selbst wenn die Erzählfunktion sie darstellt, so geschieht das nur dann, wenn sie Gegenstand der Betrachtung der übrigen handelnden Personen ist.

Auf ähnliche Weise entsteht auch das Bild Andrejs, doch gibt es einen entscheidenden Unterschied. Kavalerovs Beobachtung Andrejs übermittelt, hinter der subjektiven Folie, eine große Anzahl von Tatsachen, die einen Eindruck von der Persönlichkeit Andrejs geben. Die Reflexionen Kavalerovs und Ivans über Valja dagegen, betreffen nicht das Mädchen Valja, sondern ausschließlich ihre verschiedenartigen Wunschvorstellungen, deren Verkörperung sie in Valja gefunden zu haben glauben; nur in Bezug darauf sehen und schildern sie Valja.

Kavalerov sieht in ihr die Verwirklichung seiner Vorstellung der ungewöhnlichen, schönen, reinen Liebe, von der er sein ganzes Leben geträumt hat. Die Vorstellung von einer solchen Liebe verbindet Kavalerov mit dem Begriffen der Leichtigkeit, der Schwerelosigkeit, des Schimmernden, Bewegten, Frühlingshaften, Lichterfüllten.

Nicht einmal ihr wirkliches Aussehen interessiert ihn als solches, Deshalb werden dazu nur ganz wenige Details gegeben, die außerdem uncharakteristisch bleiben. Bezeichnenderweise legt Kavalerov eine solche, rein äußerliche Darstellung Valjas Andrej in den Mund. In seinem Brief will er demonstrieren, wie sehr dieser nur die Oberfläche der Dinge und nicht deren Wesen wahrnimmt; deshalb stellt er seiner eigenen Darstellung Valjas eine andere gegenüber, von der er meint, daß sie so formuliert sei, wie Andrej es getan hätte: "Und jetzt - auf ihre Weise. Eine Beschreibung des Mädchens, mit dem Sie sich vergnügen wollen. Vor mir stand ein sechzehnjähriges Mädchen, breitschultrig, grauäugig, mit kurzgeschnittenem, wirrem Haar, ein bezauberndes junges Ding, schlank wie eine Schachfigur (das ist auf meine Art gesagt!) und mittelgroß" (I,11;59/60).

Kavalerov selbst erwähnt, daß ihr Gesicht die Form und Farbe einer Haselnuß habe (I,11;59), die Erzählfunktion berichtet über ihre kastanienbraunen Haare (II,9;122).

Das so dargestellte Äußere Valjas gewinnt keinerlei Bedeutung, Kavalerov hält entsprechende Elemente für nebensächlich und schildert Valjas Aussehen bewußt nur in dieser illustrativen Art. Sein Eindruck von Valja beherrscht den Roman und wird weder von den übrigen Figuren, noch aus der Erzählfunktion in diesem Punkt ergänzt. Auf diese Weise bleibt nicht nur der Charakter Valjas, sondern auch ihr Aussehen verschwommen.

Charakteristisch für Valja ist ihr rosa Kleid aus dünnem Stoff, das, mehrere Male erwähnt, (43,114,121), den Eindruck der Duftigkeit und Schwerelosigkeit unterstreicht.

Eben dies drückt sich auch in einem Traum Kavalerovs aus: "Und da erblickte Kavalerov folgendes Bild: auf der asphaltierten Straße, die zu den Treppenstufen führte, marschierte eine Musikkapelle, und darüber schwebte Valja. Der Ton der Instrumente hielt sie in der Luft. Der Ton trug sie. Bald hob sie sich, bald senkte sie sich über den Trompeten, je nach der Stärke und Höhe der Töne. Bänder flatterten hoch über ihrem Kopf, ihr Kleid blähte sich, ihre Haare standen zu Berg." (II,11;125).

Kavalerovs Vorstellung von Valja ist konzentriert in zweien seiner Vergleiche. Der erste nimmt wieder die Vorstellung des Leichten, Schwebenden auf: "Sie war leichter als ein Schatten; der leichteste aller Schatten, der Schatten fallenden Schnees, hätte sie beneiden können." (I,11;59).

Der zweite Vergleich bildet die vollkommenste Entsprechung für Valjas Wesen, so wie Kavalerov es sieht, und prägt ihr Bild sowohl dadurch, als auch durch häufige Wiederholung (44,45,58,59,113). Kavalerov sagt bei seiner ersten Begegnung mit ihr: "Sie rauschten an mir vorbei, wie ein Zweig voller Blüten und Blätter ..." (I,7;40).

Dieser Vergleich wurde von Oleša als besonders treffend und poetisch wirksam empfunden. Er nimmt ihn in häufiger Wiederholung in "Zavist'" (44,45,58,59,113) und "Zagovor čuvstv" (47,48,67,69) wieder auf und sagt in seinen "Beseda s čitateljami" in diesem

Zusammenhang u.a.: "Dieser Satz gefällt allen, man zitiert ihn. Und auch mir gefällt er" ...¹. Auch Paustovskij war der Vergleich aufgefallen. In seinem Aufsatz "Vstreča s Olešej" charakterisiert er damit Olešas Rezeption des Lebens: "Um Oleša herum bestand, bald sich verdichtend, bald sich lichtend, ein besonderes Leben, sorgfältig von ihm aus der ihn umgebenden Realität ausgewählt und mit seiner beflügelten Phantasie ausgeschmückt. Dieses Leben rauschte um ihn her, wie der von ihm in 'Zavist'' beschriebene Zweig, voller Blüten und Blätter."²

Eine der Eigenschaften Valjas, die auch KavaleroV empfindet, aber nicht ausdrücklich formuliert, ist ihre Kindlichkeit, die in seiner Sicht zu dem Eindruck der Reinheit und Schwerelosigkeit beiträgt. Durch mehrfache Wiederholung wird die Kindlichkeit Valjas zum vorherrschenden Element innerhalb der Darstellung der Erzählfunktion. Sie wird als "Mädchen" (devočka) (113,122) oder "fast Mädchen" (59,114) bezeichnet, ihre Bewegung und Haltung als "auf kindliche Art nachlässig" geschildert (114), in Sportkleidung erscheint sie eher männlich oder kindlich (113).

Valja wird aus der Erzählfunktion nur dann dargestellt, wenn Ivan oder KavaleroV sie betrachten. Bezeichnenderweise werden alle Details aus der Erzählfunktion bei ihrem letzten Auftreten in der Handlung gleichsam zusammengefaßt, durch die Schilderung des Eindrucks, den KavaleroV von ihr hat: "KavaleroV betrachtete sie nur eine Zehntelsekunde, doch er fühlte sofort, welch unheilbarer Schmerz für immer in ihm zurückbleiben werde, weil er sie gesehen hatte, ein Wesen aus einer anderen Welt, fremd und ungewöhnlich, er fühlte, wie unsagbar lieblich sie aussah, wie erdrückend unzugänglich ihre Reinheit war - sie war ja ein ganz junges Mädchen und sie liebte Volodja -, und wie unverzeihlich betörend sie wirkte." (II,9;122).

1 Ju. Oleša, Beseda s čitateljami. In: Literaturnyj kritik 1935.12. S. 158.

2 K. Paustovskij, Sobranie sočinjenij v vos'mi tomach. Band 3 (1967) S.488. (Unter dem Titel: Malen'kaja roza v petlice).

Ein völlig abstrahiertes Bild von Valja vermittelt Ivan, ihr Vater. Wie schon in anderen Punkten so erhalten auch hier die persönlichen Gefühle Kavalerovs durch Ivans Gedankengänge gewissermaßen ihre theoretische Überhöhung. Ivan sieht in Valja die Verkörperung der Gefühle, von denen er meint, daß sie zum Untergang bestimmt seien.

Volodja äußert sich nur in einem Brief an Andrej über Valja; darin werden nur Pläne dargestellt: Volodja erklärt, er werde Valja in vier Jahren heiraten und sie bei der Eröffnung des Cetvertak zum ersten Mal küssen (I,13;66).

Durch eigenes Sprechen und Handeln wird Valja kaum charakterisiert. In der Handlung persönlich anwesend (nicht nur in Gedanken und Träumen der übrigen Figuren) ist sie in fünf Kapiteln des Romans (I,7; I,14; II,7; II,8; II,9). Charakteristisch für sie wird aus dieser Handlung ihre Liebe zu Volodja, dessen Aktivität während des Fußballspiels sie mit größter Anteilnahme verfolgt (II,8. II,9) und ihr Mitleid für Ivan, der sie dazu bewegen will, zu ihm zurückzukehren (I,7).

Im ganzen Roman spricht sie nur fünf Worte, als sie versucht, Ivan zurückzurufen, nachdem er sie erfolglos um ihre Rückkehr gebeten hat und davongelaufen ist: "Warte! Warte, Papa! Papa! Papa!" (I,7;44).

Von ihrem anschließenden Telefongespräch mit Andrej, in dem sie ihm vom Besuch Ivans erzählt und ihre Bedenken wegen ihres eigenen Verhaltens zum Ausdruck bringt, wird bezeichnenderweise nur Andrejs Anteil dargestellt, aus dem das, was Valja sagt, nur zu erschließen ist.

Valja wird also hauptsächlich durch Kavalerovs und die Erzählfunktion charakterisiert, deren Ausführung im 2. Teil des Romans Kavalerovs Darstellung insofern ergänzen, als sie Valja ein wenig in die Sphäre des Realen ziehen, sie z.B. als ein Mädchen zeigen, das Sport treibt oder einem Fußballspiel mit Interesse zusieht. Sie unterstreichen jedoch Kavalerovs Eindruck dadurch, daß sie ebenfalls das Rosige, Bewegte, Kindliche, Unschuldige, Liebliche betonen.

Mit der Übertragung ins Drama, ist eine solche Darstellung nicht mehr möglich. Zwar wird auch hier Valja zum Kernpunkt der sich überschneidenden Interessen: Andrej und KavaleroV lieben sie und möchten sie zu ihrer Frau machen; Ivan möchte seine Tochter, vor allem aber die Verkörperung seiner Ideen für sich zurückgewinnen. Im Gegensatz zum Roman jedoch kommt erstens Valjas Meinung über die anderen Figuren zum Ausdruck, und zweitens erhält sie ihre eigene, davon abgelöste Charakteristik.

Valja bedauert KavaleroV und Ivan. Andrej jedoch liebt sie. Das wird von ihr sowohl direkt geäußert (IV,52), als auch durch ihr Verhalten bestätigt; Sie besucht Andrej an einem Abend und versucht, ihn zu verführen. Sie ist sich ihrer Weiblichkeit voll bewußt und ist bereit, sie einzusetzen, um Andrej aus seiner Passivität zu reißen (III,48).

Ihre Liebe ist nicht mädchenhaft schwärmerisch. Sie kennt Andrej seit ihrer Kindheit. Sie liebt ihn, obwohl sie seine Schwächen kennt; sie weiß von KavaleroV, daß er schnarcht, auf der Toilette singt, sie bezeichnet ihn als Vielfraß und Wurstmacher (III,47/48).

Einen inneren Zwiespalt gibt es dabei für sie, der jedoch nicht so tiefgreifend ist, daß er sie ernstlich belastet und der entsprechend in spielerischer Form vorgetragen wird. In ihrem Gespräch mit Šapiro sagt Valja, es sei entsetzlich, daß sie Andrej liebe, es sei eine Schande, denn Liebe sei ein feudalistisches Gefühl. Der neue Mensch müsse absolut rationalistisch sein. Gefühle müßten auf chemische oder technische Weise erzeugt und gesteuert werden können. Hier wird klar, daß Valja sich ganz mit der neuen Welt identifiziert, daß sie deren Forderungen zu ihren eigenen macht und sogar mit der Unbedingtheit der Jugend über das Ziel hinausschießt; denn, wie Šapiro ihr erklärt, erlaubt sich auch der Kommunist Andrej dieses feudalistische Gefühl. Šapiro versucht, mit anderen Worten, ihr zu erklären, daß Liebe, von jeder politischen oder gesellschaftlichen Bedingung unabhängig, immer ein dem Menschen eigenes Gefühl sein wird. Aus dem Kontext ist deutlich, daß Valja nur zu gern bereit ist, ihm zu glauben, und ihre Meinung nicht als Hindernis bei einer Verbindung mit Andrej gelten zu lassen.

Fest und hart ist ihre Haltung gegenüber Kavalerov und Ivan. Ihr anfängliches Mitleid für Kavalerov verwandelt sich in Ablehnung, als er ihr im Beisein Andrejs seine Liebe erklärt (III,57). Als Andrej im Fußballstadion nach den Angriffen Ivans und Kavalerovs noch zögert, etwas gegen diese zu unternehmen, drängt Valja auf entscheidende Maßnahmen. (VII,89).

Der grundlegende Eindruck von Valja aus dem Roman klingt im Drama nur noch schwach an. Er wird hier deutlich als ganz subjektive Vorstellung Kavalerovs gekennzeichnet (während im Roman das Bild Valjas ganz aus dieser subjektiven Vorstellung geformt ist). Die Vergleiche Kavalerovs, die seinen Eindruck im Roman am vollkommensten ausdrückten, werden im Drama von Valja selbst zitiert (III,47. V,69. V,67).

Ihre Figur ist im Roman weder physisch noch psychisch charakterisiert. Im Drama muß sie sowohl Gestalt annehmen, als auch über eine eigene Gefühls- und Gedankenwelt verfügen. Daher ergreift Oleša die Möglichkeit, etwas von der Funktion Volodjas, der im Drama fehlt, auf sie zu übertragen. Valja allein repräsentiert in "Zagovor Čuvstv" die heranwachsende neue Generation. Sie identifiziert sich mit der neuen Welt und vertritt ihre Auffassung mit jugendlicher Kompromißlosigkeit. Ihre Liebe zu Andrej vervollständigt ihr Charakterbild um die zusätzlichen Elemente einer selbstbewußten, doch hingabebereiten Weiblichkeit, während der subjektive Eindruck Kavalerovs dennoch ein wenig von der Poesie des Romans hinzufügt. Damit ist Valja im Drama, wenn auch nicht sehr eingehend charakterisiert, so doch zur realen Figur geworden.

IX. Volodja

Volodja ist die einzige Person aus dem Kreis der Hauptfiguren, die im Drama fehlt. Oleša wünschte bekanntlich eine Straffung und Konzentration des Konflikts, die durch das Fehlen Volodjas tatsächlich erreicht ist; dennoch gibt es noch andere, wichtigere Gründe dafür, daß eine der Hauptfiguren ohne entscheidende Folgen für die Handlung ausscheiden kann. Diese Gründe sind nicht so sehr in der Lockerheit der Fabel zu

suchen, sondern vielmehr in der Anlage dieser Figur im Roman.

Zu den äußeren Umständen von Volodjas Leben werden von Andrej und aus der Erzählfunktion eine große Anzahl von Details gegeben: Er ist 18 Jahre alt, wurde in einer Eisenbahnersiedlung als Sohn eines Hüttenarbeiters geboren, seit 10 Jahren lebt er wie ein Sohn bei Andrej, er ist Komsomolze, Student und ein bekannter Fußballer (I,5;36. II,5;96).

Von den Angaben zu seiner Person bleibt ein zentraler Punkt unscharf, und zwar die Frage nach dem Ursprung der Bekanntschaft zwischen Andrej und Volodja. Andrej erzählt Kavaleroŷ die Geschichte vom Zustandekommen seiner Freundschaft zu Volodja (I,5;36), eine Geschichte, die in märchenhafter Form aus der Erzählfunktion noch einmal wiedergegeben wird (II,5;96): Volodja hat vor 10 Jahren Andrej vor einer Bestrafung gerettet, die darin bestehen sollte, daß man ihm, auf einem Amboß liegend, mit einem Schmiedehammer den Kopf zerschmettern wollte.

Der erste Grund für die Schwäche dieser Motivation liegt in der Geschichte selbst. Es bleibt ungeklärt, wie der damals achtjährige Volodja eine solche Tat vollbringen konnte und wirkt im höchsten Maße unwahrscheinlich.

Der zweite Grund besteht darin, daß Oleša diese Episode aus einer seiner eigenen Erzählungen übernommen hat. Percov skizziert die Erzählung "Angel" mit der Oleša "in der Prosa debütierte", die etwa 1921/22 entstanden ist; darin wird ein als "kämpferischer Kommunist" bezeichneter Kommissar eines Eisenbahnknotenpunktes von einer Kulakenbande, die das neu eingeführte Staatseblem, Hammer und Sichel, schmähen will, in eben dieser Weise bestraft.¹

Die Motivation beruht also nicht auf der inneren Logik der Charaktere oder einer glaubwürdig gestalteten Situation. Sie ist als ein Motiv aufgenommen, das Oleša wirkungsvoll erschien, wirkt jedoch aus den oben genannten Gründen konstruiert und nicht überzeugend.

Das Äußere Volodjas beschreibt Kavaleroŷ. Er schildert ihn als brü-

1 V.Percov, *My Źivem vpervye...* In: *Znamja* 1969.4.S.221-223.

netten Jungen (35,38,63), mit plebejischem Gesicht (38), der, wenn er lächelt, auf besondere, männliche Art, wie ein Japaner, einen blitzenden Käfig von Zähnen zeigt (38,63,112). Gerade dies letzte Bild hat keinerlei charakterisierenden Wert. Es ist, wie die Motivation der Freundschaft Andrejs mit Volodja, in sich selbst wirkungsvoll, hat jedoch keinen Bezug zum Charakter Volodjas. Daß Kavalerov Volodjas Gesicht plebejisch nennt, mag an seiner Eifersucht liegen; es bleibt im übrigen eine Einzelbemerkung und wird sonst durch den Text weder gestützt noch widerlegt.

Eine für die Darstellung Volodjas besonders häufig gebrauchte Art der Charakterisierung ist das direkte Nennen der entsprechenden Eigenschaften. Andrej bezeichnet ihn als "bemerkenswerten jungen Mann" (36), als "absolut niemandem zu vergleichenden Jungen" (36), als "James Watt" (95), als "meine neue Welt" (95), als "völlig neuen Menschen" (36) und als "neuen Menschen" (95); das Letztere äußert auch Ivan (90). Volodja selbst bezeichnet sich in seinem Brief an Andrej als "Industriemensch" (65), als "Edison des neuen Jahrhunderts" (67), was von Ivan ironisch wiederholt wird (83). Aus der Erzählfunktion wird hinzugefügt, daß das stärkste Gefühl Volodjas das der Kameradschaft sei, und daß er von allen geliebt werde (96). Diese Etikettierungen zeigen Olešas Absicht, Volodja als vorbildlichen Vertreter der aufstrebenden Jugend darzustellen. Wieweit das seine innere Berechtigung hat, soll an Volodjas Denken, Handeln und Sprechen untersucht werden.

Ein Großteil dieser indirekten Charakteristik beschäftigt sich mit Volodjas Beziehung zu den übrigen Figuren. Er liebt Andrej; das schreibt er nicht nur in seinem Brief, sondern der Brief selbst, dessen Ton und viele Einzelheiten machen es glaubwürdig. Volodjas Liebe zu Valja dagegen erscheint, so wie sie sich in seinem Brief ausdrückt, unlebendig, konstruiert und nicht überzeugend; er schreibt: "Wie gehts Valja? Wir heiraten natürlich. In vier Jahren. Du lachst und sagst, wir werden das nicht abwarten. Und ich sage dir: in vier Jahren. Ja. Ich werde ein Edison der neuen Zeit. Bei der Eröffnung des Četvertak werden wir uns zum ersten Mal küssen." (I,13;66). Diese Passage im Brief bleibt die einzige Erwähnung Valjas von Volodjas Seite.

Die Charakteristik Volodjas, die nicht mit seiner Beziehung zu den übrigen Figuren zusammenhängt, konzentriert sich in zwei Punkten: Volodja schreibt an Andrej, er sei ein Maschinenmensch. Er führt seinen Gedanken folgendermaßen aus: "Ich will, daß die Arbeit mich stolz macht, stolz, weil ich arbeite. Allem gegenüber, was keine Arbeit ist, will ich gleichgültig werden, verstehst du? Ich beginne, die Maschine zu beneiden, ja so ist's!" "Sie arbeitet so exakt, daß es auch nicht die kleinste überflüssige Ziffer gibt. So möchte ich auch sein." (I,13;65/66)

Von zwei anderen Äußerungen Volodjas berichtet die Erzählfunktion: Er vertritt die Ansicht, das wichtigste Gefühl des Menschen sei das Zeitgefühl und meint damit, daß die Menschen aus der Distanz, aus dem Denken in geschichtlichen Dimensionen, ihre kleinlichen Gefühle vergessen müßten; so sei die Revolution zwar grausam, im Hinblick auf die geschichtliche Wirklichkeit jedoch gut gewesen (II,5; 96/97). Außerdem äußert er, daß er auch deshalb so hart arbeite, um der bürgerlichen Welt ihren Dünkel auszutreiben, um ihr zu beweisen, daß auch die neue Welt ihre Ingenieure, Chirurgen, Professoren und Erfinder habe.

Diese Äußerungen Volodjas, die die inhaltliche Ausfüllung der direkt genannten Charakteristika bringen sollen, erweisen sich als nicht tragfähig. Weder in Volodjas Brief, noch in der aufzählenden Aneinanderreihung in einem Kapitel durch die Erzählfunktion (II,5), entstehen sie aus einer lebendigen Situation. Sie sind, wie die direkt genannten Charakteristika, Etikett, nur in etwas breiterer Ausführung. Volodja selbst praktiziert sie nicht; sie werden lediglich an einigen Stellen proklamiert.

Die zweite Eigenschaft Volodjas ist die Kameradschaftlichkeit. Wieder wird sie ihm zunächst von der Erzählfunktion direkt bestätigt (II,5;96). In dem Fußballspiel der UdSSR gegen Deutschland soll diese Eigenschaft durch Volodjas Verhalten bestätigt werden. es kommt zu einer billigen Gegenüberstellung: "Als Fußballspieler war Volodja das genaue Gegenteil von Getzke. Volodja war ein Sportler, der andere ein Berufsspieler. Volodja war der allgemeine Verlauf des Spiels wichtig, der allgemeine Sieg, der Ausgang -, Getzke strebte nur da-

nach, seine Kunst zu zeigen.

Diese Gegenüberstellung wirkt aus zwei Gründen konstruiert: erstens, weil sie nicht aus der Situation des Spiels selbst entwickelt wird, sondern wieder direkt berichtet und zweitens, weil Volodja nicht als Spieler in dem Spiel mitwirkt, sondern als Tormann und die entsprechenden Eigenschaften in dem zugrundegelegten Fall gar nicht unter Beweis stellen kann.

Damit ist Volodjas Charakteristik abgeschlossen. Nirgends ist hier ein lebendes Wesen erfaßt. Die Vorstellung Olešas von den positiven Eigenschaften der neuen Jugend sind hier zu plakativen Einheiten ausgeformt und synthetisch zusammengesetzt worden. Die Konstruktion ist spürbar von der unglaublichen Motivation der Freundschaft Andrejs mit Volodja über die rein illustrative Darstellung seines Äußeren bis zum Versuch der Erfassung seines Charakters, bei der der übergroße Anteil der direkten Nennung vergeblich auf eine innere Ausfüllung durch Volodjas lebendiges Verhalten wartet. Vielmehr werden auch hier nur vorbildlich plakative Punkte aufgeführt, die nicht das Bild eines Charakters erschaffen.

Die nicht überzeugende Darstellung der Figur Volodja wird im überwiegenden Teil der Sekundärliteratur bemerkt. Besonders die Ausführungen Čudakovas formulieren die Beschaffenheit der Gestaltung präzise. Von der Beschreibung der Sportübungen Volodjas ausgehend schreibt sie: "Wir sehen den gut beschriebenen Torso eines Sportlers, das Bild seiner Muskeln, den Mechanismus ihrer Tätigkeit. Dann erhält dieser Torso einen Namen - 'das war Volodja Makarov'". "Der Anblick dieses Sprunges ist nur durch die Fabel mit Volodja Makarov verbunden: wir wissen, daß hier gerade er springt - und das ist alles. Es gibt keinerlei tiefere, auf der Ebene des Sujets liegende Verbindungen mit dem Helden in dieser Beschreibung."¹

Offensichtlich war es Olešas Absicht, die positive Figur eines jungen Mannes der neuen Generation zu schaffen. Die Gründe für das Mißlingen sind teilweise die gleichen, wie für die nicht überzeugende Darstellung Andrejs im Drama und das Fehlen einer Charakterisierung

1 M. Čudakova, Masterstvo Jurija Oleši (1972) S.63.

Andrejs durch die Erzählfunktion im 2. Teil des Romans. In diesen Fällen zeigt sich, daß Oleša selbst keine Vorstellung von der Beschaffenheit eines gerade sich ausbildenden neuen Menschentypus hatte.

Auf die Schwierigkeiten, auf die Oleša notwendigerweise stoßen mußte, indem er sich diesem aktuellen Thema zuwandte, weisen auch sowjetische Forscher hin. Percov zitiert zur näheren Bestimmung der Gegebenheiten Marietta Šaginjan (von 1926): "Solange das Material der Kunst in der Zone einfacher und klarer Wechselbeziehungen des Alten und des Neuen lag, d.h. in der Epoche des Nahkampfes zwischen diesen und den anderen, in der Epoche des Kriegskommunismus, hatte die Kunst die einfache und klare Schachfiguren-Kollision zur Verfügung: den Kampf der Roten und Weißen. Doch jetzt sieht die Sache mit der Kollision weitaus vielschichtiger und verwickelter aus."¹

Vdovina betont, daß die Suche nach dem neuen Helden die sowjetische Literatur der damaligen Zeit beherrschte: "Die gesamte sowjetische Literatur war auf der Suche nach dem neuen Helden."²

Daß die Versuche überwiegend nicht gelungen sind, zeigt Vdovinas Bemerkung, daß Oleša Andrej nicht nur Kavalero gegenüberstellen wollte, sondern auch den "gegen Mitte der 20er Jahre unzähligen, schablonenhaften Helden in Lederjacken, die romantisch stilisiert waren."³

Nicht nur in den 20er Jahren, auch in der Folgezeit bis zu den ersten kritischen Äußerungen nach Stalins Tod, konnte der positive Held, der eine der Bedingungen des sozialistischen Realismus darstellte, kaum anders als in einseitiger und schablonenhafter Weise gestaltet werden. Pomerancev schreibt in Bezug auf Boldyrevs Roman "Rešajusčie gody": Der Held ist hier ein Übermensch. Er ist konstruiert, gekünstelt und vorgeplant."⁴

1 V.Percov, My živem v pervye... In: Znamja 1969.4. S.224.

2 I.Vdovina, Problema geroja v romane Jurija Oleši "Zavist'". In: Problemy realizma (1966) S.133.

3 aa0. S.145.

4 V.Pomerancev, Ob iskrennosti v literature. In:Novyj mir. 1953.12. S.218.

Den Helden Tutarinov aus Babaevskijs Roman "Kavaler zolotoj zvezdy"¹ bezeichnet Pomerancev als "Lebkuchenengelchen" : "Er ist mit Ruhm wie mit buntem Mohn bestreut, aber wenn man ihn ableckt zerschmilzt er."²

Eine Erklärung für die Schablonenhaftigkeit des positiven Helden der 20er Jahre sieht Vdovina in Folgendem: "Das war die Zeit, in der die Züge des neuen Helden sich im Leben selbst gerade erst ausformten."³

Gerade an der Tatsache, daß Volodja von einzelnen Kritikern und Lesern für überzeugend gehalten werden konnte, erläutert sie noch einmal, "wie schwierig es für einen Schriftsteller ist, den neuen Menschen zu 'projektieren', den Menschen der Zukunft, als diese Frage vom Leben selbst noch nicht gelöst war."⁴

Auch Olešas Versuch, diese Schwierigkeiten zu überwinden, scheiterte. Er muß diesen Mangel deutlich empfunden haben; sein Wunsch nach Straffung und Konzentration des Konflikts im Drama und die Unlebendigkeit der Figur Volodjas im Roman kommen sich dabei entgegen.

Einen weiteren Hinweis gibt die Werkgeschichte des Romans. In mehreren Varianten war Valja (zuerst war ihr Name Lelja) ohne die Zwischenfigur Volodja bereits Andrejs Frau. Erst als alle Rollen und Charaktere bereits festgelegt waren, wurde zusätzlich noch Volodja eingeführt.⁵ Nachdem seine Figur nicht zu einer glaubwürdigen geworden ist, stellt Oleša die frühere Personenkonstellation wieder her.

1 Zuerst erschienen in: Oktjabr' 1947.4 und 1948.4/5.

2 V.Pomerancev, Ob iskrennosti v literature. In:Novyj mir. 1935.12. S.234.

3 I.Vdovina, Problema geroja v romane Jurija Oleši "Zavist'". In: Problemy realizma (1966) S.147.

4 Ebd.

5 siehe O.Šitareva, Tvorčeskaja istorija sozdanija romana "Zavist'" Jurija Oleši. In: Naučnye doklady vysšej školy. Filologičeskie nauki (Moskva). 1969.4.

X Leitmotiv

Die leitmotivische Darstellung der Figuren ist so stark ausgeprägt, daß sie hier gesondert berücksichtigt werden muß. Die Einzelanalysen geben dabei Aufschluß über die Veränderung der Figur durch ein andersartiges Leitmotiv vom Roman zum Drama und über die Bedeutung des Leitmotivs für diese beiden Strukturen bei Oleša.

Herkunft, Gebrauch und die verschiedenen Definitionen des Begriffs, unter besonderer Berücksichtigung der sowjetischen Forschung, sind resümiert bei Kasack, "Der Stil K.G. Paustovskijs"¹. Die Definition des Begriffs wird übernommen aus Kasack "Die Wiederholung als Kunstmittel in L.N. Tolstoj's Novellen 'Der Schneesturm' und 'Herr und Knecht'"²: "Leitmotiv ist der Begriff, den Oskar Walzel³ für die mehrmalige Erwähnung eines Gegenstandes in einem Prosawerk, häufig eines äußeren Kennzeichens einer Person aus der musikwissenschaftlichen Sprache in die Sprache der Literaturwissenschaft eingeführt hat."⁴

Mit der größten Fülle von Leitmotiven ist Ivan im Roman ausgestattet. Das beginnt mit seinem Äußeren: er ist in häufiger Wiederholung als kleiner (37, 43, 71, 82, 88) und dicker (38, 44, 79, 81, 82, 83, 88, 89) Mann dargestellt, der eine Melone trägt (38, 43, 44, 71, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 95, 105, 126, 127). Die Melone, die Ivans Zugehörigkeitsgefühl zu einer vergangenen Zeit charakterisiert, gibt seinem Äußeren den Akzent des Exzentrisch-Kauzigen; so kommt es, daß die nur in zwei Kapiteln erwähnte Tatsache, daß Ivan auf der Straße ein großes Kissen in gelbem Bezug bei sich trägt (I,7. II,6) nahezu Leitmotivcharakter gewinnt, da es diesen Eindruck stützt.

Auch seine Umgebung erhält leitmotivischen Charakter. Da er seinen Beruf in Kneipen ausübt, muß er als fast immer in Kneipen anwesend gedacht werden; die Freunde, denen er seine Geschichten erzählt, werden als "Zechkumpanen" bezeichnet (II,3;85); in den Kneipen hält er Reden über seine Ideen (II,2;80); die Legenden über ihn verbreiten

1 (1971) S.228-229.

2 In: Zeitschrift für slavische Philologie 23 (1967) 2.

3 O. Walzel, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters (1923-1925).

4 aa0 2.S.244.

sich von dort ausgehend (II,3;83); vor seinem Besuch bei Andrej war er aus einer Wirtschaft hinausgeworfen worden und ist betrunken (II,2;82); die Szenen, in denen er Kavaleroŕ seine Ideen entwickelt, spielen sich in Kneipen ab (II,4;88-95. II,6; 103-110), immer wieder unterbrochen durch die Forderung nach einem frischen Bier(89,91,94,95,103).

Sein kauziges Äußeres und dieser Hintergrund werden zum wichtigen festen Bestandteil der Charakteristik Ivans, Den Gesamteindruck vervollständigt der ihn überall begleitende imaginäre Gegenstand Ophelia (37, 43, 45, 58, 64, 72, 82, 83, 85, 94, 102, 103 - 110, 114, 125, 126), dessen Verbindung zu Ivans Charakter zusätzlich noch durch die Erzählungen der ganz phantastischen Erfindungen seiner Kindheit hergestellt wird, die zeigen, daß die in seinen Gedanken erschaffene Maschine Ophelia keine einmalige, sondern eine typische Erscheinung ist.

Leitmotivisch wird für ihn auch seine besondere Art des sprachlichen Ausdrucks; seine Vorliebe für schön formulierte lange Sätze wird ausdrücklich genannt (86, 89, 93) und bestätigt sich in allen seinen Äußerungen.

Daß gerade diese Teile der Charakteristik Ivans leitmotivisch hervorgehoben sind, zeigt, welches Bild von Ivan Oleša vermitteln wollte: das eines phantasievollen, intelligenten, exzentrisch-kauzigen, heruntergekommenen Originals, das seine Liebe zu eigenem sprachlichen Ausdruck in der ihm eigenen Umgebung, den Wirtshäusern, pflegt und entwickelt.

In "Zagovor čuvstv" werden diese Leitmotive stark reduziert. Das hat seinen Grund einmal darin, daß Oleša entscheidende Punkte der Darstellung Ivans im Drama bewußt nicht mehr aufnimmt (z.B. den Kneipenhintergrund, die reine nicht zweckgerichtete Fabulierfreudigkeit, das phantastische Element der Ophelia). Ein anderer Grund jedoch liegt darin, daß ein Leitmotiv im oben definierten Sinn seinen eigentlichen Platz in der Prosa hat, und zwar aus folgenden Gründen:

In einem Roman oder Drama existiert nur das, was durch die Worte des Textes erschaffen wird. Im Drama teilt sich der Eindruck in den eigentlichen Text, der den Figuren in den Mund gelegt ist, und das visuelle

Element, das, vom Autor durch die szenischen Anweisungen mit gesteuert, ob beim Lesen oder der Theateraufführung sein Eigenleben führt; d.h. andererseits, daß die in einem Roman beschreibenden, schildernden, kommentierenden Passagen, die dort gewöhnlich das Leitmotiv tragen, im Drama entweder in den Dialog übersetzt, oder durch Bühnenbild, Kostüm etc. dargestellt werden müssen, und, sofern das nicht möglich ist, nicht gestaltet werden können.

Ein Leitmotiv im Drama entsteht jedoch nur durch den Dialog, d.h. durch den eigentlichen Text. Dies soll am Beispiel der Leitmotive Ivans verdeutlicht werden.

In "Zagovor čuvstv" sind für Ivan nur solche Leitmotive erhalten, die sein Äußeres betreffen, und zwar die Melone und das Kissen. Im Roman wird, sein Äußeres betreffend, leitmotivisch außerdem dargestellt, daß er klein und dick ist. Mit fast jedem Auftreten Ivans wird gleichzeitig diese Vorstellung wachgerufen. Im Drama kann es lediglich von den Personen der Handlung im Dialog genannt werden. Die Mitteilung jedoch, daß Ivan ein kleiner, dicker Mann sei, trägt so wenig für den dramatischen Konflikt wesentliches in sich, daß häufige Nennung hier nicht am Platz ist. Im Roman ruft die wiederholte Nennung einen ganz bestimmten Gesamteindruck der Figur wach, der um sie herum eine bestimmte Atmosphäre schafft, das Drama dagegen muß sich auf das beschränken, was erstens seinen Beitrag zur Gestaltung des Konflikts leistet und zweitens einem natürlichen Gespräch entspricht.

Daher wird Ivan nur einmal einführend, vor seinem ersten Auftreten, in einem Gespräch zwischen Andrej und Kavaleroŷ als klein und dick beschrieben (I,23). Auf dem Hintergrund dieser Beschreibung kann die Figur des Schauspielers als typisch angesehen werden. Der rein visuelle Eindruck jedoch, auch wenn er der Absicht des Autors entsprechend gestaltet ist, kann nicht Leitmotivcharakter gewinnen. Nur die Formulierung selbst kann in einem literarischen Werk die entsprechende Wirkung erzielen; (genauso verhält es sich mit dem Hintergrund, vor den Ivan im Roman gestellt ist; selbst wenn Ivan im Drama in eben dieser Umgebung häufig gezeigt würde, hätte das zwar Konsequenzen für seine Charakteristik, jedoch ohne Leitmotiv zu sein).

Die für Ivans Äußeres in "Zagovor Čuvstv" gebrauchten Leitmotive charakterisieren Ivan und repräsentieren Elemente seiner, für den Konflikt des Dramas wesentlichen Ideen. Beide erscheinen im Drama nicht nur als Attribute Ivans, sondern werden im Zusammenhang mit ihm ausdrücklich formuliert. Sie werden im Drama außerordentlich häufig erwähnt (Melone: 21, 23, 31, 34, 35, 59, 73; Kissen: 21, 23, 24, 28, 31, 32, 34, 35, 36, 64, 71, 80, 88); dennoch treten die Gegenstände nur in insgesamt vier der genannten Stellen ohne Kommentar auf, eben bloß dadurch, daß Ivan sie bei sich trägt. In den übrigen Fällen werden sie im Dialog genannt.

Die entsprechenden Erwähnungen finden zunächst vor Ivans Auftreten in der Handlung statt, in der 1. Szene in Gesprächen zwischen Andrej, Kavalerov und Valja, zu Beginn der 2. Szene in Gesprächen zwischen den Bewohnern eines großen Mietshauses:

Andrej erzählt Kavalerov, Ivan, der immer wieder für längere Zeit verschwundet, sei wieder in Moskau aufgetaucht; er gehe mit einem Kissen durch die Straßen, trage eine Melone, die Kinder liefen hinter ihm her, von Zeit zu Zeit bliebe er stehen, zöge den Hut und verneige sich nach allen Seiten (I,21). Andrej äußert Kavalerov gegenüber, daß es in der jetzigen Zeit unschicklich sei, eine Melone zu tragen (I,23). Kavalerov erzählt, daß auch er Ivan mit dem Kissen in dem gelben Bezug gesehen habe (I,23). Valja berichtet Andrej, daß Ivan sie besucht habe, versucht habe, sie zurückzuholen, und ihr das Kissen gezeigt habe, auf dem sie früher schlief. Die Einwohner des Mietshauses erzählen sich gegenseitig die seltsamsten Geschichten von dem unbekanntem Mann mit der Melone und dem Kissen (II,31/32).

Bis hierher hat die Nennung dieser beiden Attribute die Funktion, das Erkennen Ivans zu erleichtern, die für das Drama ungleich größere Bedeutung hat, als für das erzählerische Werk, in dem die entsprechende Beziehung mit wenigen Worten hergestellt werden kann. In "Zagovor Čuvstv" kann der unbekanntem Mann aus dem Gespräch der Bürger, durch die Informationen aus dem Gespräch zwischen Andrej, Kavalerov und Valja als Bruder Andrejs identifiziert werden, und andererseits wird ein Mann mit Melone und Kissen bei seinem ersten Auftritt natürlich ohne weiteren Kommentar als Ivan erkannt.

Bei der Ausgefallenheit der beiden Gegenstände hätte jedoch auch eine weniger häufige Erwähnung zur bloßen Erkennung Ivans genügt. Die Häufigkeit der diesbezüglichen Nennungen trägt dazu bei, mit der Vorstellung Ivans auch die des Kissens und der Melone zu verbinden. Dies wird auch daran deutlich, daß beide Gegenstände weiter eine Rolle spielen, auch nachdem Ivan selbst zum 1. Mal in der Handlung erschienen ist, und die Erwähnung der Attribute die frühere Funktion nicht mehr erfüllen muß: Ivan sagt Kavalerov, daß, wenn diesem ein Kind geboren würde, er es auf sein Kissen legen möchte (V, 54). In der Szene mit den Bürgern erklärt Ivan die Bedeutung des Kissens; er sagt, das Kissen sei ihr Wappen (VI, 73), er sei der König der Kissen (VI, 80). In der letzten Szene fragt Charman scherzhaft, warum dieser Herr mit einem Kissen käme; ob auch er in das Land der öffentlichen Ernährung übersiedeln wolle? (VII, 88). Auf diese Weise werden die beiden Gegenstände, die einen Teil der Ideen Ivans verkörpern, immer wieder in Verbindung mit Ivan in Erinnerung gerufen, begleiten ihn als Leitmotiv.

Volodja ist mit zwei Leitmotiven gekennzeichnet. Erstens wird er in vielen Variationen als Mensch der neuen Zeit bezeichnet: "James Watt" (95), "Neue Welt" (95), "völlig neuer Mensch" (36), "neuer Mensch" (90, 95), "Industriemensch" (65), "neue Generation" (65), "Maschinenmensch" (65), "Edison des neuen Jahrhunderts" (67, 83). Zweitens wird ein Detail seines Aussehens mehrmals wiederholt, nämlich die Tatsache, daß er beim Lachen einen Käfig blitzender Zähne zeigt, wie ein Japaner (38, 63, 112).

Die Leitmotive für alle übrigen Figuren sind für die betreffenden Person oder deren Ideen charakteristisch. Nur Volodja wird durch ein rein illustrativ das Äußere darstellendes Leitmotiv einerseits und durch unlebendiges Nennen der ihm leitmotivisch angehefteten Eigenschaften (die sich zudem nicht aus der indirekten Charakteristik herleiten lassen) gekennzeichnet. Die Schwäche seiner Darstellung wird in der Gegenüberstellung der Leitmotive der einzelnen Figuren besonders deutlich.

Die Leitmotive für Andrej und Valja unterscheiden sich im Roman von der bisher genannten insofern, als hier die perspektivische Darstellung Träger des Leitmotivs ist. Beide Figuren werden fast ausschließlich aus der Perspektive Kavalerovs gekennzeichnet. Zu ihrem Leitmotiv werden daher die Elemente, die Kavalerovs Eindruck von innen bestimmen, die durchgehend von Kavalerov, oft durch die Perspektive der übrigen Figuren und der Erzählfunktion unterstützt, mit ihnen in Zusammenhang gebracht werden.

Zum Leitmotiv Andrejs wird in erster Linie der Eindruck des Riesigen, Mächtigen, Drohenden, Erdrückenden. Das wird erreicht, erstens durch die hyperbolische Darstellung Andrejs und zweitens durch die Schilderung der entsprechenden Gefühle Kavalerovs.

Die hyperbolische Darstellung aus Kavalerovs Sicht äußert sich in Beschreibungen und Vergleichen, Andrejs Morgentoilette schildert er z.B. folgendermaßen: "Ich höre ein wildes Getümmel in der Ankleidekabine, die für seinen mächtigen Körper zu eng ist. Sein Rücken scheuert an der Innenseite der geschlossenen Tür, die Ellbogen stoßen gegen die Wände, er stampft mit den Füßen." (I,1;26).

Beim ersten Besuch Ivans, der Andrej von der Straße her ruft, empfindet Kavalerov gleichsam anstelle von Ivan das Drohende, das von Andrej ausgeht: "Sein Schatten fällt schräg auf die Straße und erzeugt fast einen Sturm im Laub des gegenüberliegenden Gartens." "Sein Schatten fällt wie ein Buddha auf die Stadt." (I,5;37. I,5;38).

Von einem Telefongespräch Andrejs mit Šapiro, das Kavalerov bei Šapiro miterlebt, hat er folgenden Eindruck: "Irgendwo dort scarie Babičev mit solcher Kraft, daß ich seine Stimme und das Knattern und Donnern im Telefon deutlich hören konnte, obwohl ich ein ganzes Stück weit von dem Apparat entfernt war. Der Hörer, von den mächtigen Schwingungen erschüttert, riß sich fast aus Šapiros schwachen Fingern los." (I,8;47).

Als Andrej bei der Besichtigung des im Bau befindlichen Četvertak in einer Kabine aus Eisenträgern von einem Kran befördert wird, sieht Kavalerov das folgendermaßen: "Er fliegt über mir vorbei. Ja, er flog durch die Luft. Ich sah ihn in grotesker Verkürzung, eine

starre fliegende Gestalt – kein Gesicht, nur Nasenlöcher sah ich, zwei große Löcher, als betrachtete ich ein Denkmal von unten."

(I, 10;54/55).

Bei Kavalerovs letztem Besuch bei Andrej sieht er diesen in folgender Weise: "Andrej Babičev steht mit gespreizten Beinen, unter denen eine Armee von Liliputanern durchmarschieren könnte, mitten im Zimmer." (I, 14;67).

Die Angst Kavalerovs, sein Gefühl des Erdrücktwerdens, das sich in all diesen Beobachtungen ausdrückt, wird auch selbst formuliert:

"Ich sah Babičev auf mich losfahren, ein drohendes, unbezwingbares Götzenbild mit hervorquellenden Augen. Ich fürchte ihn. Er erdrückt mich." (I, 8;49).

In seinem Brief an Andrej erklärt Kavalerovs selbst diesen Hyperbolisierungsprozeß: "Ich betrachte Sie, und Ihr Gesicht wird seltsam groß, Ihr Rumpf wächst – der weiche Ton eines Götzenbildes, eines Idols, schwillt an und wölbt sich. Ich bin nahe daran, aufzuschreien." (I, 11;56).

Auch wenn dieser Eindruck Kavalerovs subjektiv ist, prägt er Andrejs Bild durch den ganzen, aus Kavalerovs Perspektive gesehenen, 1. Teil des Romans. Dieser Aspekt wird auch im 2. Teil aus der Erzählfunktion auf sachlichere, neutralere Weise wieder aufgenommen. Auch hier soll das Riesige, nahezu übermenschliche Andrejs dargestellt werden, doch mit anderen Akzenten.

Die ungeheure Arbeitskraft Andrejs wird gekennzeichnet; in der Gegenüberstellung mit Volodja heißt es: "Der junge Mann wurde früher müde. Der andere, der Alte, Andrej Babičev, war ein Gigant. Er arbeitete am Tag, er arbeitete die halbe Nacht." (II, 5;95).

Ebenso in der Gegenüberstellung mit Volodja wird Andrej, in der märchenhaften Darstellung der Vorgeschichte ihrer Freundschaft als "riesig" und, in dem Absatz von 8 Zeilen, dreimal als "Riese" bezeichnet (II, 5;96). Zwar ist hier einerseits die Perspektive des damals 8jährigen Volodja mitberücksichtigt und andererseits das Märchenvokabular eingesetzt; dennoch wirken diese neuerlichen Anklänge daran mit, den entsprechenden Eindruck von Andrej wieder wachzurufen.

Genau das Gleiche wird erreicht, wenn Andrej aus der Erzählfunktion, die gleichsam die Perspektive Ivans und Kavalerovs aufnimmt, als "schrecklicher Gast" bezeichnet, oder Kavalerovs Eindruck von Andrej beim Fußballspiel folgendermaßen wiedergegeben wird: "Zwei weiße Hände, die ein Fernglas einstellten, ein mächtiger Körper in grauem Anzug und ein kurz gehaltener Schnurrbart erregten Kavalerov von neuem. Das Fernglas schwebte gleich einem schwarzen Geschoß über Kavalerov. Die Riemen hingen wie Zügel von Babičevs Wangen herab." (II,9;119).

Durch den ganzen Roman wird auf diese Weise mit der Person Andrejs der Eindruck des Riesigen, nahezu Übermenschlichen verbunden, vor allem jedoch, entsprechend Kavalerovs Empfinden, in der Bedeutung des Drohenden, Erdrückenden.

Das zweite Leitmotiv, das Andrej begleitet, ist die geplante Großküche Četvertak. Sie ist Ausdruck der Arbeit, die Andrej ausfüllt und wird, als Faktum, von allen Figuren der Handlung gleichermaßen mit Andrej in Verbindung gebracht. Schon im 2. Kapitel berichtet Kavalerov darüber: "Er befaßt sich mit allem, was mit Fressen zu tun hat. Er ist gierig und übereifrig. Alle Spiegeleier, Pasteten und Koteletts möchte er selber braten und das ganze Brot backen. Er möchte am liebsten Essen gebären. Und so gebar er den Četvertak! Es wächst, sein Kind." (I,2;28).

Ivan erkundigt sich bei seinem ersten Treffen mit Andrej zuerst nach dem Četvertak (I,5;57), Volodja fragt in seinem Brief nach Details beim Bau des Četvertak und schreibt, daß er bei dessen Eröffnung Valja zum ersten Mal küssen wird (I,13); ein ganzes Kapitel zeigt die Baustelle selbst (I,10).

Für alle Figuren gehört dieser Bau eng zu der Person Andrejs, doch Kavalerov und Ivan empfinden diese Beziehung am stärksten. In Kavalerovs Traum steht Andrej mit Valja, Volodja und dem Četvertak auf der Seite der neuen Welt (II,11).

Am deutlichsten wird die Verbindung durch Ivan in seinem Märchen von den beiden Brüdern formuliert; Andrej und der Četvertak verschmelzen darin zu der Macht, die die alte Welt bedroht. An dieser Stelle auch vereinen sich die beiden Leitmotive: Andrejs Arbeit, sein Anteil

am Aufbau der neuen Welt, macht ihn mächtig, riesig und bedrohlich. In dem Märchen treffen Ivan und Andrej bei der Einweihung des Četvertak aufeinander. Beide vertreten ihren Standpunkt, dann geschieht folgendes: "Warum starrst du mich an? fragte der Mensch und ließ sein Kissen fallen. Die Stimme des Riesen (keiner wußte, daß dort oben zwei Brüder miteinander sprachen), den kurzen Aufschrei des Riesen hörte der ganze weite Platz, alle Fenster und Straßen hörten ihn, und die Greise fuhren in ihren Betten auf. Gegen wer kämpfst du, du Lump? schrie der Riese. Sein Gesicht schwoll an und schien zu platzen. Es war, als fließe überall aus diesem Gesicht wie aus einem Weinschlauch, aus Nasenlöchern, Mund, Ohren und Augen eine dunkle Flüssigkeit, und alle schlossen entsetzt die Augen. Nicht er hatte gesprochen, sondern die Bretter um ihn, der Beton, die Linien, die Formeln, die Fleisch geworden waren. Ihr Zorn war es, der ihn teraten machte." (II,6;108).

Andrej wird also mit zwei verschiedenen Leitmotiven gekennzeichnet, die die beiden wichtigsten Aspekte seiner widersprüchlichen Charakteristik repräsentieren und dennoch in einem Punkt zusammengeführt werden, so daß ein wechselseitiger Bezug sich ergibt.

In "Zagovor Čuvstv" fehlt die anteilmäßig überwiegende Darstellung Andrejs durch Kavalerov; da der Eindruck des Riesigen, Drohenden Andrejs aus der Erzählfunktion nicht selbständig entwickelt, sondern nur, zur Geschlossenheit beitragend, gestützt wird, auch dadurch daß sie selbst teilweise die Perspektive Kavalerovs und Ivans wiedergibt, fehlt dieser Aspekt im Drama. Auch tritt kein neues Leitmotiv hinzu, wie es, entsprechend der veränderten Charakteristik Andrejs, erwartet werden könnte. Das Leitmotiv des Romans, das Andrejs Tätigkeit symbolisiert, wird um ein zweites erweitert. Zum Četvertak tritt die von Andrej neu entwickelte Wurstsorte, der im Roman bereits ein eigenes Kapitel gewidmet ist, ohne daß sie dort jedoch zum Leitmotiv ausgearbeitet wird.

Der Četvertak und die Wurst werden in der ersten Hälfte der 1.Szene gleichsam vorgestellt, dadurch daß Andrej mit Kavalerov von seiner Arbeit daran spricht. Danach werden beide in den vielfältigsten

Variationen in die Handlung einbezogen: am Beispiel der Wurst entzündet sich das Gespräch zwischen Kavaleroŷ und Andrej über die Natur des Ruhms (26/27); Ivan wirft Andrej vor, er wolle eine neue Menschensorte einführen, so wie er eine neue Wurstsorte eingeführt habe (44); am Beispiel der Wurst erklärt Andrej seine Forderung nach Enthusiasmus; zu Ehren der neuentwickelten Wurstsorte wird das Fußballspiel veranstaltet (84); das Gespräch über Tätigkeit und Poesie wird mit den Begriffen Wurst und Romantik bestritten (85-87); Ivans Angriff auf Andrej erfolgt, indem er Andrej die Wurst ins Gesicht wirft (88).

Die Wurst symbolisiert die Idee, daß selbst die geringste Mitwirkung am Aufbau des neuen Staates, die die Kennzeichen der Vollendung durch vollen uneigennütigen Einsatz trägt, mehr Bedeutung und Poesie in sich birgt, als leerer rhetorischer Schwulst. In diesem Sinn wird Andrej durch sie charakterisiert, Eben diese Bedeutung hat in etwas größeren Dimensionen der Četvertak, der in ebenso reicher Variation in die Handlung einbezogen wird (22, 42, 49, 64, 85, 86).

Das Leitmotiv Valjas ist im Roman der von Kavaleroŷ gebrauchte Vergleich, der die vollkommenste Entsprechung zu ihrem Wesen bildet, so wie er es sieht. Das Bild von dem rauschenden Zweig voller Blüten und Blätter wird fünfmal im Roman aufgenommen (44, 45, 58, 59, 113) und bestimmt den Eindruck von Valja, erstens durch seine poetische Ausstrahlungskraft und zweitens dadurch, daß Valja als reale Figur mit selbständigem Eigenleben im Roman nicht zur Darstellung kommt.

Im Drama ist Valja in die Realität überführt, jedoch nur schwach charakterisiert. Ihrer Unausgeprägtheit entsprechend, hat sie kein eigenes Leitmotiv. Wie lieb Oleša das Bild Valjas aus dem Roman ist, drückt sich darin aus, daß er es in "Zagovor Čuvstv" ebenfalls in viermaliger Wiederholung aufnimmt (47, 48, 67, 69). Hier ist es jedoch als ganz subjektiver Eindruck Kavaleroŷs eingegrenzt, da es mit der realen Erscheinung Valjas konfrontiert wird und hat deshalb keine leitmotivische Wirkung, zumal es mit der veränderten Charakteristik Valjas im Drama nicht mehr übereinstimmt, und ihr nur ein wenig von dem früheren Glanz wieder verleiht.

Kavalerov bleibt im Roman und im Drama ohne Leitmotiv. Die Gründe dafür sind im Roman teilweise in der Form des inneren Monologs im 1. Teil zu suchen, durch den Kavalerov charakterisiert ist. Auch im inneren Monolog kehren bestimmte charakterisierende Elemente häufig wieder. Da sie jedoch als Gedanken der betreffenden Figuren sich darstellen, ist jedes Detail so eng mit den übrigen verbunden, daß es nicht einzeln herausgelöst werden kann.

Kavalerovs äußere Erscheinung ist z.B. wiederholt als die eines dicklichen Menschen mit gekürzter Hose und zu dicker Nase gekennzeichnet. Diese Einzelheiten bezeichnen jedoch nur die eine Seite seines Selbstgefühls, die mit der anderen, seiner Überheblichkeit, unlösbar verbunden ist. Damit wäre die innere Widersprüchlichkeit Kavalerovs das ihn eigentlich bezeichnende Merkmal, das aber für ein Leitmotiv viel zu komplex ist, da es fast alle der übrigen Elemente der Darstellung Kavalerovs in sich vereint.

Ein Leitmotiv ist jedoch ein einzelnes Element, das aus der übrigen Darstellung deutlich herausgehoben ist. Eine solche Darstellung scheint nur möglich gewissermaßen von außen, d.h. bevorzugt durch die Erzählfunktion oder die übrigen handelnden Figuren. Die Wiedergabe der Gedanken einer Figur werden für die Herauslösung eines Details immer viel zu komplex sein.

Leitmotive bezeichnen das Typische einer Figur, sie engen die Figur ein, indem sie bestimmte Details von vornherein fixieren und der Figur in diesen Punkten darüberhinaus keinen Spielraum geben. Insofern tragen sie das Element des Starren in sich und zwar verstärkt dann, wenn sie Charakter und Verhalten der Figuren betreffen.

Zum Leitmotiv werden nun im Roman und im Drama erstens die Dinge, die Ideen symbolisieren: der Četvertak, die neuentwickelte Wurstsorte, Ophelia, das Kissen, die Melone. Das ist absolut folgerichtig, da die Personen die entsprechenden Ideen konsequent durch die ganze Handlung vertreten; Kavalerov, der seinen Standpunkt noch nicht gefunden hat, ist bezeichnenderweise auch mit keinem solchen Leitmotiv ausgestattet.

Zweitens wird Charakter und Verhalten bei Ivan leitmotivisch dargestellt. Da jedoch dafür mehrere Leitmotive gewählt werden (sein phantastischer Erfindungsgeist, seine Fabulierfreudigkeit, seine Art zu formulieren, Kissen und Melone als Ausdruck seiner Überzeugungen, der Kneipenhintergrund), wird das Starre seiner Gestalt kaum spürbar.

Drittens bezeichnen die perspektivisch gebrochenen Leitmotive das endgültig Fixierte, nicht der mit dem Leitmotiv bezeichneten Figur, sondern der Aufnahme; KavaleroV kann keinen anderen als den dargestellten Zugang zu Andrej und Valja finden. Dennoch bleibt diese subjektive Sicht leitmotivisch für die perspektivisch dargestellte Figur.

Die Leitmotive, die, viertens, das Äußere der Figur kennzeichnen, ob illustrativ oder charakterisierend, sind, was die Starrheit der Figur betrifft, kein so wesentlicher Faktor. KavaleroV, ohne Leitmotiv gekennzeichnet, wird am umfassendsten dargestellt.

In "Zagovor Čuvstv" wird KavaleroV geschwächt, und Valja nur wenig charakterisiert, Obwohl schwächer charakterisierte Figuren bevorzugt leitmotivisch dargestellt werden, haben beide kein Leitmotiv. Statt dessen ist eine dramatische Zweipoligkeit stark herausgearbeitet, die sich an dem Gegeneinander der übrig gebliebenen Leitmotive, Kissen und Melone, Wurst und Četvertak widerspiegelt.

XI. Exkurs: Traum und Traumhaftes in "Zavist" und "Zagovor Čuvstv"

Im Drama kann unmittelbar perspektivische Darstellung nicht geleistet werden. Die Figuren können ihre Meinung über die übrigen handelnden Personen nur zum Ausdruck bringen, indem sie deren Verhalten berichten oder kommentieren, oder Bewertungen der Charaktere vornehmen. Oleša zeigt trotz dieser Bedingungen des Dramas KavaleroVs Perspektive unmittelbar auf, indem er einen Traum KavaleroVs zur Darstellung bringt, in dem sich die Figuren Valja und Andrej KavaleroVs Vorstellungen entsprechend verhalten.

Das Traumgeschehen ist Folgendes: KavaleroV liegt im Bett, in Anečkas Zimmer. Valja und Andrej treten ein, um, wie Andrej sagt, ihre Hochzeit zu vollziehen.

Andrej versucht Valja sich in aller Brutalität zu eigen zu machen. In zwei Dialogteilen konzentrieren sich die Details seines Vorgehens in diesem Traum. Er sagt zu Valja: "Du bist ein Reservoir, Valja, verstehst du? Du bist eine Brutmaschine. Wir werden uns auf dieses bequeme Bett legen, und dann wirst du ein Kind bekommen. Wir brauchen Nachkommen. Alles andere ist Mystik." "Schrei nicht. Vergiß das Wort Liebe. Das ist alles vorbei. Warum wehrst du dich? Es wird ein gigantisches Haus gebaut, ein riesiges Haus, eine Schlafzimmerfabrik. Und was brauchst du? Küßchen? Streicheln? Seufzer? Zum Teufel! Das ist primitiv! Es schüttelt mich, wenn ich an Küsse denke. Weg damit! Ich werde eine Schlafzimmerfabrik bauen." (V,68/69).

Valja sträubt sich gegen Andrej, liebt nicht ihn, sondern Kavalеров. Sie sagt zu Andrej: "Sie haben mich erdrückt. Lassen Sie mich zu Kavalеров, Er sagte, daß ich an ihm vorübergerauscht sei, wie ein Zweig voller Blüten und Blätter. Wo bist du, Kavalеров? Wo bist du? Du wirst nicht mehr in Hinterhöfen wohnen. Ich will zu dir. Ich bin es - komm her - ich bin es, Ich will zu dir. Ich bin es - komm her - ich bin es, auf die du dein ganzes Leben lang gewartet hast. Sieh meinen Arm, schlank wie eine Flöte ... Die Jugend ist nicht vorbei, nein ... Ich liebe dich ... Ich werde dich retten ... Liebster ... Liebster ... wo bist du ?" (V,69).

Andrej und Valja werden ganz der Vorstellung Kavalеровs entsprechend charakterisiert: Andrej ist völlig gefühllos, wie die Menschen der neuen Welt es sein müssen, Valja erkennt die Vorzüge Kavalеровs, der voller Gefühl ist, und es formulieren kann.

Der krasse Gegensatz zur Handlung aus der erstens hervorgeht, daß Valja und Andrej Liebe füreinander empfinden und in der, zweitens, Valja ihren Standpunkt gegenüber Kavalеров durch ihre Ohrfeige eindeutig beweist, zeigt sehr viel klarer als im Roman, wie weit Kavalеров sich in seinem Wunschenken von der Realität entfernt hat.

Kavalеровs Anteil am Traumgeschehen ist folgender: Er versucht immer wieder in das Geschehen einzugreifen, Andrej und Valja jedoch hören und sehen ihn nicht. Erst gegen Ende des Traums wird Kavalеров plötzlich für beide sichtbar. Andrej ruft einen Arzt, der Kavalеров

für verrückt erklärt. Das Brutale, Drohende Andrejs ist darin gegen Kavaleroŷ gerichtet.

Der Traum, der sich in so deutlichem Gegensatz zur Handlung befindet, gewinnt auf die Charakteristik der Personen keinen Einfluß, außer auf die Kavaleroŷs, dessen falsche Vorstellung von der neuen Welt sich hier ausdrückt.

Träume sind im Werk Oleša immer wieder dargestellt. Schon die Tatsache, daß Oleša eine für das Drama so unübliche Form (im Gegensatz zum berichteten Traum) in "Zagovor čuvstv" einführt, sagt etwas über deren Bedeutung für seine Werke. Daher wird die Untersuchung nicht auf die eng zur Personendarstellung gehörenden Traumelemente beschränkt, sondern Wesen und Funktion des Traums in "Zavist'" und "Zagovor čuvstv" überhaupt analysiert.

Daß Oleša sich auch theoretisch mit Träumen im literarischen Werk beschäftigt hat, schlägt sich nieder in den "Zametki o literature"¹. Er erwähnt darin Tolstojs Vorliebe für Träume und schließt seine eigenen Betrachtungen an: der Traum in der Literatur sei gleichsam ein abgesondertes einzelnes Werk mit all dessen Eigenschaften innerhalb des ihn umschließenden Werkes; er habe einen Mittelpunkt und sei abgeschlossen. Einen überzeugenden Traum zu schaffen sei schwer, denn er dürfe nicht chaotisch sein, wie wirkliche Träume, müsse aber wie ein wirklicher Traum wirken. Gerade das sei bei Tolstoj gelungen und lasse sich manchmal auf Wachzustände in Dostoeŷskijs Werk übertragen (z.B. auf die Totschlagszene in Schuld und Sühne).

Von diesen Bemerkungen ist die für die Betrachtung von "Zavist'" und "Zagovor čuvstv" wesentlichste die letzte; in beiden Werken wird nämlich jeweils nur ein Traum als Handlung dargestellt, während traumähnliche Situationen, d.h. Darstellung einer realen Situation so, als ob sie ein Traum sei, sehr häufig sind, und die ihnen eigene Atmosphäre auf das ganze Werk ausstrahlt.

Traumähnliche Situationen und Träume ergeben sich fast ausschließlich im Zusammenhang mit Kavaleroŷ. Sie sind immer bedrohlich, erschreckend, beängstigend und kennzeichnen erstens Kavaleroŷs Isolation, da sie

1 In: 30 dneŷ. 1937. 3 . S. 88.

in Verbindung mit seiner Beziehung zu den übrigen Personen auftreten; zweitens charakterisieren sie Kavaleros(und Ivans)Verhältnis zur Maschine.

In der ersten der traumähnlich gestalteten Situationen in "Zavist'", die Kavaleros Beziehung zu seinen Mitmenschen betrifft, werden die Vorgänge in der Wirtschaft dargestellt, die dazu führen, daß Kavaleros hinausgeworfen und später von Andrej aufgelesen wird: Der bereits stark angetrunkene Kavaleros hatte sich durch eine Bemerkung beleidigt gefühlt und einige der anwesenden Gäste beschimpft. Seine Empfindungen dabei werden folgendermaßen dargestellt: "Ich redete und war entsetzt über meine eigenen Worte. Ich mußte an jene besondere Art von Träumen denken, in denen man weiß: das ist ein Traum - und in dem Bewußtsein, daß man wieder aufwachen wird, tut man, was man will. Hier aber würde kein Erwachen folgen, das sah man deutlich. Der Knäuel des Nichtwiedergutzumachenden wuchs mit rasender Schnelligkeit (I,4;34).

Das Spezifische der Situation liegt darin, daß Kavaleros sich den übrigen Personen gegenüber so verhält, als könne er nicht zur Verantwortung gezogen werden, wie ein Träumender, den das Erwachen von der Verantwortlichkeit für das Traumgeschehen entbindet; gleichzeitig jedoch weiß er deutlich, daß nur sein eigenes Auftreten so entfernt vom Normalen, Realen ist, und ihm deshalb die Situation wie ein Traum vorkommt. Aus diesem Grund ist er erfüllt von Entsetzen, während er, äußerlich ohne den geringsten Zweifel an seinem Verhalten, die Anwesenden beleidigt.

Die Gefühle, die er dabei durchlebt, verdichten sich zu einem wirklichen (berichteten) Traum, nachdem Kavaleros aus der Wirtschaft hinausgeworfen wurde und auf einer Luke auf der Straße sofort einschläft: "Im Fallen hatte ich einen Augenblick diese Luke gesehen und die Erinnerung daran beherrschte meinen Traum. In ihr kondensierte sich die Erregung und Furcht, die ich in der Kneipe durchlebt hatte, die Erniedrigung und die Angst vor Strafe, und im Traum war sie in eine Fabel von Verfolgung gekleidet - ich rannte davon, ich suchte mich zu retten - , ich nahm meine ganze Kraft zusammen, und der

Traum war vorbei." (I,4;34/35).

Die Gefühle, die Kavaleroŷ in der Wirtschaft durchlebt, sind also Angst, Entsetzen über sein eigenes Verhalten, Erniedrigung, und die Furcht vor Strafe. Eben diese Gefühle beherrschen Kavaleroŷ in entsprechend dargestellten Situationen. Auf dem Flugplatz beleidigt er Andrej, indem er ihm über eine größere räumliche Distanz hinweg, bei dem feierlich begangenen Start eines neuen sowjetischen Flugzeugs wiederholt als "Wurstmacher" beschimpft. Seine folgenden Empfindungen stellt Kavaleroŷ so dar: "Babičevs Gesicht wandte sich mir zu. Eine Zehntelsekunde lang blieb es mir zugekehrt. Ich sah keine Augen. Nur die stumpf und ehern glänzenden Scheiben eines Kneifers. Die Furcht vor sofortiger Bestrafung versetzte mich in einen schlafähnlichen Zustand. Ich träumte. Mir war, als schlief ich. Das Entsetzlichste in meinem Traum war, daß Babičevs Kopf sich auf unbeweglichem Rumpf mir zuwandte, daß er sich auf seiner eigenen Achse wie auf einer Schraube drehte. Sein Rücken blieb dabei starr." (I,9;53)

In der selben Weise ist Kavaleroŷs Trennung von Andrej dargestellt, in der Kavaleroŷ, anstatt sich bei Andrej zu entschuldigen, wie er eigentlich möchte, diesen mit gröbsten Beleidigungen beschimpft (I,14). Die Parallele zum Traum wird hier nicht ausdrücklich gezogen, doch die Atmosphäre ist traumähnlich, in der gleichen Weise, wie in den beiden anderen Episoden.

Das immer wieder hervortretende Gefühl der Bedrohung, der Angst, das Kavaleroŷ im Zusammenhang mit Andrej empfindet, wird in diesen Situationen verstärkt durch das Entsetzen über sein eigenes Verhalten und erhält so albdraumähnliche Züge.

Eine Situation, die ohne Kavaleroŷs Zutun die Atmosphäre von Angstträumen besitzt, ist sein, in einem eigenen Kapitel geschilderter Versuch, sich bei Andrej zu entschuldigen, nachdem er ihn auf dem Flugplatz beleidigt hat (I,10). Er sucht Andrej in der Verwaltung, verfehlt ihn aber und erhält die Auskunft, Andrej sei zur Baustelle des Četvertak gefahren. Kavaleroŷ sucht ihn dort.

Der Bau erscheint ihm wie eine gelbe, in der Luft schwebende Fata Morgana. Von dem Baulärm fühlt er sich taub werden und hat die

Empfindung, am grauen Star zu leiden. Die Lastwagen sieht er sich hilflos wie Käfer bewegen. Die Wege sind so verwirrend, daß er das Gefühl hat, als ob er sich in einem Ohr bewege. Er balanciert auf einem Balken über einen Abgrund. Doch er erreicht Andrej nicht.

Dieser taucht bald da, bald dort für Augenblicke auf. Als Kavaleroŷ glaubt, ihm ganz nahe zu sein, fliegt er plötzlich durch die Luft über ihn hinweg. Zwar findet Kavaleroŷ anschließend die Erklärung dafür, nämlich, daß Andrej auf einer Eisenvorrichtung von einem Kran von einem Teil des Haus zu einem anderen befördert worden ist, doch wird gerade der erste Eindruck in allen Details ausgemalt.

Die Traumähnlichkeit der Situation erklärt sich aus den Details, die einer Traumhandlung entsprechen: das Gefühl, jemanden erreichen zu müssen, und ihn immer wieder um Haaresbreite zu verfehlen, das Balancieren über einen Abgrund, die verwirrende Unwirklichkeit der Umgebung, die Lähmung einzelner Organe, hier des Ohrs und des Auges. Die dadurch ausgedrückten Gefühle sind wieder Angst, Verzweiflung und das stark ausgeprägte Gefühl der eigenen Erniedrigung. Kavaleroŷ beendet die Erzählung mit der Erwähnung der Wirkung, die diese auf die Arbeiter hatte: "Die Arbeiter ringsum lachten, und ich lächelte nach allen Seiten wie ein Clown, der seinen Auftritt mit einer Kaskade von Witzen beendet hat." (I,10;55).

Die Wirkung entsprechend dargestellter Episoden wird dadurch verstärkt, daß sie, außer der zuletzt genannten, an hervorgehobener Stelle, nämlich an "Gelenkstellen" der Handlung¹ stehen: die Szene im Wirtshaus führt dazu, daß Kavaleroŷ von Andrej aufgenommen wird, auf dem Flugplatz wird Andrej zum ersten Mal mit dem Haß Kavaleroŷs konfrontiert, die Auseinandersetzung im Kapitel 14 bedeutet die Trennung¹ Kavaleroŷs von Andrej.

Die Angst Kavaleroŷs tritt nicht nur in Verbindung mit den übrigen Personen auf, sondern auch in Verbindung mit Maschinen.

Percov bestätigt die Bedeutung der Maschine für die Entstehungszeit des Romans, indem er über entsprechende Tendenzen dieser Zeit berichtet²

1 E. Lämmert, Bauformen des Erzählens² (1967) S.171.

2 V. Percov, My živem vpervye... In: Znamja 1969.4. S.233 ff.

Er schildert erstens den Versuch, den Menschen, besonders den Arbeiter, zu möglichst exakter, maschinenähnlicher und damit ergiebigster Ausführung seiner Tätigkeit zu bringen. Zweitens stellt er die aus dem Enthusiasmus für die Industrialisierung resultierende Überbewertung der Technik dar, die in einer Diskussion in der Komsomol'skaja Pravda ihren ganz besonders deutlichen Niederschlag findet. Ein Leser, der dazu Stellung nimmt schreibt: "Ein Techniker ist sehr viel nötiger als zehn schlechte Dichter." Darauf reagierte Tret'jakov mit der Antwort: "Wir sind damit einverstanden, sogar das Wort 'schlechte' zu streichen."¹

Diese Haltung wurde, wie Percov darstellt, entschieden angegriffen, z.B. von Lunačarskij, aber auch begeistert unterstützt, wie etwa von Asseev, der später allerdings davon Abstand nahm, wie Percov es an einem seiner Gedichte demonstriert.

Die Bedrohung durch die Maschine, die ein Teil der Bevölkerung empfindet, ironisiert Lenin in Bezug auf die Landbevölkerung, wie ebenfalls Percov ausführt. Lenin sagte, daß sich auf die Landbevölkerung "ein neuer, unsichtbarer, unverständlicher Feind zuzubewegen begann, der irgendwoher aus der Stadt kommt".² Wie Percov richtig feststellt, wird die Maschine von Ivan und Kavalero in sehr ähnlicher Weise gesehen.

Die Aktualität der Frage, so wie sie sich in "Zavist'" darstellt, unterstreicht Percov ausdrücklich; mit seinen Ausführungen habe er belegen wollen, "daß der groteske Kavalero und sein Doppelgänger Ivan - eine Groteske in Quadrat - nicht nur eine Schrulle der Phantasie des Künstlers sind, sondern folgerichtige Verkörperungen der Erscheinungen des Lebens, die sogar bei dem besten Teil der Intelligenz der danach strebte, die Größe der Revolution zu erfassen, manchmal paradoxe Formen annahm".³

1 V. Percov, My živem v pervye ... In: Znamja 1969.4. S.234.

2 aa.O. S.238.

3 aa.O. S.237.

In "Zavist'" werden die gegensätzlichen Auffassungen vertreten durch Volodja und Andrej einerseits, Kavalerov und Ivan andererseits. Volodja trägt in sich sowohl das Streben, mit der Präzision einer Maschine zu arbeiten, als auch den Enthusiasmus für die Industrialisierung. Andrejs Stellungnahme dazu wird nicht dargestellt; indirekt kommt sie jedoch zum Ausdruck durch seine Arbeit an dem Četvertak, der ein Teil der Technisierung des Lebens verkörpert.

Ivans Haltung schlägt sich nieder in der von ihm angeblich erfundenen Maschine. Das 6. Kapitel des 2. Teils beschäftigt sich ausschließlich mit dieser Maschine: Ivan geht mit Kavalerov in einen Außenbezirk Moskaus, um sie zu besichtigen, erklärt ihr Wesen und schildert in dem Märchen von dem Treffen der beiden Brüder, die erwünschte Wirkung Ophelias, nämlich die Vernichtung Andrejs und des Četvertak.

Er erklärt Kavalerov, er habe eine Maschine erfunden, die mit einer Vielfalt von Fähigkeiten ausgestattet sei, die für alle Zwecke verwendet werden könnte. Darn sei ihm eingefallen, daß ihm damit die Möglichkeit gegeben sei, sein Zeitalter zu rächen. Die Maschine sei die Gottheit, das Idol der neuen Epoche. Er habe die Maschine unbrauchbar gemacht, indem er sie mit allen Gefühlen und Eigenschaften ausstattete, die den Menschen der alten Welt eigen waren.

Bei der Besichtigung Ophelias bestimmen wieder die traumhaften Elemente die Atmosphäre. Ivan führt Kavalerov in eine öde Gegend in der Umgebung von Moskau, die dieser nicht kennt, in der er sich nicht orientieren kann. Hinter Gartenzäunen bellen Hunde und die "Kapsel des Grauens öffnet sich irgendwo in der Herzgrube" Kavalerovs (II,6;99). Ivan bittet ihn mehrmals, sich klar zu machen, daß er nicht träume, da er sonst anschließend nicht glauben werde, was er gesehen habe. Kavalerov hört Ivan nur widerstrebend zu; er sagt: "Ich verstehe nichts von Mechanik, - ich fürchte mich vor Maschinen ..." (II,6;101).

Als beide endlich an dem Zaun ankommen, hinter dem Ophelia sich befinden soll, glaubt Kavalerov, Ivan mit Ophelia sprechen zu hören. Das Zustandekommen der traumhaften Situation wird durch die Hitze, die "unbekannte öde Gegend" erklärt, die bei Kavalerov eine "Fata Morgana", eine "Halluzination des Gehörs" bewirkt (II,6;102).

Ivan und Kavalerov erschrecken vor einem Pfiff; Kavalerov spricht mit vor Entsetzen flackernder Stimme, Ivan läuft auf Kavalerov zu, sie fassen sich an den Händen und laufen davon. "Ich fürchte mich vor ihr! Ich fürchte mich vor ihr!" flüstert Ivan. Er wiederholt nach einer Zeit des Laufens: "Ich fürchte mich vor ihr" "sie haßt mich ... Sie hat mich verraten ... Sie wird mich töten ... (II,6;102/103).

Als Kavalerov ihm widersprechen, die Erscheinungen als Halluzination erklären will, entgegnet Ivan, er habe ihm gleich gesagt, daß Kavalerov nachher das Ganze für einen Traum halten werde.

Der Eindruck dieser traumähnlich gestalteten Besichtigung verdichtet sich in dem einzigen, als Handlung dargestellten Traum Kavalerovs in "Zavist". Kavalerov liegt nach seinem Zusammenbruch mit Fieber im Bett. Ivan tritt ins Zimmer und fordert ihn auf, ihm zu folgen. Sie nehmen offensichtlich an der Eröffnung des Četvertak teil. Doch kaum sind sie angekommen, ist auch Ophelia da. Sie verfolgt Kavalerov, der vor ihr flieht. Dann bedroht sie Ivan, der voller Entsetzen versucht, sie abzuwehren. Kavalerov versucht, die Anwesenden dazu zu bewegen, Ivan zu helfen; voller Verzweiflung ruft er: "Rettet ihn! Ihr werdet doch nicht zulassen, daß eine Maschine einen Menschen tötet." (II,11;126). Es erfolgt keine Antwort. Statt dessen schiebt sich eine lange, blitzende Nadel aus der Maschine und nagelt Ivan an die Wand. Darauf verfolgt die Maschine wieder Kavalerov. Mit seinem Verzweiflungsschrei endet der Traum.

Im Roman haben Traum und traumähnliche Situation in erster Linie die Funktion, erstens Kavalerovs Beziehung zu seinen Mitmenschen, vor allem zu Andrej, durch ihre außerordentliche atmosphärische Dichte besonders deutlich zu demonstrieren, und zweitens sein Verhältnis zur Maschine in eben dieser Weise zu kennzeichnen, wobei Ivans Standpunkt einbezogen wird. In beiden Fällen ist Angst das beherrschende Gefühl.

Außerdem gibt es noch Hinweise, die keine starke Ausstrahlung haben, jedoch bewirken, daß der Komplex Traum durch zusätzliche Erwähnungen wieder in das Bewußtsein des Lesers dringt. Dabei handelt es sich um die Schilderung einer der Kindererfindungen Ivans und um berichtete Träume (II,1;74-75. I,6; 41-42. I,4;34-35. II,5;97.II,5;98).

Die Traumatosphäre ist am stärksten ausgeprägt im 1. Teil des Romans, der aus Kavalerovs Perspektive dargestellt ist. In besonders dichter und häufiger Weise sind die alpträumlichen Situationen gestaltet. Sie nehmen hier zwei ganze Kapitel (10 und 14) und große Teile von zwei weiteren Kapiteln für sich in Anspruch (4 und 9). Zusammen mit der hyperbolischen Darstellung Andrejs durch Kavalerov beherrscht diese Atmosphäre von Angst und Bedrohung, auf eine nicht der Realität sondern den Gefühlen kavalerovs entsprechende Weise, große Partien des gesamten 1. Teils.

Im 2. Teil kommt sie nur bei der Besichtigung Ophelias, vor allem jedoch in Kavalerovs Traum zur Wirkung.

Die nur berichteten Träume von Volodja und Andrej bleiben farblos. Auch daran zeigt sich, daß Oleša die Gefühlswelt dieser Personen fremd war, da er die Fähigkeit zu träumen als wichtigen Ansatzpunkt für die umfassende Darstellung der Figuren betrachtete. Dies geht aus den von ihm formulierten Fragen hervor, die, seiner Meinung nach, beantwortet werden müßten, um das Bild eines lebensvollen Menschen zu zeichnen (im zitierten Fall handelt es sich um den heranwachsenden sowjetischen Jugendlichen): "Als Künstler werfe ich mich ihm entgegen: wer bist du, was für Farben siehst du, träumst du, was sind deine Wurschträume, wie fühlst du dich, wie liebst du, was hast du für Gefühle, was weißt du ab, was erkennst du an, wie bist du, was herrscht in dir vor, das Gefühl oder der Verstand, kannst du weinen, bist du zärtlich, hast du alles von dem verstanden, was mich erschreckt, was ich nicht verstand, wovor ich mich fürchtete, wie bist du - junger Mensch der sozialistischen Gesellschaft?"¹

Daß all diese Fragen für den neuen Menschen von Oleša im Roman und im Drama noch nicht beantwortet waren, zeigt die Personendarstellung als solche, im Detail jedoch auch die Tatsache, daß es nur die Menschen der alten Welt sind, besonders jedoch Kavalerov, deren Träume und Wachträume überzeugend dargestellt sind.

In "Zagovor čuvstv" werden Träume und traumährlich dargestellte Situationen nur noch ausschließlich im Zusammenhang mit Kavalerov

¹ Reč' na I Vsesojuznom s'ezde sovetskich pisatelej. In: Ju. Oleša, P'esy (1968) S. 324-330.

dargestellt. Sein oben bereits erwähnter Traum gibt seinen Eindruck von Andrej und Valja wieder (V,66-70). Außerdem erreicht es Oleša, trotz der Schwierigkeiten durch die rein dialogische Struktur des Dramas, die Atmosphäre der traumähnlichen Situation in "Zagovor Čuvstv" zu übertragen. Dies geschieht auf zwei Weisen:

In der 6. und 7. Szene formuliert Kavalerov selbst sein traumähnliches Gefühl. Er hat sich von Andrej getrennt, ist zu Anečka zurückgekehrt und träumt seinen Fiebertraum. Die folgende Szene zeigt ihn mit Ivan bei einer Geburtstagsfeier unter einer größeren Anzahl ihm unbekannter Menschen; schon die szenische Anweisung merkt an, daß Kavalerov wie ein Schlafwandler wirkt. Kavalerov selbst sagt: "Was geschieht mit mir? Was haben Sie mit mir gemacht, Ivan Petrovič?" Michal Michalyč:" Still ... Pssst ... hören Sie!" Kavalerov:"Sie haben mich zur Witzfigur gemacht ... Ich gehe in fremde Häuser. Mir kommt das alles wie ein Traum vor. Es gibt solche Träume ... besondere ... wenn man träumt und weiß, daß es ein Traum ist ... Sagen Sie mir: ist das ein Traum? Werde ich aufwachen? Ich will aufwachen! Bürger helfen Sie mir, aufzuwachen!" (VI,71).

An der folgenden Handlung nimmt Kavalerov nicht mehr den geringsten Anteil. Er legt den Kopf auf die Tischplatte und schläft wahrscheinlich (so die szenische Anweisung).

Erst als Ivan ihn auffordert, Andrej zu töten, erklärt Kavalerov, er möchte sich bei Andrej entschuldigen, doch er wisse, daß Andrej ihn nicht hören werde, wie im Traum. Unter einem sehr theatralischen Effekt, der die Situation entwirklicht erscheint Andrej: das Licht geht plötzlich aus und ein ins Riesige vergrößerter Andrej steht in der Tür, der dann allerdings nur nach Šapiro fragt und sogleich wieder verschwindet. Kavalerov formuliert, von der Erscheinung völlig fasziniert, seine Entschuldigung, nachdem Andrej den Raum schon wieder verlassen hat, und wird dadurch in dem Gefühl bestärkt, Andrej höre ihn nicht, wie im Traum.

In der gleichen Stimmung befindet sich Kavalerov in der folgenden Szene, auf dem Fußballplatz: er folgt Ivan gleichsam willenlos, ohne ein Wort zu sagen, außer der Bemerkung, daß Andrej ihn, wie im Traum

nicht sehe. Auf Ivans Kommando nähert er sich zwar Andrej mit dem Rasiermesser in der Hand, läßt es jedoch fallen, macht den Versuch, es aufzuheben, kann es jedoch in traumähnlicher Lähmung nicht.

Die Linie, die zu diesem Schluß führt, beginnt mit Kavalerovs Trennung von Andrej, eine Szene, in der die Parallele zum Traum nicht gezogen wird, die jedoch genau die albtraumähnliche Atmosphäre besitzt, wie entsprechende Episoden des Romans. Kavalerov erklärt Andrej unter falschen Anschuldigungen offen den Kampf. Dann bemerkt er das drohende Schweigen Andrejs; das Entsetzen über seine eigenen Worte ergreift ihn, er versucht, sich zu entschuldigen, versucht, die Anwesenden wieder umzustimmen, spricht verzweifelt auf sie ein, stößt jedoch immer wieder auf eine Wand des Schweigens. Sein so dargestelltes Sprechen ins Leere wird über zwei Seiten geschildert (IV, 57 - 59); die Situation wird mit jedem dieser unbeantworteten Sätze bedrohender, erdrückender. Kavalerov fühlt, daß er gehen muß, hat aber allein nicht die Kraft dazu. Um endlich dieser albtraumähnlichen Szene ein Ende zu machen, eine Reaktion der Anwesenden zu erzwingen, beleidigt er Andrej in einer Weise, die die Ohrfeige Valjas herausfordert und ihn dadurch zum Gehen veranlaßt (IV, 59).

Wie im Roman mischen sich hier die Gefühle der Erniedrigung, der Angst, des Entsetzens über sein eigenes Verhalten und der Bedrohung zu der Atmosphäre eines Albtraums, die nur den Wunsch nach Beendigung, dem Erwachen übrig läßt.

Nach dieser Trennung von Andrej und Kavalerovs Fiebertraum, der wieder das Bedrohliche Andrejs in den Vordergrund stellt, scheint Kavalerov den Rest der Handlung nur noch halbbewußt zu erleben. Das traumähnliche Kolorit der letzten beiden Szenen hat hier, anders als im Roman, die Funktion, sein hilfloses, passives, schlafwandlerisches Verhalten darzustellen.

Ebenso wie im Roman finden sich Hinweise auf den Traum, die keine starke Einwirkung haben, die Vorstellung von Traum als solchem jedoch wieder ins Bewußtsein rufen(III, 42).

Der Maschinenkomplex ist im Drama aus der Traumdarstellung ausgeklammert. Er wird in "Zagovor čuvstv" überhaupt aus zwei Gründen reduziert: erstens, weil der Konflikt in dramatisch zugespitzter

Weise stärker auf die Konfrontation der Hauptideen konzentriert ist und zweitens, weil innerhalb der veränderten Charakteristik Ivans, das spielerische, phantastische Element, wie es in Ophelia verkörpert ist, so weit wie möglich zurückgedrängt wurde. Ivan formuliert seine diesbezügliche Meinung in der einzigen Szene, in der er von Ophelia spricht, allerdings in noch deutlicherer, verschärfterer Form als im Roman; seine Erzählung über das Wesen Ophelias schließt er mit den Worten: "In der Zeit, in der ihr danach strebt, den Menschen in eine Maschine zu verwandeln, habe ich die Maschine in einen Menschen verwandelt." (III,43).

Die beiden größeren Träume Kavalerovs, je einer in Roman und Drama, werden beide nicht berichtet, sondern als Handlung dargestellt; das Traumgeschehen entfaltet sich dadurch in seiner vollen Suggestion. Die traumähnlich dargestellten Situationen, sowohl im Roman, als auch im Drama, sind auf zwei verschiedene Arten strukturiert. Im ersten Teil löst Kavalero selbst die Albtraumhaftigkeit der entsprechenden Szenen aus. Im zweiten Fall empfindet Kavalero die Situation als solche, ohne sein Zutun als traumähnlich. Sowohl im Roman, als auch im Drama finden sich zusätzliche Hinweise auf das Phänomen Traum.

Traum und traumähnliche Situation haben zwei Funktionen, von denen jedoch nur eine in Roman und Drama die gleiche ist, nämlich die Schwierigkeiten Kavalerovs im Verhältnis zu seinen Mitmenschen darzustellen. Während die zweite Funktion im Roman darin besteht, die Angst der Personen der alten Welt vor der Maschine d.h. vor der Industrialisierung und Technisierung, darzustellen, wird im Drama damit das hilflose, passive, schlafwandlerische Verhalten Kavalerovs demonstriert.

Traum und traumähnliche Situation haben stets Angst- und Albtraumcharakter und stehen immer nur in Verbindung mit den Empfindungen Kavalerovs (nur in den Maschinenkomplex im Roman sind Ivans Gefühle einbezogen). Daher treten sie im Roman hauptsächlich im 1. Teil in Erscheinung und werden nur in zwei Kapitel des zweiten Teils aufgenommen (II,6. II,11). Im Roman wird Kavalerovs Gefühl der Bedrohung

durch Andrej auf diese Weise dargestellt. Im Drama ist deren Auswirkung jedoch so stark, daß sie von der zweiten Hälfte der 5. Szene an gleichsam einen konstanten Zustand Kavaleros kennzeichnen, der seinen aktiven Anteil an der Handlung verhindert.

Nicht nur durch die geschwächte Charakteristik, sondern auch durch die Rolle von Traum und traumähnlicher Situation, ist die Bedeutung Kavaleros für das Geschehen im Drama reduziert und die stärkere Zweipoligkeit hergestellt.

XII Typ oder Individuum

Die Figuren Olešas werden von ihm selbst als Verkörperung von Ideen betrachtet; in einem Interview sagt er, auf "Zagovor čuvstv" bezogen: "In meinem Stück treffen nicht Personen sondern Ideen aufeinander."¹ Daetz bezeichnet die Personen als "allegorische Figuren"². Auch die sowjetische Kritik und Literaturwissenschaft beschäftigt sich mit dieser Frage, jedoch hauptsächlich in Bezug auf die verschieden lebendige Darstellung der einzelnen Figuren im Roman.

Badikov ist der Meinung, daß Andrej, Valja, Volodja und Anečka im Roman schematisch und verallgemeinert dargestellt seien, daß sie dazu tendierten, "Symbole bestimmter realer Typen" zu sein.³

Vdovina weist darauf hin, daß Andrej kein inneres Leben habe und Volodja zu einseitig dargestellt sei⁴. Čudakova ist der Meinung, daß Valja, Volodja und Andrej wie Dinge, nur von außen dargestellt sind, Kavaleros, Ivan und Anečka dagegen individuell charakterisiert.⁵

Gorbov hebt hervor, daß das Bild Andrejs von außen, das Kavaleros von innen dargestellt ist.⁶

1 In: Krasnaja gazeta, več.vyp. 27.12.1929.

2 L.Daetz, Studien zur sowjetrussischen Kurzgeschichte (1969) S.74.

3 V.Badikov, Voprosy poëtiki Jurija Oleši. 1967.S.11 (Avtoreferat dissertacii).

4 I.Vdovina, Tvorčestvo Jurija Oleši 20-ch godov.1966.S.14 (Avtoreferat dissertacii).

5 M.Čudakova, Poëtika Jurija Oleši. In: Voprosy literatury. 1968.4. S.131.

6 D.Gorbov, Opravdanie Zavisti. In: Novyj mir. 1928.11.

Die damit aufgeworfenen Gesichtspunkte hängen alle mit der Frage zusammen, wieweit die Figuren als Individuum oder in welcher Weise sie sonst gekennzeichnet sind.

Die Frage nach dem Unterschied von Typ und Individuum in einem literarischen Werk beantwortet Kasack in seiner Untersuchung über die Personendarstellung bei Gogol' ¹.

Er warnt zunächst vor einer krassen Polarisierung der Fragestellung und weist darauf hin, daß eine individuell gezeichnete Figur sehr wohl auch typische Züge haben könne, wohingegen eine als Typ dargestellte Figur nicht das Bild einer individuellen Person in sich trage ².

Kasack stützt sich bei seiner Analyse methodisch auf die Theorien Forsters (flache und runde Charaktere) und Wellek/Warrens (dynamische und statische Personendarstellung). Als entscheidendes Kennzeichen einer individuellen Figur wird die Tatsache betrachtet, daß "das Wesen eines Menschen allseitig erfaßt" ist, während "das Merkmal des Typs" darin zu sehen ist, daß er "auf bestimmte Eigenschaften konzentriert ist und ihm andere, nicht typische Charakteristika fehlen". Deshalb auch ist der typisch gezeichnete Mensch ohne innere Widersprüchlichkeit, verhält sich in jeder Situation gleich und ist nicht in der Lage, überzeugend zu überraschen. ³

Es besteht kein Zweifel daran, daß Kavaleroŷ im Roman als Individuum dargestellt ist. Sein schwankendes Selbstgefühl, seine quälende innere Widersprüchlichkeit, seine immer wieder überraschend gefaßten, einander häufig widersprechenden Entschlüsse, sein spontanes Reagieren auf Einflüsse von außen, die Diskrepanz zwischen seinen Absichten und seiner Situation sind so deutlich, daß die Frage im Zusammenhang mit ihm nicht ernstlich aufkommen kann. Wenn er einen Typus verkörpert, nämlich den des Intellektuellen, dem es nicht gelingt, in der neuen Gesellschaft Fuß zu fassen, so verkörpert er sie in der oben erwäh-

1 W. Kasack, Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1957).

2 aa0 S. 118/119.

3 aa0 S. 120.

ten Weise: die Idee, das Allgemeingültige, ist in einer individuell gezeichneten Figur dargestellt.

Trotz Kavalerovs geschwächter Charakteristik im Drama ist sein Wesen auch dort nicht einseitig erfaßt. Seine ständig bewegte und wechselnde Beziehung zu Andrej und der neuen Welt, sein Wunsch nach der schönen, ungewöhnlichen Liebe und sein Zusammenleben mit Anečka, vor der er sich ekelt, seine Absicht, seine Lage zu ändern und die gleichzeitige Unfähigkeit dazu, seine schlafwandlerische Passivität, sein Abrücken von der Handlung sind überzeugend überraschende Details. KavaleroV ist jedoch im Drama nur in seiner Stellungnahme zu einem begrenzten Problemkreis gezeigt; im Roman kann jeder beliebige Gegenstand in seinen inneren Monolog aufgenommen werden, d.h., KavaleroV beschäftigt sich dort, außer mit der eigentlichen Problematik, mit einer Vielfalt von Details, die gerade in sein Blickfeld fallen, oder sich in seine Assoziationskette schieben, so daß er auf eine, dem Leben entsprechende, umfassende Weise gekennzeichnet ist. Im Drama ist KavaleroV zwar nicht zu einem Typus geworden, die volle Individualität ist jedoch nicht erhalten.

Andrej tritt im Roman selbst kaum in Erscheinung; von KavaleroV wird er gekennzeichnet als der Typ des am Aufbau der neuen Welt aktiv beteiligten Kommunisten, der in der neuen Welt einen exponierten Platz einnimmt. Andrej wird von KavaleroV nicht allseitig dargestellt, sondern entsprechend der schon vorgefaßten Meinung KavaleroVs über einen solchen Typus einerseits und der Ablehnung dieses Typus durch KavaleroV andererseits. Im Roman schlägt sich diese Tendenz insofern nieder als KavaleroV nur solche Züge Andrejs wiedergibt, die in diesen Rahmen passen. Daraus entsteht naturgemäß das Bild des Typus.

Aus zwei Gründen bleibt es bei dieser Charakterisierung: Erstens wird KavaleroVs Eindruck aus den übrigen Perspektiven kaum verändert oder vervollständigt. Zweitens ist Andrej kaum indirekt charakterisiert. Selten wird eine eigene Formulierung, noch weniger seine Gedanken und Gefühle dargestellt, die vor allem eine lebendige und umfassende Vorstellung vom Charakter eines Individuums geben.

Finden sich vereinzelte Hinweise auf Sprache und Gedanken Andrejs,

so liegen auch sie nur in dem vorher abgesteckten Rahmen, wie etwa in den Arbeitsnotizen, oder in den Gedanken über Volodja, in dem er in erster Linie die Weiterführung seiner Ideen sieht. Kleine Ansätze zu einer weniger einseitigen Darstellung sind zwar vorhanden: er nimmt aus einer spontanen Regung den betrunkenen Kavaleroŕ bei sich auf, er fragt Dinge, die nichts mit seiner Tätigkeit zu tun haben: wer Jokaste sei, ob Kavaleroŕ Ölbäume liebe? und zeigt damit, daß er umfassender interessiert ist, als Kavaleroŕ annimmt. Diese kleinen Züge reichen jedoch nicht aus, um aus einem Typus ein Individuum zu machen; sie sind so geringfügig, daß sie nicht einmal das typische Bild dem individuellen nähern.

In "Zagovor čuvstv" ist Andrej zwar der perspektivischen Sicht weitgehend entzogen und außerdem mit neuen Zügen versehen; beide Faktoren sollten zusammenwirken, um Andrej zu einer individuell gezeichneten Figur zu machen. Da jedoch seine neue Haupteigenschaft, der Sinn für Poesie nicht integriert ist, die neuen Züge außerdem auf ganz wenige Bereiche beschränkt sind, ist das, was Andrej individualisieren sollte, einerseits zu schwach ausgeprägt, andererseits nicht überzeugend mit Andrejs Charakter vereinigt. Das Bild Andrejs ist durch die neu hinzugetretenen Züge zwar äußerlich stärker abgerundet; da ihnen jedoch die innere Logik fehlt, wird er auch im Drama nicht zum Individuum.

Ivan ist im Roman mit einer so großen Vielfalt von Zügen ausgestattet, daß er auf den ersten Blick als Individuum wirkt. Für die Darstellung seiner Figur im Roman treffen die Ausführungen Kasacks zu, in denen er Forsters Feststellung, ein Typ habe als Gerüst nur eine einzige Idee oder Eigenschaft, ausweitert und präzisiert; dort heißt es: "Ein derartiger Grundzug bei einer Figur bedingt an sich keineswegs, daß sie als 'flach', als Typ zu bezeichnen ist. Im Gegenteil, er gehört ebenso zum individuellen Menschenbild. Aber während er bei dem individuell dargestellten Charakter nur den dominierenden Grundton bildet, neben dem zahlreiche andere Züge stehen, bildet er bei einem Typ das Wesen schlechthin. Wenn ein Typus noch weitere Züge besitzt, sind die dem Hauptkennzeichen eng verwandt. Bei einem individuellen

Menschenbild ist nicht nur die Zahl anderer Züge sehr viel größer, als beim Typ, sondern sie stehen auch oft im Kontrast zu dem dominierenden Grundton."¹

Ivans Grundzug ist es, sich mit Hilfe seiner Phantasie der Wirklichkeit auf möglichst effektvolle Weise zu entziehen. Alle anderen Züge ordnen sich in diesen Zusammenhang, illustrieren diese Eigenschaft.

Das beweisen die Erfindungen seiner Kindheit, wie die Ophelias zur Handlungszeit, das beweist sein Beruf zur Handlungszeit, nämlich entfernt von der Problematik und Verantwortung der Realität die Gäste in Wirtshäusern mit Kunststückchen zu unterhalten. Mit seinen Theorien versucht er der Wirklichkeit tiefere und erträglichere Bedeutung zu verleihen; Phantasie und Effekt verbinden sich in seinen Reden, mit denen er zum eigentlichen Thema oder zu beliebigen anderen Gegenständen brilliert; das Phantastisch-Exzentrische zeigt sich sogar in seinem Äußeren.

Die einzelnen Züge, die seine Haupteigenschaft illustrieren, sind so treffend ausgesucht, passen so gut zueinander, sind so vielfältig und reich variiert, daß das Typische der Darstellung durch diese Eindrücke überdeckt wird und erst bei genauerer Analyse zutage tritt.

Im Drama ist Ivan zum Typus des Provokateurs geworden. Er ist ausschließlich beherrscht von dem Wunsch, Andrej seine Macht zu beweisen und ihn zu vernichten; jede andere Regung ist in diesen Zusammenhang einzuordnen, und Ivans Verhalten ist in jeder Situation gleichartig auf dieses Ziel hin ausgerichtet. Die Vielfalt der Eigenschaften, die ihm im Roman verliehen sind, wurden reduziert und die übrig gebliebenen diesem neuen Hauptzug untergeordnet.

Valja ist im Roman in keinem Fall als Individuum dargestellt. Doch auch der Begriff des Typus scheint hier nicht zuzutreffen. Sie ist Symbol. Das erklärt sich daraus, daß sie als handelnde Figur eigentlich nicht existiert. Sie spricht im ganzen Roman nur fünf belanglose

1 W. Kasack, Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1957) S. 122/123.

Worte, sie ist nur in 5 Kapiteln und auch da nur als Gegenstand der Betrachtung der übrigen Figuren anwesend.

Ein Wesen, das sowenig konkret in Erscheinung tritt, kann natürlich nicht Individuum sein; es ist jedoch auch nicht Typus, da es überhaupt keinerlei greifbare menschliche Züge trägt. Valja bleibt im Roman die Verkörperung der Wunschvorstellung Kavalerovs, nämlich Symbol der außergewöhnlichen, reinen, schönen Liebe.

Die Figur Valjas muß sich unter den Bedingungen des Dramas konkretisieren, Gestalt annehmen und sich sprecherd und handelnd selbst ausdrücken. Doch auch hier liegt ihre hauptsächlichste Bedeutung darin, Gegenstand der sich überschneidenden Interessen der übrigen Figuren zu sein. Persönlich ist sie charakterisiert durch ihre Identifizierung mit der neuen Welt, durch ihr Verhalten gegenüber Kavalerov und Ivan und ihre Liebe zu Andrej, die in ihren Augen in gewissem Widerspruch zu den Forderungen der neuen Gesellschaft steht.

Die Gestalt ist im Drama nicht einseitig, nicht als Typus dargestellt. Sie zeigt Ansätze zur Individualität, die sich in ihren Äußerungen über Liebe, über die neue Gesellschaft, über die Bedeutung der Technik, über Chemie, über Kavalerov und Ivan spiegeln. Ihre Vorstellungen sind dabei nicht starr, sondern bewegt und teilweise einander widersprechend. Insgesamt ist sie jedoch so schwach charakterisiert, daß sie auch hier nicht bis zum Individuum entwickelt ist.

Volodja ist im Roman als Typus des vorwärtstrebenden, zukunftsgläubigen, arbeitsfreudigen Jugendlichen der neuen industriellen, sozialistischen Gesellschaft dargestellt. Die Typisierung ist hier so ungebrochen und ausschließlich vorgenommen, daß die Gestalt konstruiert und plakativ wird. Die Typisierung wird darüberhinaus zur bloßen Konstruktion, weil die entsprechenden Züge Volodja nur durch direkte Nennung zuerkannt werden und sich nicht aus seinem eigenen Verhalten ablesen oder bestätigen lassen.

Die von Kasack in seine Untersuchung miteinbezogenen, durch Wellek und Warren gegebenen Kriterien der Affinität des Statischen zum Typischen und des Dynamischen zum Individuellen erweisen sich auch

hier als zutreffend. Zwar bleiben alle Figuren der Handlung ohne innere Entwicklung, jedoch sind die Figuren als Typen gestaltet, deren Darstellung Leitmotive einschließt, die Typisches, d.h. Statisches ausdrücken und deren Weltanschauung, deren Platz in der Gesellschaft bereits festgelegt ist. Kavalеров, der als einziger nach seinem Weg noch sucht, der glaubt, noch entscheiden zu können, in welcher Richtung sein weiteres Leben verlaufen wird, der auch im Roman als einziger nicht mit einem Leitmotiv charakterisiert wird, bleibt auch die einzige als Individuum dargestellte Figur.

Die sowjetische Kritik und Literaturwissenschaft ließ sich offensichtlich überwiegend von der vielfältigen und farbigen Charakteristik Ivans gefangen nehmen und betrachtet ihn wie Kavalеров als Individuum, im Gegensatz zu den übrigen Figuren (s.o.). Aus den mir bekannten Rezensionen, Kritiken, Zeitschriftenartikeln u.ä. bezeichnen nur Èl'sberg und Gorbov Kavalеров als die einzig lebendige Figur, ohne diese Meinung jedoch theoretisch zu begründen.¹

In diesen Beurteilungen werden im allgemeinen die Kriterien des "von außen" und "von innen" in irgendeiner Weise tragend. Tatsächlich ist es so, daß die als Typen gestalteten Figuren Andrej und Volodja fast nur von außen dargestellt sind, d.h., sie sind vor allem direkt charakterisiert und nicht indirekt durch eigenes Sprechen und Handeln, Denken und Fühlen.

Bei der Darstellung des als Typus gestalteten Ivan jedoch wirken direkte und indirekte Charakteristik in gleicher Weise mit. Daraus ist der Schluß zu ziehen, analog zu der Feststellung, daß ein Individuum Typisches enthalten könne, ein Typ jedoch nicht Individuelles: ein Individuum muß unbedingt auch "von innen", indirekt, charakterisiert sein, doch nicht jede auch indirekt charakterisierte Figur ist ein Individuum.

Wie Kavalеров in seiner Individualität, so ist Ivan im Drama in

1 Ja. Èl'sberg, Krizis popuťčikov i nastroenija intelligencii (1930).

D. Gorbov, Opravdanie Zavisti. In: Novyj mir. 1928.11.

seiner Typus-Eigenschaften reduziert. Andrej und Valja jedoch versucht der Autor als individuelle Gestalten zu erschaffen. Beiden sind neue Züge verliehen. Die neuen Eigenschaften wirken bei Andrej nicht integriert; die Absicht des Autors, Andrej zu einer positiven Figur zu machen, ist zu deutlich, die Eigenschaften fügen sich nicht zu einer in sich geschlossenen, stimmigen Bild zusammen, die Abrundung bleibt eine äußerliche und ist menschlich nicht überzeugend. An der Figur Valja ist zu beobachten, daß ein Minimum an Charakteristik überhaupt nötig ist, um eine Figur als Typus oder Individuum zu kennzeichnen. Die vorhandenen Ansätze im Drama zeigen zwar, daß die Figur nicht einseitig konzipiert ist, sie sind jedoch so schwach, und es sind so wenige, daß hier ebenfalls nicht das Bild des Individuums entsteht.

Diese Schwächen lassen sich erklären durch die Schwierigkeit, Menschen der neuen Gesellschaft darzustellen, die sich zur Entstehungszeit der Werke erst allmählich herauszubilden begannen, von denen noch niemand eine genaue Vorstellung hatte. Durch die Perspektiventechnik des Romans werden die Schwächen Olešas zu den Schwächen seiner Figuren. Aus der Sicht Kavalerovs und Ivans ist es folgerichtig und überzeugend, die Menschen der neuen Welt einseitig, typisierend, verzerrt zu sehen, ohne den Versuch, ihre positiven Seiten zu erfassen. Ebenso überzeugend ist die Darstellung Valjas, die aus Kavalerovs Sicht zum reinen Symbol wird.

Die Perspektiventechnik des Romans gewährleistet also die überzeugende und in sich stimmige Darstellung der Personen. Daraus auch ist es zu erklären, daß die Möglichkeit, das Bild Andrejs im 2. Teil aus der Erzählfunktion zu vervollständigen oder zu ändern, nicht wahrgenommen wurde. Volodja, der schon im Roman der Perspektive Kavalerovs und Ivans weitestgehend entzogen ist, wird bei dem Versuch, ihn als positiven neuen Menschen zu gestalten, zur plakativen, konstruierten, unglaubwürdigen Figur.

Im Drama ebenfalls aus der Perspektive Kavalerovs und Ivans entlassener, können sich auch Andrej und Valja weder zu Individuen noch

zum in sich schlüssigen Charakterbild des Typus entwickeln.

Das Personal des Dramas besteht also aus Kavalеров, der in seiner Individualität geschwächt ist, aus Ivan, dessen vielfältige, typische Charakteristika gerade um die farbiger gekürzt, bewußt als negativer Typ dargestellt ist, aus Andrej, der keine überzeugende, integrierte Charakteristik aufweist, und Valja, die nicht zur vollen Individualität entwickelt ist. Die Schwäche des Dramas in diesem Punkt nimmt ihm einen Teil der Wirkung des Romans und mindert seine literarische Qualität.

XIII Die Beziehung der Figuren zueinander

Die Beziehung der Figuren zueinander ist in "Zavist'" gekennzeichnet durch größtmögliche Isolation. Auch die Zweiteilung des Romans ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, da sie den Eindruck der Isolation Ivans von Andrej mit hervorruft.

Ivan und Andrej erscheinen nur in jeweils einem der Teile des Romans und treten im anderen Teil nur in je drei Kapiteln auf (Ivan: I,5. I,7. I,15. Andrej: II,2. II,5. II,9). Zweitens werden Andrej und Ivan nur in zwei Kapiteln des Romans gemeinsam dargestellt (I,5. II,2). Auch in den Erzählungen aus Ivans Kindheit wird sein Bruder Andrej niemals erwähnt.

Jede der beiden Figuren entwickelt sich also in einem der Romanteile und ist nahezu auf diesen Teil beschränkt. Auf diese Weise trennt die Zweiteilung des Romans auch Ivan und Andrej voneinander. Nur Kavalеров ist im Zusammenleben sowohl mit Andrej als auch mit Ivan dargestellt. Der 1. Teil zeigt ihn durchgehend als Gast Andrejs. Im 2. Teil ist er Begleiter Ivans. Dennoch ist er von beiden fast vollständig isoliert.

Trotz engstem Zusammenleben Kavalеровs und Andrejs wird nur einmal ein Gespräch dargestellt (I,5;36/37. 1 1/2 Seiten, gegenüber einem Text von 47 Seiten), außer sehr spärlichen, allgemein-alltäglichen Konversationsfetzen. Die Ideen und Bilder, die sich aus den Beobachtungen und Eindrücken Kavalеровs jeden Moment er-

geben, vermitteln zwar dem Leser eine Vorstellung von dem Reichtum seiner inneren Welt, nicht aber Andrej. In seiner Gegenwart spricht KavaleroV nur ein einziges Mal über das, was in seinem Inneren vorgeht (I,5;38/39), wobei zweifelhaft bleibt, wie weit Andrej ihm zugehört hat.

Seine Meinung über Andrej legt KavaleroV diesem ein einziges Mal umfassend dar, gleichsam zusammenfassend und abschließend, kurz vor Ende des 1. Teils (I,11;55-61). Damit ist Andrej zwar Einblick in KavaleroVs Gedankengänge ermöglicht, doch wird dieser wiederum aus der Distanz, in der einseitigen, isolierenden Form des Briefes gegeben, die nur KavaleroVs Anteil aufzeigt; Andrejs Reaktion wird nicht dargestellt.

Nicht nur die Kommunikation durch das Gespräch wird als gestört, bzw. unterbrochen gezeigt, die Personen werden auch dadurch voneinander isoliert, daß sie sich nicht ansehen. Zweimal wird erwähnt, daß KavaleroV sich schlafend stellt, wenn Andrej mit ihm im gleichen Raum ist. Er beobachtet ihn nur dann, wenn Andrej in irgendeiner Art der Beschäftigung so vertieft ist, daß er die Anwesenheit KavaleroVs vergißt. In den wenigen Fällen, in denen geschildert ist, daß Andrej sich KavaleroV zuwendet, um ihn anzusehen, sieht KavaleroV nicht dessen Augen, sondern die stumpfen, glänzenden, spiegelnden Scheiben seines Kneifers. Selbst eine der kräftigsten Formen der Kommunikation, nämlich die Ohrfeige, wird in isolierender Weise dargestellt. KavaleroV beleidigt Andrej im Beisein Volodjas und Valjas. Darauf findet er sich vor der Tür wieder und fühlt das Brennen seiner Wange (I,14;69). Der Schlag selbst wird nicht dargestellt, nicht einmal, welcher der drei Anwesenden schlug. Die Ohrfeige scheint keinen Absender, nur einen Empfänger zu haben.

Nach seiner Trennung von Andrej begegnet KavaleroV dessen Bruder Ivan, erkennt in ihm einen Gleichgesinnten und schließt sich ihm an. Ivan nimmt zwar KavaleroV zur Kenntnis und erkennt dessen Situation, im übrigen ist jedoch kaum eine Beziehung zwischen beiden dargestellt. Ivan hält seine großen Monologe, die er nur an sich selbst richtet. Von den Kapiteln, die KavaleroV und Ivan gemeinsam in einer Gesprächssituation zeigen (II,4. II,6), die insgesamt eine Länge von ca. 17-18 Seiten haben, nehmen die Monologe Ivans etwa 12 1/2 Seiten ein. Der

Rest besteht zum größten Teil aus der Darstellung der allgemeinen Umstände aus der Erzählfunktion, die ebenso die Vorgänge im 7. Kapitel des 2. Teils darstellt, das beide noch einmal gemeinsam zeigt. Kavaleros Beitrag besteht aus wenigen kurzen Sätzen oder Gesten. Als Gesamtbild ergibt sich ein Nebeneinander beider Figuren: Ivan entfaltet aus den ihn beschäftigenden Gedanken seine Reden, ohne direkten Bezug auf Zuhörer¹.

Kavalerov erhält von ihm Antworten insofern, als Ivan sich in sehr ähnlicher Weise wie Kavalerov mit der gleichen Problematik beschäftigt, doch auch hier ist, mit Ausnahme weniger nebensächlicher Punkte, nicht dargestellt, wieweit die Ideen Ivans von Kavalerov aufgenommen werden: die Isolierung der beiden Figuren ist, trotz ihres engen Nebeneinander in den entsprechenden Textteilen nahezu bruchlos durchgeführt.

Im übrigen ist auch die Verbindung der Figuren der neuen Welt untereinander nicht eigentlich dargestellt. Zwar wird erwähnt, daß Volodja seit zehn Jahren wie ein Sohn bei Andrej lebt, doch für die Dauer fast des gesamten 1. Teils ist er nicht anwesend. Erst in den Schlußkapiteln des 1. Teils wird seine Rückkehr geschildert, bezeichnenderweise jedoch auch wieder nicht sein Zusammentreffen mit Andrej; vielmehr findet er bei seinem Eintreffen in Andrejs Wohnung nur Kavalerov vor. Sein Zusammenleben mit Andrej wird in den Kapiteln 2,5 und 9 des 2. Teils dargestellt. Die Erwähnungen beschränken sich hauptsächlich darauf, daß beide als gemeinsam anwesend dargestellt werden. Beide sind nicht in unmittelbarem Kontakt, nicht im Gespräch miteinander gezeigt. Nur ihre Gedanken übereinander werden dargestellt: Volodjas Meinung über Andrej in seinem Brief, Andrejs Einschätzung Volodjas in einem Gespräch mit Kavalerov (I,5) und in dem inneren Monolog (II,5).

In noch spärlicheren Andeutungen wird das Verhältnis Volodjas zu Valja gekennzeichnet: nicht einmal mehr die Gedanken beider übereinander werden dargestellt.

Eine Verbindung zwischen Valja und Andrej wird außer einem Telefongespräch, von dem nur Andrejs Anteil aufgezeichnet ist, nicht dargestellt.

¹ s. auch Dialogstruktur, S. 163/164.

Auch eine Beziehung von Valja und Volodja zu den Repräsentanten der vergangenen Epoche, KavaleroV und Ivan wird nicht hergestellt. Valja hat ihren Vater Ivan verlassen. Geschildert wird jedoch nicht ihre Auseinandersetzung mit ihrem Vater, sondern der bereits abgeschlossene Zustand: Valja lebt getrennt von Ivan bei einer Freundin. Ein wirklicher Kontakt zwischen beiden kommt nicht mehr zustande. Ivans Versuch, sie zurückzuholen, indem er unter ihrem Fenster nach ihr ruft, stößt auf ihre schweigende Ablehnung (I,7). Nur noch einmal im Roman werden Valja und Ivan konfrontiert: Ivan und KavaleroV beobachten Valja und Volodja beim Hochsprungtraining. Valja wird auf ihren Vater aufmerksam. Ivan bricht zusammen und schildert ihr seine Gefühle. Die Szene wird nach wenigen Sätzen Ivans abgebrochen, eine Reaktion Valjas nicht mehr dargestellt.

Fast gar keine Verbindung gibt es zwischen KavaleroV und Valja. KavaleroV sieht Valja wenige Male (I,7. I,14. II,7. II,8. II,9) und spricht nur zweimal einige Sätze, ohne daß eine Reaktion von Valja erfolgt. Sie bemerkt KavaleroV überhaupt nicht, außer bei ihrem ersten zufälligen Zusammentreffen, bei dem KavaleroV ihr seinen Eindruck in dem Vergleich mit dem Zweig voller Blüten und Blätter mitteilt. Nach seinem Satz wird die Szene wieder abgebrochen, und Valjas Reaktion indirekt, durch das Telefongespräch mit Andrej dargestellt.

KavaleroV und Volodja treffen ein einziges Mal aufeinander und zwar bei der Rückkehr Volodjas, der KavaleroV in Andrejs Wohnung vorfindet: Volodja begegnet KavaleroV mit ablehnenden Schweigen (I,12). Auch Ivan trifft nur ein einziges Mal mit Volodja zusammen. Während Ivans Besuch bei Andrej, schläft Volodja im gleichen Raum. Als er erwacht, reagiert er auf eine ironische Bemerkung Ivans mit einer Beleidigung (II,2).

Zwischen Andrej, Ivan, Valja, als einer Familie, in die Volodja und zeitweise auch KavaleroV aufgenommen ist, gibt es Verbindungen jeder Art; Gespräche, Auseinandersetzungen, Konfrontationen haben stattgefunden und finden statt. Im Roman werden diese jedoch, mit geringen Ausnahmen, nicht dargestellt. Jede der Figuren wird in seiner Position erstarrt und von den übrigen isoliert gesehen. Nur die Beziehung zwischen KavaleroV und Andrej wird in einer gewissen Bewegung gesehen, wobei die Isolation jedoch bestehen bleibt. Eine wirkliche Verbindung wird von keiner der Figuren zu einer anderen entwickelt.

Im Drama ist diese extreme Isolation der Personen voneinander nicht durchzuführen. Die Figuren sind im Gespräch, in der Auseinandersetzung miteinander dargestellt.

Eine starke Verbindung zwischen Valja und Andrej schafft deren gegenseitige Liebe. Eine ebenfalls viel stärkere Beziehung als im Roman ist zwischen Ivan und KavaleroV dadurch gegeben, daß Ivan bewußt versucht, Einfluß auf KavaleroV zu nehmen, und KavaleroVs Reaktion auf die Versuche Ivans geschildert wird. Eine Verbindung zwischen KavaleroV und Andrej ist allein dadurch hergestellt, daß beide miteinander sprechen, ihre Standpunkte einander zu erklären versuchen. Ebenso ist die Isolation zwischen Valja und KavaleroV dadurch durchbrochen, daß Valja KavaleroV kennt, mit ihm spricht, sich eine Meinung über seinen Charakter und sein Schicksal gebildet hat.

Am wenigsten verändert ist die Beziehung von Ivan zu Valja und Andrej. Ein direkter Kontakt von ihm zu Valja wird im Drama nicht dargestellt. Zwischen Ivan und Andrej fehlt nur die Isolation, die durch die Zweiteilung von "Zavist'" gegeben ist. Im übrigen entspricht das einzige ausführliche Gespräch im Drama (III) der ebenfalls einzigen wirklichen Auseinandersetzung beider im Roman (II,5). Den Unterschied bildet ein hartes Aufeinandertreffen der Brüder am Schluss des Dramas.

Die nahezu vollständige Isolation der Personen voneinander ist im Drama also teilweise dadurch aufgehoben, daß die Personen einander zur Kenntnis nehmen, miteinander sprechen, gemeinsam in Szenen auftreten. Unverändert bleibt jedoch die Unmöglichkeit einer Verständigung zwischen alter und neuer Welt einerseits, andererseits jedoch, noch weitgehender als im Roman, auch zwischen KavaleroV und Ivan, die im Roman noch eine Gemeinsamkeit, wenn auch nur in der Parallelität vertreten, die im Drama nicht mehr gegeben ist.

Die Personen sind in Roman und Drama ohne Entwicklung und haben, vor allem im Roman, keine lebendige Beziehung zueinander. Sie werden, jeder für sich, in ihrer momentanen Situation dargestellt. In Roman und Drama werden die verschiedenen Standpunkte demonstriert und konfrontiert, ohne daß eine Möglichkeit der Einflußnahme, der Verständigung, der Veränderung einer der Positionen gegeben wird. Am offensten und in einer gewissen Bewegung und Veränderung ist allein KavaleroV dargestellt.

Das Aufzeigen der Problematik oder Weltanschauung solch statischer und voneinander isolierter Figuren ist von jeder kontinuierlichen Handlungsführung unabhängig, die auch in beiden Texten nicht gegeben ist. Vielmehr stellt sich der Inhalt von Roman und Drama als in kleine Teilstücke aufgesplittert dar, die jedes in sich die Problematik enthalten, dabei jedoch jeweils einen Aspekt hervorheben. Die noch vorhandenen Fabelemente sind folgerichtig abhängig von der Kavalerovhandlung, da Kavalerovs Standpunkt nicht endgültig festgelegt, seine Beziehung zu Andrej (im Drama auch zu Ivan) einer gewissen Bewegung und Veränderung unterworfen ist.

E. DIALOGSTRUKTUREN¹

Die folgende Untersuchung will keinen Überblick über alle Dialogformen der beiden Werke geben; es werden nur solche Dialoge analysiert, die wesentliche Tendenzen des Romans und des Dramas unterstützen. Nur ein grundlegendes Merkmal soll nicht unerwähnt bleiben, nämlich die von Vol'kenštejn als indirekter Dialog ("kosvennyj" oder "inoskazatel'nyj dialog") bezeichnete Darstellungsweise.²

Er unterscheidet diese Dialogform vom "offenen" Dialog ("otkrytyj dialog"), in dem die Willensäußerung ganz direkt formuliert wird, wie er für Dramen mit bewegter, offen liegender Handlung typisch ist (als Musterbeispiel nennt er Shakespeare).

Im indirekten Dialog dagegen wird das Gemeinte nicht formuliert, sondern muß erschlossen werden. Als Beispiel nennt er den Dialog zwischen Trigorin und Nina in Čechovs "Čajka", in dem Trigorin über sein Dasein als Schriftsteller spricht; sein eigentliches Anliegen dabei ist sein Wunsch, Nina für sich zu gewinnen, den er jedoch nicht ausspricht. Diese Art des Dialogs ordnet Vol'kenštejn solchen Dramen zu, in denen "die Replik stark emotionale Färbung oder den Charakter abstrahierter Meinungsäußerung annimmt" "mit unter der Oberfläche fließendem Handlungsstrom" wie Stanislavskij sagt³. Derartige Dialoge bezeichnet er als typisch für das vorrevolutionäre psychologische Drama, wie z.B. für Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck und Čechov; in den Dramen Olešas und Arbuzovs sieht er in dieser Beziehung interessante Einzelercheinungen innerhalb des zeitgenössischen sowjetischen Dramas, in dem sonst der offene Dialog vorherrscht.

Die folgende Analyse geht vom Drama aus. Dialoge des Romans, die strukturell mit denen des Dramas übereinstimmen, werden einbezogen. Eine vergleichende Übersicht über Anteil und Ausmaß der jeweiligen Dialogtypen in Roman und Drama und über ihr Verhältnis zu den übrigen Darbietungsweisen wird abschließend gegeben.

1 Anregungen zu diesem Kapitel stammen aus einer Vorlesung von Professor Kasack über "Zagovor čuvstv".

2 V. Vol'kenštejn, Dramaturgija. (1969) S. 65 - 67.

3 aaO. S. 67.

Im Laufe meiner Untersuchung zeichneten sich innerhalb der Dialoge zwei Hauptrichtungen ab. Erstens finden sich Dialoge, mit deren Hilfe ausgedrückt wird, daß die Kommunikation der handelnden Figuren durch das Gespräch nicht mehr möglich oder gestört ist, und intakte Dialoge, die auf isolierende Art dargestellt sind.

Zweitens zeichnen sich kreisende Dialoge ab, in denen sich die Entwicklungslosigkeit, die Urauflöslichkeit der Konflikte spiegelt, indem auch die Kleinform des Gesprächs um bestimmte Punkte kreisend, in Wiederholungen sich erschöpfend, ohne Veränderung sich bewegt.

I. Isolierende Dialogtypen

1. Struktur

Aus den Strukturen, die Isolierung ausdrücken, kristallisieren sich vier Haupttypen mit jeweils einer Anzahl verschiedener Gestaltungsmöglichkeiten heraus, von denen allerdings Einzelne bisweilen nur eine größere Ausprägung finden...

a. Isolierung wird wirksam, obwohl ein Dialog stattfindet

Ein Gesprächspartner ironisiert die Ausführungen des Sprechenden. Dieser Dialogtyp ist am stärksten ausgeprägt in dem Gespräch Ivans mit Andrej. Auf Ivans Beschreibung der von ihm erfundenen Maschine und auf seine Frage, warum Andrej dazu lächle, antwortet dieser: "Weil ich mich freue. Ich koste Deine Triumphe im Voraus aus. Du erweist dem Staat einen unvergeßlichen Dienst." Ivan: "Ich habe eine Maschine erfunden, die alles tun kann. Ich habe sie mit hundert von Fähigkeiten ausgestattet." Andrej: "Hör mal: vielleicht wird man sie auch in der Wurstbranche verwenden können." Ivan: "Sie kann alles." Andrej: Teufel nochmal! Wir werden dir den Orden des Arbeiterbanners verleihen. Wieviel Uhr ist es? Elf. Zu spät. Sonst hätte ich beim Patentamt angerufen." (III,40/41). In dieser Weise setzt sich das Gespräch weiter fort.

Einer der Gesprächspartner ändert statt einer Antwort die Ausführungen des Sprechenden dadurch, daß er sie wiederholt, die zentralen Begriffe jedoch mit seinen eigenen ausfüllt und damit ihren Sinn umkehrt. In einem Gespräch zwischen Ivan und Andrej spricht Andrej, mit fast den gleichen Worten wie vor ihm Ivan, von seiner eigenen Erfindung.

Ein Ausschnitt daraus: Andrej: "Jetzt werde ich dir von meiner Erfindung erzählen. Von der Wurst. Es ist eine völlig neue Sorte. Du sprachst von der Maschine der Maschinen. Jetzt stell dir die Wurst der Würste vor. Eine universelle Wurst. Eine Wurst, die eine Vielzahl der verschiedensten Eigenschaften in sich vereint." (III,43) Ivans entsprechende Sätze lauteten: "Du weißt, mein Traum war die Maschine der Maschinen, eine universelle Maschine. Ich dachte an ein vollkommenes Gerät, ich hoffte, in einem kleinen Apparat hunderte verschiedener Funktionen zu konzentrieren." (III,40)

... Der Zuhörende reagiert nicht auf den Inhalt des Gesprochenen, sondern auf die spezifische Verquickung von Inhalt und Art der Darstellung, die ihn zu einer Assoziation führt, die den Inhalt des Gesprochenen ignoriert. Diese Art des Dialogs findet sich im Drama in Gesprächen zwischen KavaleroV und Andrej und Ivan und Andrej. KavaleroV schildert Andrej, daß die Dinge ihn nicht lieben, daß die Möbel ihm ein Bein stellen, daß eine Tischecke ihn beißt, daß das Buffet, unter welches ihm ein Geldstück gerollt ist, über ihn lacht. Andrej antwortet: " Sie müssen meinen Bruder Ivan kennenlernen, KavaleroV. Sie werden eine gemeinsame Sprache finden." (I,21). Darauf beginnt er, von Ivan zu sprechen. Umgekehrt reagiert Andrej auf die Rede Ivans über den Aufstand der Gefühle mit der Bemerkung: "Schade, daß KavaleroV nicht hier war." (III,46)

Auf eine ebensolche Reaktion stößt KavaleroVs Ausdruck der Hilflosigkeit, als Ivan ihn zu einem Namenstag in ein unbekanntes Haus geführt hat. KavaleroV fragt, was mit ihm vorginge, was Ivan mit ihm gemacht habe, daß er sich fühle, als ob er träume, daß er erwachen wolle. Auf seine Worte reagieren die Anwesenden mit Verständnislosigkeit aber mit Sensationslust, wie z.B. "ach Gott", "schrecklich", "Unsinn", bis Ivan das Thema wechselt (VI,71/72).

Obwohl beide Gesprächspartner anwesend sind, kommt ein Gespräch, ein Austausch von Gedanken, nicht zustande, da einer der Partner auch die Argumente des anderen vorträgt.

KavaleroV sagt, während Andrej seine Gymnastikübungen macht: "Sie sagen, daß persönlicher Ruhm verschwinden muß. Sie sagen, daß die Persönlichkeit nichts bedeutet, und nur die Masse zählt. Sagen Sie das

nicht?" Andrej: "Das sagen wir." Kavalero: "Unsinn. Ich will meinen eigenen Ruhm. Ich verlange Aufmerksamkeit." (I,19)

Aus einer zerstreuten Bemerkung des Zuhörers wird deutlich, daß er nicht versucht, den Ausführungen des Sprechenden zu folgen.

Kavalero beschreibt Andrej den Besuch in einem Wachsfigurenkabinett in seiner Kindheit und seinen Wunsch, auch einen Platz im Museum der Zukunft einzunehmen. Andrejs Reaktion beschränkt sich auf "wie", "so, so", so daß Kavalero zu einem anderen Thema übergeht (I,20).

Während Andrejs Gymnastikübungen spricht Kavalero über seine Gleichaltrigkeit mit dem Jahrhundert, über seinen Wunsch nach Ruhm. Die immer wieder eingeschobenen Äußerungen Andrejs sind Laute, mit denen er seine Übungen begleitet: "Eins-zwei. Eins-zwei. Eins, eins, eins, eins-zwei." "Eins-zwei. Eins-zwei... uff..." "Hepp-hopp, hepp-hopp, hepp-hopp, hepp-hopp." (I,18)

Statt einer Antwort wechselt einer der Gesprächspartner das Thema. In einem Gespräch mit Kavalero schildert Andrej diesem begeistert seine Einstellung zum Četvertak. Statt einer Antwort greift Kavalero nur ein Stichwort auf und erzählt von seiner Begegnung mit Ivan (I, 22/23). Ein solches Gespräch gibt es auch in "Zavist'". Nachdem Kavalero, der mit Ivan das Sporttraining von Valja und Volodja beobachtet hat, diesem sagt, daß er Andrej, Valja und Volodja längst kennt, daß es Andrej war, der ihn aus dem Haus warf und fragt, was er tun solle, antwortet Ivan mit der Darstellung seiner eigenen Verzweiflung: "Valja, stich mir die Augen aus. Ich möchte blind sein, sagte er, schwer atmend"... (II,7;113). Als Kavalero am Schluß des Dramas versucht, den Anwesenden seine Verzweiflung darzustellen, antwortet Valja indem sie sagt: "Andrej Petrovič, machen Sie ein Ende. Die Fußballer warten." (VII,89)

Mehrere Gesprächspartner sind anwesend. Der Angesprochene reagiert, indem er den Sprecher ignoriert und einen Dritten fragt, was der Sprechende gemeint habe.

Diese Art des Dialogs findet sich in einem Gespräch zwischen Kavalero, Andrej und Valja. Kavalero nennt Andrej die Gründe für den Konflikt: "Die Ursachen des Konflikts sind: die Ungleichheit der Positionen

und Valja." Valja: "Und was?" Kavalero^v: "Und Sie, Valja." Valja (zu Andrej): "Was hat er gesagt?" Kavalero^v: "Ich liebe Sie, Valja. Ich habe das in vollem Ernst gesagt. Antworten Sie mir." Valja: "Was sagt er? Worauf soll ich antworten?" Kavalero^v: "Ich habe mein ganzes Leben lang auf Sie gewartet." Valja: "Andrej Petrovič^v, was soll ich tun?" (IV,56). Die Isolierung wird von allen Typen dieser Gruppe hier am stärksten spürbar.

b. Isolierung tritt ein, weil eine dialogisch angelegte Äußerung
unbeantwortet bleibt

Der Angesprochene antwortet bewußt nicht, sondern reagiert mit Schweigen.

In einem Gespräch mit Ivan reagiert Andrej nicht auf dessen Vorwürfe, die sich auf sein Verhältnis zu Valja beziehen. Ivan: "Du bist ein Lüstling. Du verdirbst Valja." Schweigen. Ivan: "Wie kannst du, Wurstmacher, es wagen, von einem solchen Mädchen zu träumen? Ich werde sie mit eigenen Händen erwürgen." Schweigen. Ivan: "Ich weiß alles." (III,44)

Ebenso reagiert Valja mit Schweigen, als Kavalero^v sie fragt, ob sie ihn liebt, und Andrej, als Kavalero^v von ihm fordert, ihm Valja zu überlassen (IV,56).

Am quälendsten ausgeführt wird dieser Dialogtyp in der letzten Phase des Gesprächs, in dem die Trennung Kavalero^vs von Andrej dargestellt wird. Kavalero^v greift Andrej an, spürt das Bedrohliche der Situation, versucht, sich zu entschuldigen, spricht von seinem traurigen Leben, erkennt, daß er gehen soll, sagt, daß er es nicht kann, daß er deshalb erzwingen will, hinausgeworfen zu werden, beleidigt Andrej. Diese Worte Kavalero^vs erstrecken sich über zwei Seiten (IV, 57-59), formieren sich zu acht Abschnitten, an deren Schluß Kavalero^v immer wieder auf eine Antwort wartet, die jedoch nicht erfolgt; vielmehr stößt er jedesmal nur auf das Schweigen der drei Anwesenden, Andrej, Valja und Šapiro^v. Diese Dialogstruktur dient Oleša^v hier vor allem dazu, das Drohende, Unausweichliche, Albträumähnliche der Situation darzustellen, die Kavalero^v selbst heraufbeschworen hat. Seine verzweifelten Versuche, sich wieder daraus zu befreien, finden nirgends Halt; er scheint sich im Leeren, in einer nicht mehr realen Situation zu befinden.

Dialoge, die den Sprecher völlig isolieren, gibt es auch im Roman. Kavalero^v beobachtet Ivan, der auf der Straße unter Valjas Fenster steht und versucht, sie zur Rückkehr zu bewegen; er spricht wiederholt zu ihr und erwartet eine Antwort, doch Valja schweigt (I,7;43/44). Als Kavalero^v und Volodja bei Volodjas Rückkehr in der Wohnung Andrejs zusammentreffen, reagiert Volodja auf Kavalero^vs Worte mit eisigem Schweigen (I,12;63).

Der Angesprochene hört nicht, was der Sprecher sagt. Dieser Dialogtyp ist verwirklicht in dem Traum Kavalero^vs, in dem er immer wieder in das Geschehen zwischen Andrej und Valja eingreifen will, versucht, sich durch Rufen bemerkbar zu machen, beide ihn jedoch weder hören noch sehen.

Auf der Namenstagsfeier spricht Kavalero^v in seinem schlafwandlerischen Zustand zu Andrej, obwohl dieser bereits den Raum verlassen hat und ihn gar nicht hören kann (VI,82).

c. Isolierung wird durch monologische Formen bewirkt

Der tatsächliche Monolog eines Sprechers wird als Dialog getarnt. Andrej denkt spät nachts über sein Verhältnis zu Valja nach. Seine Gedanken werden dadurch zugänglich gemacht, daß sie in der Form eines Telefongesprächs mit Šapiro dargestellt werden. Die szenische Anweisung lautet: "Andrej geht zum Telephon. Er wollte den Hörer abnehmen, nimmt ihn jedoch nicht ab, spricht, zum Telephon gewandt." (III,48) Darauf formuliert Andrej seine Gedanken so, als ob er mit Šapiro spräche.

Eine ähnliche Situation ergibt sich wiederholt daraus, daß die handelnden Figuren eine bestimmte Eigenschaft Andrejs kennen, nämlich die, so vertieft zu arbeiten, daß er nicht hört, wenn jemand zu ihm spricht. Auf diese Weise können z.B. die negativen Gedanken Kavalero^vs über Andrej ohne Furcht vor Konsequenzen dargestellt werden, obwohl beide auf der Bühne sind und außerdem lebendige, Dialog-ähnliche Form erhalten. Kavalero^v sagt, während Andrej arbeitet: "Ich hasse Sie, Andrej Petrovič (Pause). Ich hasse dich. Du hörst nicht. Wenn du arbeitest hörst du nichts. Womit bist du so beschäftigt, daß du nichts hörst?"

Bonze. Stumpfsinniger Bonze. Du bist ein Herr (barin), Andrej Petrovic." (I,24) Kurz darauf nehmen Kavalerovs Gedanken über Andrej noch einmal die gleiche Gestalt an (I,25).

Auf eben diese Weise stellt Valja, die ebenso diese Eigenschaft Andrejs kennt, ihre Liebe zu Andrej dar (III,47/48).

Diese Art des Dialogs ist von allen isolierenden Dialogtypen diejenige, die im Roman am häufigsten auftritt. Während der Kapitel 5 und 6 des 1. Teils, die Andrej abends am Schreibtisch zeigen, versucht Kavalerov immer wieder, mit ihm zu sprechen. Er wird jedoch entweder nicht gehört, oder es bleibt fraglich, wie weit Andrej das Gesprochene aufnimmt, da er gelegentlich mit wenigen Bemerkungen antwortet.

Nur der Anteil eines Partners am Dialog wird dargestellt. Zu diesem Dialogtyp gehören die Telefongespräche in Roman und Drama ("Zagevor šuvstv": III,46/47. "Zavist'": I,3;31/32. I,7;45).

d. Isolierung wird mit Hilfe von Lustspieltechniken erreicht

Ein Partner reagiert statt einer Antwort mit einer derben Geste. Als Kavalerov Andrej während dessen Gymnastikübungen von seinem Wunsch nach persönlichem Ruhm erzählt, vollführt Andrej eine Wendung und kehrt Kavalerov sein Hinterteil zu. Kavalerov: "Ich will meinen eigenen Ruhm, ich verlange Aufmerksamkeit." Szenische Anweisung: "Andrej erhebt sich von der Matte, läßt sich auf alle Viere nieder, so daß er Kavalerov das Hinterteil zuwendet." Kavalerov: "Das ist sehr leicht, den Hintern zu zeigen." (I,19)

Der Zuhörende greift nur ein Wort des Gesprochenen auf und bringt es aus einem ernstesten Zusammenhang in einen solchen, in dem es komisch wirkt.

In der zuletzt erwähnten Situation äußert Kavalerov seine Ansicht, daß in dem Land, in dem er lebt, die Wege zum Ruhm durch Schlagbäume versperrt seien, daß ein begabter Mensch entweder verlöschen müßte, oder sich dazu entschließen, mit großem Skandal den Schlagbaum zu heben. Andrej antwortet, auf der Matte liegend, während er ein Bein hebt: "Uff... Eins... Ich habe ein Bein wie ein Schlagbaum. Ein Bein wiegt zwei Pud." (I, 18/19).

2. Funktion und Bedeutung

Die dargestellten isolierenden Dialogtypen betreffen in erster Linie Kawalerow. Sie finden sich in allen Szenen, in denen er auftritt, nämlich in den Szenen I, IV, V, VI, VII.

In seinem Gespräch mit Andrej in der 1. Szene nehmen sie $3\frac{1}{2}$ der 13 Seiten ein; in der letzten Hälfte der 4. Szene, in der Kawalerow auftritt und die 5 Seiten lang ist, beträgt ihr Anteil etwas mehr als die Hälfte, nämlich fast 3 Seiten; in der 5. Szene gibt es derartige Dialoge zwar nicht in seinem Gespräch mit Ivan und Anečka, das die erste Hälfte einnimmt, jedoch in dem Dialog aus Kawalerows Traum in der 2. Hälfte, in dem Kawalerow, bis auf einen kurzen Schlußteil völlig isoliert ist, da er weder gesehen noch gehört wird; in der 6. Szene ist Kawalerow schon dadurch isoliert, daß er an Gesprächen und an dem Geschehen nicht teilnimmt, sondern, mit auf den Tisch gelegtem Kopf, wahrscheinlich schläft. Die wenigen Sätze, die er zu Beginn und am Schluß der Szene sagt, gehören zusammen mit dem Kontext zu den oben erwähnten Dialogtypen. Ebenso ist es in der 7. Szene, in der er Ivan schlafwandlerisch und stumm begleitet, und in der sein Schlußwort wiederum nicht zu einer Verbindung zu den Anwesenden führt.

Eine gewisse Entwicklung ist hier abzulesen. In dem ersten Gespräch zwischen Kawalerow und Andrej ist bereits ein Mangel an Verständnis festzustellen. Schon bei der Trennung von Andrej und Valja beginnt die Isolation bereits ein Übergewicht zu gewinnen. Zwischen Ivan und Kawalerow, durch deren Auseinandersetzung über den Mord an Andrej, tritt sie noch einmal zurück, um danach Kawalerow zunächst nur in seinem Traum und darauf auch in der Wirklichkeit von allen anderen Personen völlig zu isolieren. Diese Isolation geht Hand in Hand mit seinem schlafwandlerischen, halb bewußten Zustand.

Derartige Dialogformen sind ebenfalls bestimmend für das einzige Gespräch, das zwischen Ivan und Andrej dargestellt wird. Sie nehmen darin etwa die Hälfte ein, nämlich etwas mehr als 3 Seiten in einem Text von $6\frac{1}{2}$ Seiten (III, 40-46) und kennzeichnen die völlig gestörte Verbindung zwischen den Brüdern.

Entsprechende Dialogtypen finden sich außerdem einmal in einer Szene

zwischen Andrej und Valja und betreffen ihr gemeinsames Problem, nämlich Andrejs Zögern, der nicht weiß, ob er, trotz gegenseitiger Liebe, das Recht habe, Valja zu heiraten, die diese Verbindung wünscht.

Obwohl im Drama die Isolation der Figuren nicht so extrem durchzuführen ist, wie im Roman, da die Figuren auf der Bühne in gegenseitiger Konfrontation gemeinsam ihre Probleme erörtern müssen, drückt sich dort die Isolation trotz des Dialogs und durch den Dialog aus. Sie besteht hier vor allem zwischen den Repräsentanten der neuen Welt einerseits und KavaleroV und Ivan andererseits.

Am stärksten isoliert ist KavaleroV, dessen Verbindung nicht nur zu Andrej und Valja auch durch die entsprechenden Dialogformen als gestört gekennzeichnet ist, sondern darüberhinaus zu allen anderen Figuren des Dramas. Nicht davon berührt ist seine Beziehung zu Ivan. Ivans Versuche, KavaleroV zu beeinflussen, sind diesem nicht verborgen, er reagiert darauf, sein Verhältnis zu Ivan unterliegt einer gewissen Entwicklung, er kennt Ivans Einstellung und ist sich der Anwesenheit Ivans bewußt. Dieser inhaltliche Aspekt findet seine Entsprechung darin, daß es zwischen KavaleroV und Ivan zu Dialogen der oben dargestellten Art nicht kommt.

Ivan ist als von Andrej und Valja isoliert auch dadurch gekennzeichnet, daß Gespräche zwischen ihnen nicht stattfinden, mit der Ausnahme einer Auseinandersetzung mit Andrej, die darüberhinaus etwa zur Hälfte von den entsprechenden Dialogtypen geprägt ist.

Zwischen Valja und Andrej treten isolierende Dialogformen nur einmal, dem Inhalt entsprechend, in Bezug auf ihr einziges gemeinsames Problem auf.

Das Drama bringt also auch hier eine Konzentration des Konflikts, indem es durch seine Dialogstruktur, die nur die Vertreter der gegensätzlichen Meinungen voneinander isoliert, die Zweipoligkeit unterstreicht.

3. Die Darbietungsweisen des Romans als Entsprechung zu den isolierenden Dialogtypen des Dramas

Die Isolierung der Personen voneinander im Roman wurde auf der Grund-

lage inhaltlicher Elemente bereits im Zusammenhang mit der Beziehung der Figuren zueinander dargestellt. Daß mit den Mitteln des inneren Monologs Vereinsamung und Beziehungslosigkeit der betreffenden Person ausgedrückt wird, wurde ebenfalls schon erwähnt.

Der innere Monolog ist die durchgehende Gestaltungsform des 1. Roman- teils, unterbrochen von wenigen andersartigen Darbietungsweisen: der direkten Rede der handelnden Figuren, Zitat schriftlicher Notizen und Wiedergabe von Briefen.

Die Darstellung Kavalerova wird an wenigen Stellen abgelöst durch Wiedergabe dessen, was er selbst oder andere der handelnden Figuren gesagt haben. Diese Einblendungen der direkten Rede beschränken sich in den meisten Fällen auf wenige Worte oder Sätze (28,35, 45,46,47,50,52,54,55,71,72). Wenn sie sich zu Dialogen ausweiten, so nur zu Dialogen der oben dargestellten Art (I,3; 31/32. I,5. I,6. I,7; 45. I,12;63).

Diese Eigenart der Prosa Oleša wurde in der Sekundärliteratur vor allem von Čudakova bemerkt: "Bei Oleša gibt es im Grunde genommen keinen Dialog - es gibt einen Austausch von Repliken, die die Handlung vorwärtsbewegen. Die Helden treten gleichsam einen Schritt aus der Szene heraus und berichten über das, was geschieht."¹ In den von ihr als Repliken bezeichneten Dialogteilen sei darüberhinaus nichts von lebendiger, mündlicher Rede zu spüren; sie seien ausgesprochen literarisch. Es sei symptomatisch, daß Oleša bei der in den 20er Jahren sehr aktuellen Suche nach allen möglichen Formen des skaz völlig unbeteiligt geblieben sei. "Oleša verspürt nicht die Notwendigkeit des Dialogs."²

Diese Feststellung überrascht nicht mehr, wenn, wie für "Zavist'" gültig, die extreme Isolation der Personen voneinander in Betracht gezogen wird.

Die Zitate schriftlicher Äußerungen beschränken sich auf kurze Arbeitsnotizen Andrejs (I,2; 29/30. I,7;44/45).

1 M. Čudakova, Poëtika Jurija Oleši. In: Voprosy literatury. 1968. 4. S. 124.

2 Ebd.

Größeres Gewicht haben die Briefe Kawalerovs und Volodjas, die jeweils ein ganzes Kapitel ausfüllen (I,11. I,13). Jedoch auch sie schaffen keine Verbindung, da aus einer an sich dialogisch angelegten Form, nur die Meinung des Schreibenden, nicht jedoch eine Reaktion oder Antwort des Empfängers darstellt. Ihre Wirkung ist die gleiche wie die der Dialoge, in denen nur der Anteil eines der Partner dargestellt ist. Wenn Petsch feststellt, daß ein einseitig dargestellter Briefroman sich dem monologischen Tagebuch nähert¹, so gilt das hier aus Quantitäts- und Proportionsgründen zwar nicht, weist aber auf die monologische, isolierende Tendenz derartiger Formen hin.

Der innere Monolog des 1. Teils ist also hauptsächlich von solchen Darbietungsweisen durchsetzt, die von sich aus auch wieder Isolation ausdrücken.

Eine ähnliche Wirkung haben die Darbietungsweisen des 2. Romanteils. Die 54 Seiten seiner Erstreckung verteilen sich folgendermaßen: Erzählung aus der Erzählfunktion: 27 Seiten; Monologe: 21 Seiten; Dialoge: 5 Seiten; innerer Monolog: 2 Seiten. Im gegebenen Zusammenhang interessiert vor allem der große Anteil der Monologe, die alle von Ivan gehalten werden.

Sie lösen sich aus der Erzählfunktion ab, im Sinne der bei Erlich zitierten Monolog-Definition Vinogradovs, nämlich als "non-alternating, continuous, extended utterance"² Sie erfüllen diese Voraussetzung jedoch nicht vollkommen, sondern weichen davon ab, entsprechend der beiden, etwas verschiedenartigen Ausgangssituationen.

Im ersten Fall berichtet die Erzählfunktion rückgreifend oder Typisches aneinanderreihend über Charakter und Lebensform Ivans, nämlich in den Kapiteln 1 und 2. Ihre Ausführungen werden zunächst mit kürzeren Einschüben der direkten Rede Ivans veranschaulicht, die die Darstellung aus der Erzählfunktion jedoch allmählich überwuchern und sich schließlich völlig verselbständigen.

Als Beispiel sei die Abfolge im 1. Kapitel genannt: die Erzählfunktion berichtet über Ivans rhetorische Neigungen (1/4 S.), es folgt

1 R. Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst (1942) S. 351.

2 V. Erlich, Some Uses of Monologue in Prose Fiction. In: Stil- und Formprobleme in der Literatur (1959) S. 372.

Ivans erste Improvisation (1/2 S.), die Erzählfunktion stellt, mit wenigen Sätzen in direkter Rede illustriert, bestimmte Ereignisse aus Ivans Kindheit dar (2 1/4 S.), doch schon bald ergreift Ivan selbst das Wort und erzählt mit eigenen Worten die Geschichte zu Ende (2 1/2 S.). Den Abschluß bildet eine Zusammenfassung der Charaktereigenschaften Ivans in seiner Kindheit durch die Erzählfunktion (1/4 S.).

Im zweiten Fall betrifft die Darstellung aus der Erzählfunktion die Handlungszeit, die Fabel selbst. Hier überwuchern Ivans Reden nicht nur die Darstellung aus der Erzählfunktion, sondern sind auch im Verhältnis zu den Gesprächsanteilen der jeweils anwesenden übrigen handelnden Figuren zu sehen.

Im 3. Kapitel wird z.B. aus der Erzählfunktion zunächst über die Legenden berichtet, die sich um Ivan gebildet haben. Darauf folgt die Darstellung des Verhörs, dem Ivan unterworfen wird. Die erste halbe Seite des Verhörs wird gebildet von schnell aufeinanderfolgenden Fragen und Antworten, schon die nächste halbe Seite nimmt nur noch Ivans Darstellung ein, außer zwei Zwischenfragen des Verhörenden, und auf den folgenden 1 3/4 Seiten übernimmt Ivan allein das Wort. Das Kapitel schließt in den letzten Zeilen wieder mit einer schnellen Aufeinanderfolge von Frage und Antwort.

Von besonderer Wichtigkeit sind die Darbietungsformen dieser Kapitel in Bezug auf Ivan und Kavalero, da sich, trotz der Gleichstimmigkeit der Partner, Ivans Rede ebenso allein beherrschend entfaltet. Im 4. Kapitel z.B. berichtet die Erzählfunktion von dem ersten Zusammentreffen Kavaleros mit Ivan, nach Kavaleros Trennung von Andrej (1/2 S.). Mit zwei Sätzen wird darin erwähnt, daß Kavalero von den gerade vergangenen Geschehnissen berichtet: "Kavalero erzählte Ivan, daß eine bedeutende Persönlichkeit ihn aus ihrem Haus geworfen habe. Den Namen nannte er nicht." (II, 4; 89) Sofort übernimmt Ivan das Wort, spricht von der Gleichartigkeit ihrer Schicksale und entwickelt seine Ideen (4 S.), nur sehr selten unterbrochen durch einige Sätze aus der Erzählfunktion, die kurze Mitteilungen zur Situation geben, oder knapp die Gedanken oder Reaktionen Kavaleros darstellen, wie z.B. folgendermaßen: "Kavalero senkte errötend die Augen. Er antwortete nicht." (89) "Kavaleros große Zehen zuckten vor Erregung." (90) "Kavalero nickt."

(91) "Kavalerov dachte: Er liest meine Gedanken." (94) usw. Das Kapitel schließt mit einem kurzen Dialog zwischen Kavalerov und Ivan (1/4 S.) und mit der folgenden Beschreibung der Situation durch die Erzählfunktion (wenige Zeilen).

In dieser Weise sind alle Kapitel gebaut, in denen Ivan als handelnde Figur beteiligt ist. Seine Rede entwickelt sich zu größter Selbstständigkeit entweder nur aus der Darstellung durch die Erzählfunktion oder zusätzlich aus einer dialogischen Situation im Rahmen der Fabel. Eine Ausnahme bilden die Kapitel 7 und 12, die ausschließlich aus der Erzählfunktion dargestellt werden, mit wenigen Sätzen der direkten Rede illustriert.

In allen übrigen Kapiteln heben sich Ivans Äußerungen als Monologe heraus, nicht nur, weil sie sich zu seitenlangen, kaum unterbrochenen Reden ausweiten, sondern auch weil sie den Charakter eines ununterbrochenen Selbstgesprächs, einer sprachlichen Selbstdarstellung tragen. Seine Ausführungen nehmen nie Bezug auf ein Gegenüber, beziehen nie den Gesprächspartner mit ein, mit den Ausnahmen weniger kurzer Bemerkungen, in denen er andeutungsweise auch den Anderen zur Kenntnis nimmt, z.B. im Gespräch mit Andrej, in dem er diesem vorwirft, Volodja nicht als Repräsentanten der neuen Generation, sondern aus Familiensinn zu lieben, oder in der Äußerung Kavalerov gegenüber, daß ihr Schicksal ähnlich sei. Solcher Art "Abschweifungen" von seinem Kurs sind jedoch für Ivan äußerst selten. Im übrigen könnten alle seine Reden aus dem Kontext geschnitten und zu einem einzigen Block zusammengesetzt werden, nämlich zur geschlossenen Darstellung der Vorstellungswelt Ivans, zu einem einzigen großen Monolog, der mindestens so isolierend wirkt, wie der innere Monolog Kavalerovs.

Der Anteil der Monologe Ivans beträgt nur ein Drittel weniger, als die Darstellung aus der Erzählfunktion (Ivan: 18 S. Erzählfunktion: 27 S.). Weitere monologische Formen beanspruchen 3 Seiten, nämlich die inneren Monologe Kavalerovs und Andrejs (Andrej: II,5;95-96. Kavalerov: II,6;99), und die ebenfalls aus der Erzählfunktion deutlich sich ablösenden, aneinandergereihten, in direkter Rede wiedergegebenen Äußerungen Volodjas zu seiner eigenen Selbstdarstellung

(II,5; 96-97). Den Rest von nur etwa 5 Seiten bilden die in kleinsten Einheiten über den gesamten 2. Teil verstreuten Dialoge. Die Isolation der Figuren voneinander drückt sich also nicht nur auf der Basis inhaltlicher Elemente, sondern auch mit Hilfe der Darbietungsweisen aus. Dabei entsprechen die isolierenden Dialoge des Dramas der überwiegend monologischen Struktur des Romans. Ein Unterschied ergibt sich daraus, daß im Roman die Isolation durch die Darbietungsweisen (ebenso wie durch den Inhalt) stärker ausgeprägt ist, als im Drama: entsprechende Formen nehmen etwa $\frac{3}{4}$ der Gesamterstreckung des Romans für sich in Anspruch.

II. Kreisende Dialoge

Die kreisenden Dialoge nehmen im Drama nicht so breiten Raum ein, wie die isolierenden. Ihre Wirkung ist dennoch nicht gering, da sie durch häufige Wiederholungen oder durch äußerst zugespitzte Darstellung der Unauflöslichkeit der Konflikte stark einprägsam sind. Sieben derartige Gespräche wurden aufgefunden, die sich zu zwei Gruppen ordnen lassen. Das Kreisen kommt in der ersten Gruppe vor allem als Rückkehr zum Ausgangspunkt, in der zweiten hauptsächlich durch wiederholte Bewegung um bestimmte zentrale Begriffe zum Ausdruck.

1. Struktur

a. Kreisen durch Rückkehr zum Ausgangspunkt

In einem Gespräch zwischen Andrej und Kavalierov ist die Rede von der veränderten Natur des Ruhms in der neuen Epoche, den Kavalierov in der jetzigen Form nicht als solchen anerkennt; doch strebt er nach Ruhm gerade in dieser Zeit und Gesellschaft. Zu Beginn der entsprechenden Unterhaltung spricht Andrej von der neuen Wurst, wie gut sie sei und wie billig; er schließt: "Hurra, rufen Sie hurra, Kavalierov." Kavalierov schweigt. Andrej: "Warum sehen Sie mich so an?" Kavalierov: "Ich will nicht hurra rufen." Das Gespräch setzt sich fort, indem jeder dem Anderen erklären will, was er meint, aber keiner den Anderen versteht. Das Gespräch endet folgendermaßen:

Kavalierov: "Andrej Petrovič, ich will auch Ruhm." Andrej: "Also, wö-
rum geht es dann?" Kavalierov: "Ich will Ruhm gerade hier, neben Ihnen."

Andrej: "Dann rufen Sie gemeinsam mit mir hurra." Kavalеров schweigt
 Andrej: "Jetzt verstehe ich gar nichts mehr." Kavalеров: "Ich will strahlen, wie Sie strahlen." Andrej: "Dann strahlen Sie doch." Kavalеров: "Eine neue Wurstsorte bringt mich nicht zum Strahlen." Andrej: "Was wollen Sie eigentlich?" Kavalеров: "Ruhm". Die Bewegung wird hier in zwei sich überschneidenden Kreisen vollzogen, die die Worte "rufen Sie hurra" einerseits und "Ruhm" andererseits verbinden.

Während dieses Gespräch die Grenze der Verständigungsmöglichkeit zwischen den Personen und, in Bezug auf Kavalеров, die Unmöglichkeit dessen Wünsche und Vorstellungen mit der Realität in Einklang zu bringen, durch Argumentationen, die kreisend zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehren in verschärfter Form verdeutlicht, veranschaulicht: ein ähnlich strukturiertes Gespräch in spielerischer Weise die durchaus lösbar Frage nach der Berechtigung der Liebe in der neuen Gesellschaft. In einem Gespräch mit Šapiro, an dem Andrej, für Valja unsichtbar, zunächst nicht teilnimmt, erörtert Valja dies Thema in scherzhafter Weise am konkreten Beispiel ihrer Liebe zu Andrej. Dieser unterbricht das Gespräch mit der Feststellung: "Das langweilt mich." Valja: "Was langweilt Sie?" Andrej: "Die Romantik." Darauf spricht Valja mit Andrej über ihre Liebe. Die Unterhaltung schließt folgendermaßen: Šapiro: "Das langweilt mich." Andrej: "Was langweilt Sie?" Šapiro: "Die Romantik." (IV, 54-55).

Andrejs Feststellung, daß Romantik ihn langweile, ist eine Abwehrreaktion; er will verhindern, daß Šapiro, der Valja von Andrejs Liebe zu ihr erzählt, widerspricht. Šapiros Schlußbemerkung schließt bewußt an diese Äußerung an. Er weiß von der gegenseitigen Liebe Andrejs und Valjas, er sieht, wie überflüssig die Diskussion, wie leicht zu lösen ihr Problem ist, wie künstlich Schwierigkeiten aufgebaut werden. Die Rückkehr zum Ausgangspunkt hat hier die Aufgabe, das Gespräch selbst und die Problematik zu ironisieren, wobei die Bewegung des Gesprächs zwischen diesen Punkten andererseits andeutet, daß die Frage für Andrej und Valja noch weiter besteht.

b. Kreisen durch wiederholte Bewegung um bestimmte zentrale Begriffe

Valja erzählt Andrej und Kavalеров davon, daß Ivan versucht habe, sie zurückzuholen. Die Hilflosigkeit, die sie in dieser Situation empfin-

det, da sie ihn bemitleidet, ihm helfen möchte, sich dazu aber nicht in der Lage sieht, drückt sich eindringlich darin aus, daß sie immer wieder Teile des Sachverhalts wiederholt, ohne daß die Argumente, mit denen Andrej versucht, ihr die Gewissensbisse zu nehmen, irgendeinen Einfluß auf sie ausübten. Die entsprechenden Worte oder Satz- teile, die sich in dem Gespräch von 15 Zeilen wiederholen, lauten folgendermaßen (nur sie werden zitiert): Valja: "Er stand gestern unter meinem Fenster. Er rief mich." Valja: "Er stand eine ganze Stunde dort." Valja: "Er rief." Valja: "Er erniedrigt sich. Er stand eine ganze Stunde dort." Andrej: "Erniedrigt sich. Denkst du ... Er stand unter deinem Fenster?" Valja: "Eine ganze Stunde..." Andrej: "Das gefällt ihm, unter Fenstern zu stehen." Andrej: "Er geht auch unter meinen Fenstern herum." (I,28)

In einem ähnlich strukturierten Gespräch, das Ivan in einem Miets- haus belauscht, versucht eine junge Frau, ihren Geliebten zu über- reden, ihren Mann zu töten, da er seinerseits ihr vorwirft, daß sie eine Hure sei, da sie sowohl mit ihm, als auch mit ihrem Mann zu- sammenlebe. In dem Kreisen dieses Gesprächs drückt sich die Unauf- löslichkeit des Problems aus, da der junge Mann einerseits nicht töten, andererseits seine Geliebte nicht in den Armen ihres Ehe- mannes wissen will, und da die junge Frau bei ihrem Geliebten blei- ben möchte, jedoch nicht weiß, wie sie dann dem Zorn des Ehemannes entgehen soll (II,33-35).

In einem Gespräch zwischen Ivan und Andrej beharrt jeder der Part- ner, um die zentrale Frage kreisend, ohne Wechsel der Argumentation auf seinem Standpunkt. Ivan: "Du glaubst nicht, daß diese Maschine existiert?" Andrej: "Ja, das glaube ich nicht." Ivan: "Du glaubst es nicht?" Andrej: "Du hast nichts erfunden, Vanja, das ist eine fixe Idee. Du machst ungute Scherze. Wie kommt es, daß du dich nicht schämst? Du hältst mich wohl für einen Dummkopf. Was ist das denn für eine Maschine? Kann es denn eine solche Maschine geben?" Ivan: "Du glaubst es nicht?" Andrej: "Ich glaube es nicht. Entschuldige." Ivan: "Andrej, diese Maschine existiert. Nimm dich in acht, Andrej, sie existiert." (II,43)

Ivan, der das Gespräch der jungen Frau mit ihrem Liebhaber belauscht hat, versucht diesem, nachdem sie gegangen ist, seine Theorie der zum

Untergang verurteilten Gefühle und deren letzter Parade klar zu machen und kommt, da der andere ihn nicht versteht, immer wieder auf die Kernpunkte zurück, kreist in seiner eigenen Argumentation (II, 36/37).

Im letzten Gespräch dieser Art steht wieder das spielerische, humorvolle Element im Vordergrund. In einem dreiseitigen Gespräch Andrejs mit Charman soll die Verbindung von Andrejs Tätigkeit mit Poesie hergestellt werden (VII, 85-87).

2. Funktion und Bedeutung

Alle diese Gespräche, ob sie nun in zugespitzter Form die Unauflölichkeit des Konflikts demonstrieren, oder ob sie in spielerischer Weise auf Konflikte oder Sachverhalte hinweisen, ob sie um bestimmte Begriffe immer wieder kreisen, oder ob die Kreisbewegung durch Rückkehr zum Ausgangspunkt vollzogen wird, reflektieren in ihrem Bereich die allgemeine darstellerische Tendenz zur Statik.

Im Roman gibt es derartige Dialogtypen nicht, wobei in Betracht gezogen werden muß, daß der Roman kaum Dialoge enthält; seine überwiegend monologische Struktur jedoch deutet in dieselbe Richtung, da sie auch die Tatsache in sich schließt, daß mehr reflektiert als agiert wird.

Statik wurde aufgrund der Analyse des Inhalts und der Personendarstellung als grundlegende Tendenz beider Werke erkannt. Die Auflösung der Fabel, d.h. die Bedeutungslosigkeit einer Kette von äußeren Ereignissen, zusammen mit der Verschüttung des zeitlichen Verlaufs, sowie die Entwicklungslosigkeit der Figuren zeigen, daß die Gestaltung innerer oder äußerer Bewegung kaum beabsichtigt ist. Dargestellt wird die bestimmte, fest umrissene, von einem Vorher oder Nachher abgeschnittene, seelische Situation der handelnden Personen und ihre Vorstellungswelten. Jede davon wird für sich demonstriert, ohne daß irgendeine gegenseitige Einflußnahme stattfindet.

In den oben genannten Dialogtypen, die auf die Unveränderbarkeit bestimmter Sachverhalte oder Konflikte hinweisen, indem sie das Kreisen jeder der handelnden Figuren in ihrer Argumentation zeigen, tritt dieses Prinzip der Statik besonders deutlich hervor. Die Dialogtypen des Dramas, sowohl die isolierenden, als auch die kreisenden, reflektieren

also die beiden für "Zavist'" und "Zagovor čuvstv" wesentlichen Tendenzen.

F. VERBINDUNG HERSTELLENDEN FORMEN

Im Zusammenhang mit der Fabel im Roman und im Drama und mit dem Charakter der äußeren Gliederung wurde auf die Wichtigkeit Einheit schaffender Elemente hingewiesen. Dargestellt wurde bereits die Schaffung der Verbindung im Sinne der Überleitung (vom 1. zum 2. Teil des Romans; von einem Kapitel des Romans zum nächsten; von einer Szene des Dramas zur folgenden) und die Art der Verbindung der Handlungsstränge. Im Folgenden werden die Elemente untersucht, die von wesentlicher Bedeutung für die sprachliche und kompositorische Einheit der Texte sind.

I. Bildsprache

Eine für die Gesamtstruktur des Romans kennzeichnende Eigenart, die von Kritik, Sekundärliteratur, den Lesern und Oleša selbst als entscheidendes Merkmal von "Zavist'" (und Olešas Prosa überhaupt) empfunden wird, sind die Vergleiche und Metaphern. Die übereinstimmende Meinung der Sekundärliteratur über Bedeutung und Wirkung der Vergleiche Olešas schlägt sich besonders deutlich nieder in den Ausführungen Čudakovas, die sie als "berühmt" und "chrestomatiehaft" bezeichnet, und der Ansicht ist, daß sie "schon einige Jahrzehnte im Gedächtnis der Leser fortleben" und daß sie "jeder der Reihe nach auswendig zitieren könne."¹

1. Struktur der Bildsprache

Obwohl der Roman aus zwei verschiedenen Perspektiven dargestellt ist, zu denen als dritte die Monologe Ivans treten, entstehen Vergleiche und Metaphern durchgängig auf die gleiche Weise, mit kleinen Tonfall- und Akzentverschiebungen. Auch darüber gibt es in der Sekundärliteratur keine Meinungsverschiedenheiten, wenn auch nicht in jeder der Analysen der ganze Umfang dieser Einheitlichkeit berücksichtigt wird. In der Mehrzahl der Darstellungen, die dieses Phänomen gesondert behandeln, überwiegt die Ansicht, daß die entsprechende Methode Kavalerovs und der Erzählfunktion (die dort meist mit Oleša identifiziert wird)

¹ M. Čudakova, Masterstvo Jurija Oleši (1972) S. 58 und 59.

gleichzusetzen sei. In dieser Weise geht Ėl'sberg vor, aufgrund einer Analyse der Vergleiche im 1. und 2. Teil des Romans¹, der gleichen Meinung ist Polonskij², ebenso sieht es Gorbov, der stärker die Unterschiedlichkeiten zwischen den Vergleichen Kavalerovs und "Olešas" hervorhebt, jedoch betont, daß sie rein quantitativ seien³.

Vdovina spricht von der Gleichartigkeit des 1. und 2. Teils in dieser Beziehung⁴, Šklovskij äußert die Ansicht, daß die Methode der Weltsicht im ganzen Roman die der negativen Helden sei⁵.

Nur bei Badikov wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß diese Besonderheit der Darstellung innerhalb von drei verschiedenen Perspektiven unverändert bleibt. Er betont, daß "Zavist'" zwei Teile und drei Erzähler habe, nämlich Kavalerov, Ivan und den Autor, und daß trotzdem der Eindruck entstünde, als ob der Roman von nur einem Autor erzählt sei, den er als "gleichsam dreieinigen Autor" bezeichnet, dessen Besonderheit darin zu sehen sei, daß er die umgebende Welt ausschließlich bildhaft sieht⁶.

Die folgende Analyse der Vergleiche und Metaphern wird die Beweisführung zu dieser These Badikovs bringen.

Da diese Formen von wesentlicher Bedeutung für die Prosa Olešas sind, beschäftigt sich nahezu die gesamte Sekundärliteratur gerade mit diesem Aspekt seines Werkes ausführlich. Eine Darstellung der Eigenart der Vergleiche und Metaphern kann daher nur die maßgeblich erscheinenden Ausführungen zu dieser Frage ordnend zusammenfassen.

1 Ja. Ėl'sberg, "Zavist'" Jurija Oleši kak drama intelligentskogo individualizma. In: Na lit. postu. 1928.6. S. 39 - 42.

2 V. Polonskij, Na literaturnye temy (1968) S. 323.

3 D. Gorbov, Opravdanie Zavisti. In: Novyj mir. 1928.11.S.143-144.

4 I. Vdovina, Problema geroja v romane Jurija Oleši "Zavist'". In: Problemy realizma. 1966.S.140-141.

5 V. Šklovskij, Mir bez glubiny. In: Lit.kritik.1933.5.S.118.

6 V. Badikov, O stile romana Jurija Oleši "Zavist'". In: Filologičeskij sbornik (Alma-Ata) (1966) S.56.

Die Qualität der weitaus überwiegenden Anzahl der Vergleiche Olešas wird mit Recht als visuell bezeichnet¹, da Oleša dem Vergleich meist den optischen Aspekt des Gegenstandes zugrundelegt² und auch in den selteneren übrigen Fällen die Vergleiche als visueller Eindruck in Erinnerung bleiben³.

Dabei handelt es sich jedoch nicht, wie Čudakova richtig bemerkt, um eine höchste Stufe der Beschreibung des Gegenstandes, sondern um eine völlig neue Eigenschaft⁴. Um Olešas Absicht zu kennzeichnen, zitiert sie seine Kritik an Turgenev, der, nach Olešas Ansicht, z.B. die Natur beschrieben habe, aber nicht ausgedrückt; er habe das wiedergegeben was er sah und das sei nicht Kunst. Das Muster an Ausdrucksvermögen dagegen sei Chlebnikov⁵. Oleša geht es also darum, durch den Vergleich oder die Metapher etwas über das Wesen des Gegenstandes auszusagen, ihn auszudrücken, oder, wie Daetz sagt, den Gegenstand gefühlsmäßig in seinem Wesen zu erfassen⁶, eine Absicht, die von ihm vollständig verwirklicht wurde.

Wie Čudakova und Daetz hervorheben, stellt Oleša das Alltägliche, die bekannte Welt dar⁷, und zwar, worauf Vdovina und Ěl'sberg hinweisen, fast ausschließlich die städtische Welt⁸, jedoch in neuer, ungewöhnlicher Sicht.

1 M. Čudakova, Poëtika Jurija Oleši. In: Voprosy literatury. 1968.4. S. 123,126,130.

M. Čudakova, Masterstvo Jurija Oleši (1972) S.58.

I. Vdovina, Problema geroja. In: Problemy realizma (1966) S.138.

Ja. Ěl'sberg, "Zavist'" Jurija Oleši. In: Na lit.postu. 1928.6.S.39.

2 M. Čudakova, Poëtika. aa0. S.126, S.130.

3 M. Čudakova, Poëtika. aa0. S.126.M.Čudakova, Masterstvo. aa0. S.58.

4 M. Čudakova, Poëtika. aa0. S.130.M.Čudakova, Masterstvo. aa0. S.58.

5 M. Čudakova, Masterstvo. aa0. S.35.

6 L. Daetz, Studien zur sowjetrussischen Kurzgeschichte (1969) S.56.

7 M.Čudakova, Poëtika. aa0. S.128. M.Čudakova,Masterstvo. aa0. S.61.
L.Daetz aa0. S.57.

8 I.Vdovina aa0. S.138. Ja.Ěl'sberg aa0. S.45.

Von dem Gegenstand wird der flüchtige, momentane Eindruck aufgenommen, d.h. der Gegenstand wird in ständiger Veränderung wahrgenommen, abhängig von objektiven äußeren Bedingungen¹. Welche Gegebenheiten im Einzelnen diesen Eindruck hervorrufen, oder mit welchen zusätzlichen Mitteln ein bestimmter optischer Effekt erzielt wird, stellen besonders ausführlich und dabei sehr ähnlich Nilsson² und Èl'sberg³ dar.

Um die prinzipielle Gleichartigkeit, sowie die Unterschiedlichkeiten darzustellen, die durch die Charaktere der Figuren und die Bedeutung der Erzählfunktion bedingt sind, werden die detaillierteren Ausführungen Nilssons zugrundegelegt, von seinen zahlreichen Beispielen jedoch nur die ausgewählt und um solche erweitert, die einen Eindruck der Entwicklung der Bilder aus den drei verschiedenen Hauptperspektiven geben.

Nilsson nennt die Möglichkeiten, mit deren Hilfe bei Oleša ein bestimmter optischer Effekt hervorgerufen wird:

1. Der Gegenstand wird durch gewisse "Instrumente" gesehen, wie Fenster, Knöpfe, metallische Gegenstände, Spiegel, ein umgekehrt angesetztes Fernglas. Kavaleroŭ beobachtet an Andrej Folgendes: "Er ist nackt bis zum Gürtel, in Trikotunterhosen, nur der oberste Knopf in der Mitte des Bauches ist zugeknöpft. Die blaue und rosa Welt des Zimmers dreht sich im Perlmutterobjektiv des Knopfes." (I,1;26)

Ivan beschreibt auf einem Spaziergang die Wirkung einer zerbrochenen Flasche: "Weiter - eine Flasche ... warten Sie, sie ist noch ganz; doch morgen wird sie von einem Wagenrad zerdrückt, und wenn bald nach uns ein anderer Träumer diesen Weg entlang geht, wird die Betrachtung des berühmten Flaschenglases, jener berühmten Splitter, die die Schriftsteller verherrlichen wegen der wunderbaren Eigenschaften, inmitten von Kehricht und Verwüstung unversehens aufzuflammen und dem einsamen Wanderer eine Fata Morgana vorzuspiegeln, ihm vollste Befriedigung geben..." (II,6;100)

1 M. Čudakova, Masterstvo Jurija Oleši (1972) S.13.

L. Daetz, Studien zur sowjetrussischen Kurzgeschichte (1969) S.54,57,67.

2 N. Nilsson, Through the wrong end of binoculars. In: Scando-Slavica. 1965.11.

3 Ja.Èl'sberg, "Zavist'" Jurija Oleši. In: Na lit.postu.1928.6.S.45.

Aus der Erzählfunktion wird der Übergang vom Tag zum Abend geschildert: "Der Tag brach seine Bude ab. Ein Zigeuner in blauer Weste, mit geschminkten Wangen und Bart, trug auf der Schulter ein sauberes Messingbecken vorbei. Der Tag entfernte sich auf der Schulter des Zigeuners. Das flache Rund des Beckens war hell und blind. Der Zigeuner ging langsam dahin, das Becken schaukelte hin und her, und der Tag drehte sich darin." (II,4;89)

2. Der Gegenstand wird durch äußere Bedingungen verändert, wie Licht, Schatten, Regen und Wind.

Kavalerov sieht auf der Straße vor Andrejs Haus Folgendes: "Eine riesige Wolke in der Form Südamerikas hing über der Stadt. Sie leuchtete, doch warf sie einen drohenden Schatten. Der Schatten bewegte sich astronomisch langsam auf die Straße zu, in der Babičev wohnte. Alle, die die Mündung der Straße schon betreten hatten und gegen den Strom gingen, sahen die Bewegung des Schattens, ihre Augen wurden dunkel, er nahm ihnen den Boden unter den Füßen weg. Sie gingen gleichsam über eine sich drehende Kugel." (I,14;67)

Die Wirkung von Licht, Schatten und Wind ist vereint in einem Abschnitt des von Ivan erzählten Märchens: "Der Abend war schwarz, die kugelförmigen Laternen waren blendend weiß, rote Leinwand leuchtete ungewöhnlich rot, die Schächte unter den hölzernen Stegen waren schwarz wie der Tod. Die Laternen schaukelten hin und her, daß die Drähte klirrten. Ihre Schatten waren wie zuckende Brauen. Um die Laternen schwirrten Mücken und fielen verbrannt zur Erde. Aus der Ferne eilten die von den Laternen verwischten Konturen der umliegenden Häuser herbei und warfen sich auf den Bau, und da erwachte das Gerüst zu stürmischem Leben, alles geriet in Bewegung, der Neubau schwamm wie ein vielstöckiges Segelschiff auf die Menge zu, so lange, bis sich die im Wind schaukelnde Laterne wieder beruhigte." (II,6;104)

Aus der Erzählfunktion wird die Wirkung des Regens so dargestellt: "Es hatte wieder geregnet. Es war Abend. Die Stadt glänzte, als sei sie aus Cardiffer Kohle ausgehauen." (II,4;91)

3. Die Darstellung des Gegenstandes erfolgt aufgrund reiner Beobachtung, unabhängig von den oben genannten Gegebenheiten: Kavalerov

sagt in seinem inneren Monolog: "Auf einem Zweig leuchtete ein Vogel, zupfte seine Federn zurecht und trillerte; er erinnerte irgendwie an eine Haarschneidemaschine." (I,7;43)

Ivan beschreibt in einer Erzählung eine Dame folgendermaßen: "Sie stützte die Ellenbogen auf das Geländer und war so bunt und farbenprächtigt wie ein Sesselüberzug in einem Provinzgasthaus, ganz in Kringeln, Rüschen, Volants und mit einer Frisur, die wie eine große Schnecke aussah." (II,1;77/78)

Aus der Erzählfunktion wird folgender Vergleich gezogen: "Ivan bückte sich und spähte durch die Ritzen in dem Bretterzaun, wobei er Kawalerov den metallisch glänzenden Hintern zukehrte - er sah aus, wie zwei Gewichtsteine." (II,6;102)

Diese Beispiele mögen genügen; die übrigen von Nilsson erwähnten Punkte werden nur noch ohne Zitate genannt:

4. Der Gegenstand wird aus einer besonderen Perspektive dargestellt.
5. Der Gegenstand wird neu erlebt, dadurch, daß der Betrachtende sich in einen bestimmten emotionellen Zustand versetzt.

Dieser Darstellung der Art der Entstehung von Olesas Vergleichen ist wenig hinzuzufügen. Wesentlich scheint noch eine von Olesā genutzte Möglichkeit zu sein, nämlich die bildhafte Wiedergabe einer Vorstellung, die nicht an einem tatsächlich vorhandenen Objekt orientiert, sondern aus der Phantasie, der Reflexion hervorgegangen ist, wie sie besonders häufig in der Formulierung der Ideen Ivans zutage tritt.

Die Bildsprache entsteht aus allen drei Hauptperspektiven in der gleichen Weise und prägt den gesamten Roman entscheidend. Die Unterschiede liegen in Nuancen.

Sehr ähnlich ist die Sprache Kawalerova und der Erzählfunktion. Doch bereits in den wenigen genannten Beispielen (jedenfalls zu Punkt 2 und 3) zeichnet sich eine Tendenz ab, die sich im ganzen Roman bestätigt, und die Gorbov folgendermaßen beschreibt: "Im Ersetzen des Sinngehaltes der Worte ist Kawalerov etwa phantasievoller, er schöpft die Vergleiche aus weiter entfernten Bereichen, er ist ein wenig offener metaphorisch, während Olesā vorsichtiger ist, sich bemüht, weniger den hervorstechenden, sondern mehr den fehlerlos ins Ziel treffenden Ersatz des Wortbereichs zu geben. Olesā will die Illusion

äußerer Konkretheit geben, während KavaleroV seinen eigenen, emotionalen Ansprüchen mehr Spielraum läßt."¹

Deutlicher von beiden unterschieden ist die Bildsprache Ivans. Die entsprechenden Elemente seiner Charakteristik, nämlich die spezifische Art seiner Formulierung und die sekundäre Bedeutung des behandelten Gegenstandes, der hauptsächlich Vorwand für sprachliche Umsetzung ist, führen zu einem stärker pathetischen Tonfall, zu aufgebauschtem Ausdruck und erhöhter rhetorischer Qualität.

Diese Unterschiede erscheinen jedoch nur als Differenzierungen der gleichen Sehweise. Das sehr häufige Auftreten der poetisch wirksamen Bilder im Verlauf des gesamten Romans und innerhalb der verschiedenen Perspektiven trägt besonders stark zu seiner stilistischen Einheit bei.

Diese, das Werk zu einer Einheit zusammenschließende Funktion, haben die Vergleiche und Metaphern allerdings kaum noch in "Zagovor čuvstv". Wie im Zusammenhang mit der Personendarstellung erwähnt, wurde die entsprechende Fähigkeit KavaleroV nahezu vollständig entzogen, der Überfluß des bildhaften Ausdrucks wurde bei Ivan reduziert; die entsprechende Eigenschaft wurde vor allem auf Andrej übertragen und wirkt in "Zagovor čuvstv" eher als Teil seiner Personendarstellung, nicht so sehr wie eine durchgängig Einheit herstellende Erscheinung.

2. Wesen der Vergleiche und Metaphern

In einigen Fällen, jedoch nicht allzu häufig, wird in "Zavist'" der Vergleich zur Metapher verkürzt. Daetz zitiert einige Beispiele, weist jedoch darauf hin, daß es sich dabei um die "Wirklichkeit eines besonderen Aspekts eines Gegenstandes" handelt, und daß der Metapher "gewöhnlich erst der erklärende Vergleich vorausgeht"²:

"In die Tür der Ankleidekabine ist ein ovales Fenster aus mattem Glas eingelassen. Er schaltet das Licht ein, das Oval wird von innen erleuchtet und verwandelt sich in ein wunderschönes, opalfarbenes Ei.

1 D. GorboV, Opravdanie Zavisti. In: D. GorboV, Poiski Galatei (1929) S.143.

2 L. Daetz, Studien zur sowjetischen Kurzgeschichte. (1969) S.62.

Vor meinem geistigen Auge sehe ich dieses Ei in der Dunkelheit des Korridors schweben." (I,1;26)

Auch Nilsson ist der Meinung, daß die Metaphern auf ungewöhnlicher Perspektive und optischem Effekt basieren: "Olešas world is not only a world of unusual perspectives and optical illusions but also - and for the most part just because of them - a world of startling metaphors. An object loses its firm contours, becomes material pliable to the will of imagination, which starts to form new things out of it. But this is not all; there is a further stage. As sometimes happens with the imaginations of children, the metaphor itself comes true, is materialized. It is not just a simple comparison, made in passing. We witness a fantastic metamorphosis."¹

Als Beispiel zitiert Nilsson Kavalerovs Eindruck von einem Boot, das er von einer Brücke aus sieht, und das einer der Länge nach durchgeschnittenen Mandel gleicht. Der Vergleich wird zur Metapher, die sich materialisiert: "Die Mandel verschwindet unter der Brücke." (I,8;48)

Wichtig ist jedoch, wie die Ausführungen von Daetz und Nilsson bereits besagen, daß die Verwandlung immer erläutert, zumindest erklärbar ist. Auf diese Eigenheit weist auch Čudakova hin: "Er hat den Blick eines Naturwissenschaftlers, der bestimmte Elemente der äußeren Welt bemerkt, die unweigerlich eine absolut rationale Erklärung haben." "Er erklärt den Mechanismus dieser Sicht, umreißt genau den Beginn, den Schluß und die Gründe für die erstaunlichen Wandlungen, die mit den Gegenständen in seiner Prosa vorgehen."²

Obwohl die Veränderung der Dinge erklärbar ist, und hier liegt der Kernpunkt zum richtigen Verständnis der Vergleiche und Metaphern Olešas, wird die momentane Erscheinung des veränderten Gegenstandes ebenso als dessen im Augenblick gültige Realität empfunden wie die jederzeit und für jeden sichtbare. Auch dieser Schluß ist bereits gezogen, besonders treffend von Daetz und Nilsson.

1 N. Nilsson, Through the wrong end of binoculars. In: Scando-Slavica. 1965.11. S.49.

2 M. Čudakova, Masterstvo Jurijs Oleši (1972) S.61.

Lily Daetz erläutert diesen Vorgang an folgendem Beispiel: "Abend. Er arbeitet. Ich sitze auf dem Divan. Zwischen uns die Lampe. Der Lampenschirm zerstört die obere Hälfte seines Gesichts, sie existiert nicht (so sehe ich es). Unter dem Schirm hängt die untere Halbkugel seines Kopfes. Sie sieht aus wie eine bunte tönernerne Sparsbüchse." (I,6;38). Sie führt aus: "Der Beobachter weiß, wie die Veränderung des üblichen Aussehens der Dinge zustande kommt, aber er begründet die Veränderung nicht durch die Ursache - hier: weil der Lampenschirm einen Schatten wirft, ist nur die Hälfte des Gesichts zu sehen, sondern betrachtet die Veränderung als Absolutum, als eine andere Seite der Existenz der Dinge, die, aus einer bestimmten Perspektive gesehen, eine ebenso wesentliche Eigenschaft ist wie die allgemein bekannten, aus gewöhnlicher Perspektive gesehenen Eigenschaften. Der individuelle Eindruck von den Gegenständen ist überzeugender als das Wissen um die objektiven Gesetze (der Schwerkraft, der Perspektive, der Maßstäbe usw.)."¹

Nilsson äußert die gleiche Meinung: "What we learn from Oleša's stories is that there exist two worlds - the world we ordinarily live and act in, and the 'invisible world'. This 'invisible world' is part of our common, everyday reality, only we do not usually notice it. One has to know the trick. Window-panes, street-mirrors, binoculars, rain, wind, unusual angles, optical illusions - all these things are keys with the magic power of opening the closed door to this fantastic world, a world which to Oleša is as real and important as the 'visible' one."²

Die Existenz dieses unsichtbaren Landes, von dem Nilsson spricht, wird von Oleša in seiner Erzählung "Višnevaja kostočka" dargestellt und erläutert. Der im Text als "Romantiker" bezeichnete Fedja geht den Weg von der Dača Natašas, die er liebt, zurück nach Hause: "Ich reise durch das unsichtbare Land. Da gehe ich also - ich komme von

1 L. Daetz, Studien zur sowjetrussischen Kurzgeschichte (1969) S.61.

2 N. Nilsson, Through the wrong end of binoculars. In: Scando - Slavica. 1965.11. S.50.

der Dača zurück in die Stadt." (262) Fedja schildert darauf die Bewegungen und Veränderungen seines eigenen Schattens, die durch Licht - und Schattenwirkung sich verändernde Farbe eines Hundes und fährt fort: "All das geschieht in dem unsichtbaren Land, deshalb weil in dem Land, das dem normalen Blick zugänglich ist, etwas anderes geschieht: ein Wanderer begegnet einfach einem Hund, die Sonne geht unter, das Gras schimmert grün... Das unsichtbare Land ist das Land der Aufmerksamkeit und der Phantasie." (262)

.. In der Erzählung "V mire", auf die auch Nilsson in diesem Zusammen-^{hang} hinweist, erläutert Oleša noch einmal das Zustandekommen einer bestimmten Sicht des Gegenstandes, deutet darüberhinaus die Bedeutung einer solchen Sehweise an, und erklärt, daß er diese Methode für reinsten Realismus halte: "Am Rand der Schlucht, direkt am Rand, sogar schon auf der anderen Seite - wächst irgendeine Schirm-pflanze. Sie steht klar vor dem Hintergrund des Himmels. Diese winzige Pflanze ist das Einzige, was sich zwischen dem Himmel und meinem Auge befindet. Ich sehe sie immer konzentrierter an, und plötzlich geschieht in meinem Gehirn ein Umschwung, eine genauere Einstellung der Scharniere eines fiktiven Fernglases geht vor sich, die Suche nach dem Brennpunkt.

Und da ist der Brennpunkt gefunden: die Pflanze steht vor mir, klar wie ein Präparat im Mikroskop. Sie war gigantisch geworden.

Mein Blick hatte mikroskopische Kraft angenommen. Ich verwandle mich in Gulliver, der in das Land der Riesen geraten ist.

Ein armseliges Blümchen - vom Wert eines Strohhalms - erschüttert mich durch seinen Anblick. Es ist entsetzlich. Es erhebt sich wie eine unbekannte, grandiose, technische Anlage.

Ich sehe mächtige Kuppeln, Schornsteine, Verbindungsgänge, Gelenke, Hebel. Und den trüben Widerschein der Sonne im Stengel des verschwindenden Blümchens nehme ich jetzt wie blendenden Glanz auf. Solcher Art ist ein optisches Phänomen.

Es hervorzurufen ist nicht schwer. Das kann jeder Beobachter leisten. Es geht nicht um die Besonderheit der Augen, sondern um

objektive Bedingungen: um die Kombination von Raum, Gegenstand und Gesichtspunkt." "Man muß die Welt neu sehen. Es ist außerordentlich nützlich für einen Schriftsteller sich mit dieser phantastischen Photographie zu beschäftigen. Und außerdem - das ist nicht aus den Fugen gebracht, es ist nicht im geringsten Expressionismus. Im Gegenteil: es ist der reinste, gesündeste Realismus." (3344/345)

In dem unsichtbaren Land treten die Gegenstände in ihren ständig wechselnden Aspekten also wieder ins Bewußtsein der Menschen. Das Ziel der Vergleiche und Metaphern Olešas ist es, das rein mechanische Aufnehmen der umgebenden Welt als solches bloß zu legen und durch lebendige, dem Wesen des Gegenstandes entsprechende Betrachtung zu ersetzen. Diese Absicht ist besonders klar ausgedrückt in der Erzählung "Višnevaja kostočka". Fedja sagt: "Vor zwanzig Jahren sah ich zum letzten Mal einen Ameisenhaufen. Oh, natürlich, nicht nur einmal bin ich im Laufe dieser zwanzig Jahre zufällig an Ameisenhaufen vorübergegangen - wie oft schon? Und, vermutlich habe ich sie gesehen, aber ich dachte dabei nicht: 'Ich gehe an einem Ameisenhaufen vorbei', sondern in mein Bewußtsein drang nur das Wort 'Ameisenhaufen' - und weiter nichts. Das lebendige Bild wurde sofort verdrängt durch den diensteifrig sich einfindenden Begriff." (267)

3. Vergleiche, Metaphern und Schweise Olešas im Rahmen der zeitgenössischen Literatur

Gerade in Bezug auf diejenigen Merkmale sprachlicher und stilistischer Gestaltung der Texte, die hier erwähnt wurden, lassen sich Gemeinsamkeiten Olešas mit zeitgenössischen Schriftstellern feststellen, Gemeinsamkeiten, die sich nicht zufällig ergaben, sondern aus enger literarischer und freundschaftlicher Verbundenheit einiger Schriftsteller in der späteren zwanziger Jahren entstanden. Čudakova berichtet, daß Paustovskij, Bulgakov, Kataev und Gecht Mitarbeiter der Zeitschrift "Na vachte" waren, deren Redaktion im gleichen Gebäude wie die des "Gudok" untergebracht war, für den gleichzeitig Oleša, Il'f, Petrov und Šklovskij arbeiteten, und daß sich, auch allein daraus, ein reger Gedankenaustausch entwickelte.¹

1 M. Čudakova, Masterstvo Jurija Oleši (1972).S.36.

Aus Raumgründen sollen an dieser Stelle nur die wesentlichsten Tendenzen dieser literarischen Richtung genannt werden.

Nilsson versteht die Entstehung der von Zamjatin als "Neorealismus" bezeichneten neuen Tendenz in der Prosa nach 1910 als Reaktion auf den Symbolismus: "In part, this view appears as a natural answer to the claims of declining symbolism." "If poetry was to restrain itself from presenting philosophical or religious truth, all that remained for the poet to investigate, was the world around him."¹

Diese Welt sollte jedoch, wie Nilsson ausführt, nicht in der Art üblicher realistischer Darstellung beschrieben werden; es ging vielmehr darum, die in ihr verborgenen Wunder zu entdecken, jedes Detail bewußt wahrzunehmen, es so zu sehen, als ob man es zum ersten Mal sähe.

Diese von Gumilev als "Adamismus" bezeichnete Tendenz² kennzeichnet auch Olešas Einstellung zu literarischem Ausdruck, der die ständig wechselnden Aspekte des Gegenstandes sichtbar machen wollte, der immer wieder die Bedeutung der Frische des ersten Eindrucks betont, für dessen Werk eigene Kindheitseindrücke eine besonders große Rolle spielen, wie sie im übrigen von Čudakova für Bondarin³ und von Nilsson für Voronskij⁴ nachgewiesen werden.

Aus Čudakovas Darstellung geht weiter hervor, daß wie Oleša auch Kataev, Il'f, Petrov und Kaverin versuchten, die visuelle Erscheinung des Gegenstandes möglichst genau wiederzugeben, wobei das Element der ungewohnten Perspektive, des erstaunlichen optischen Effekts auch bei Grin und Kaverin von besonderer Bedeutung sind⁵.

Die gleiche Tendenz der phantastischen Photographie deckt Nilsson innerhalb der zeitgenössischen sowjetischen Literatur im Werk

1 N.Nilsson, Through the wrong end of binoculars. In: Scando-Slavica. 1965.11. S.56.

2 zitiert nach Nilsson. aa0. S.56.

3 M.Čudakova, Masterstvo Jurija Oleši (1972) S.56.

4 N. Nilsson. aa0. S.59.

5 M. Čudakova. aa0. S.28,35/36,51.

s.dazu auch Beaujour, The invisible land (1970) S.152 über Kaverins "Chudožnik neizvesten".

Zamjatins und Voronskijs auf¹. Sehr gleichartige Sehweise und Ausdruck führen hier zu zahlreichen überraschenden Übereinstimmungen, aus denen nur, parallel zu "Zavist'", ein Beispiel aus Kaverins "Chudožnik neizvesten" zitiert werden soll, das sowohl von Nilsson², Beaujour³ als auch Cudakova⁴ erwähnt wird:

In "Zavist'" wird die Bewegung Andrejs hinter einer verglasten Galerie folgendermaßen dargestellt: "Jemand geht durch die Galerie. Die Fensterscheiben schnitten ihn in einzelne Teile. Die einzelnen Körperteile bewegten sich selbständig. Es ergibt sich eine optische Täuschung. Der Kopf eilt dem Rumpf voran." (II,7;112) Kaverin schreibt: "Das Profil Špektorovs glitt in dem dunklen Glas des Ladens vorüber, zerschnitten von den Stores; er zerfiel in die Reflektion von Köpfen und Schultern, die sich einzeln bewegten und die bald sich verkürzenden, bald in die Länge gezogenen Beine weit hinter sich ließen."⁵

Trotz aller Ähnlichkeiten bleibt die Prosa Olešas, wie Čudakova hervorhebt, sehr stark eigenständig; sie schreibt: "Wenn hier wieder auf Merkmale einer einzigen stilistischen Manier hingewiesen wird, die sich in den Reihen verschiedenartiger künstlerischer Tendenzen in der Literatur zu Beginn der 30er Jahre auszubilden begann, muß angemerkt werden, daß Oleša hier große Selbständigkeit bewahrte. Die Trägheit einer 'allgemeinen' stilistischen Manier wird von ihm ständig durchbrochen. Seine Prosa ist anspruchsvoll, nicht kanonisiert. Sein Geschmack war strenger, als der einiger seiner Zeitgenossen, und die Fähigkeit, Metaphern zu erzeugen, fehlerlos."⁶

1 N. Nilsson, Through the wrong end of binoculars. In:

Scando - Slavica. 1965.11. S.54,55,58,59,60.

2 aa0. S. 41.

3 E. Beaujour, The invisible land (1970) S. 151.

4 M. Čudakova, Masterstvo Jurija Oleši (1972) S. 15.

5 V. Kaverin, Chudožnik neizvesten. In: Zvezda.1931.8.S.5.

Zitat übersetzt aus Čudakova. aa0. S.15.

6 aa0. S.56/57.

4. Bedeutung der Vergleiche und Metaphern für Oleša's Werk

Das bildhafte Sehen der Welt, das die Erscheinungen der Welt in jedem Augenblick neu und lebendig empfindet und in poetisch äußerst wirksamen Vergleichen und Metaphern dem Leser vergegenwärtigt, ist eines der wesentlichsten Merkmale der Prosa Oleša's. Es zeichnet seine Romane "Tri Tolstjaka" und "Zavist'" ebenso aus wie seine Erzählungen und wird in seinem letzten, nicht vollendeten Werk "Ni dnja bez stročki" zu einem der Hauptanliegen. Čudakova schreibt: "Sein letztes Buch 'Ni dnja bez stročki' ist eine unendliche Reihe von Bildern, verbunden nur durch das Eine - durch ihre erstaunliche Nähe zum Leser, durch ihre Deutlichkeit."¹

In diesem letzten Buch beschäftigt sich Oleša auch mit den Vergleichen und Metaphern anderer Schriftsteller, d.h. bei der Betrachtung ihrer Werke und deren Schilderung geht er vor allem von diesen Formen aus; er lobt die Vergleiche und Metaphern Nabruts, Chlebnikovs, des tschuwaschischen Autors Uchsaj (259-261), stellt die Vergleiche Gogol's denen von Bunin gegenüber (245-246) und würdigt häufig, immer wieder im Gesamtverlauf des Buches, die Vergleiche und Metaphern Majakovskijs, den er als "König der Metaphern" bezeichnet (152).

Zweitens bemüht er sich selbst, in immer wieder neuen Vergleichen, das Wesen der betrachteten Gegenstände zu erfassen. Diese Vergleiche nehmen, wie auch Čudakova erwähnt (s.o.), breitesten Raum im Text ein; allein 11 Seiten lang versucht Oleša, die Eigenart von Tieren in Vergleichen zu erfassen (261-272).

Im übrigen hält Oleša selbst seine Fähigkeit, derartige Vergleiche zu finden, für ein Merkmal, das ihn als Schriftsteller vor allem auszeichnet. Er zitiert wiederholt seine eigenen Vergleiche, die ihm als gelungen erscheinen, erwähnt, daß Kataev "es genoß, mir aufzutragen, eine Metapher zu diesem oder jenem Gegenstand zu finden" (257) und konstatiert: "Ich weiß sicher, daß ich die Gabe habe, die Dinge neu zu benennen." (257)

All diese Einzelheiten bestätigen die Feststellung Nilssons, der den Unterschied von Oleša's Vergleichen und Metaphern zu denen Čechovs, mit denen sie im übrigen manches gemeinsam haben, darin sieht, daß

¹ M. Čudakova, Masterstvo Jurija Oleši (1972) S.62.

sie bei Čechov einen Teil seiner Poetik darstellen. Wenn Čechov ein Phänomen, wie Nilsson sagt, im Vergleich indirekt darstellt, z.B. den Sonnenuntergang durch seine Reflexion im Wetterhahn der Kirchturmspitze, so steht dahinter seine Absicht "of avoiding the long tedious descriptions of earlier realism."¹ Bei Oleša dagegen repräsentieren sie einen Teil seiner Weltsicht.

II. Wiederholungen

1. Wiederholung eines Einzelwortes

a. Zur Hervorhebung der klanglichen und semantischen Qualität des Wortes

Eine bei Oleša in "Zavist'" und "Zagovor čuvstv" häufig gebrauchte und auffällige Art der Wiederholung eines Einzelwortes, die von der Sekundärliteratur bisher offensichtlich nicht bemerkt wurde, ist die mehrfache Nennung des gleichen Wortes, meist eines Substantivs, innerhalb eines sehr kurzen Textabschnitts. Sie tritt auf zwei verschiedene Arten in Erscheinung.

1. Ein Wort, das nur an dieser einen Stelle besondere Bedeutung gewinnt, prägt, durch häufige Wiederholung, den engen Umkreis, in dem es genannt wird. In "Zavist'" heißt es z.B.: "Wenn er sich auf der Matte ausstreckt und die Beine nacheinander hebt, gibt der Knopf nach. Man sieht seine Lenden. Er hat prachtvolle Lenden, mit zarter, leicht rötlicher Haut. Ein intimer Winkel. Die Lenden eines Erzeugers. Solche Lenden, wie mattes Wildleder, habe ich einmal bei einem Antilopenbock gesehen. Ich glaube, ein Blick von ihm genügt, und die Mädchen, seine Sekretärinnen und Kontoristinnen erheben in Liebesschauern." (I,1;26) Die Bedeutung des Wortes "Lenden" (pach), die sich bei einmaliger Nennung unbemerkt in den Kontext eingefügt hätte, wird durch die Wiederholung hervorgehoben. Das Wort selbst erstet gleichsam neu und unübersehbar

¹ N.Nilsson, Through the wrong end of binoculars. In: Scando-Slavica. 1965.11. S.52.

in seiner vollen klanglichen und semantischen Qualität. Auf diese Weise wird in dem genannten Beispiel an einem konkreten Detail die Vorstellung der Männlichkeit Andrejs besonders nachhaltig evoziert.

Allerdings sind die Wiederholungen nur in den selteneren Fällen so eng zusammengedrückt, sehr viel häufiger wird das entsprechende Wort in größeren Abständen innerhalb einer längeren Textstelle (im Durchschnitt von etwa einer Seite) mehrfach genannt. Diese Art der Wiederholung verbreitert die Ausstrahlung des Wortes innerhalb des größeren Zusammenhangs und betont in dem so hervorgehobenen Wort die Einheit des Kontextes.

Im 12. Kapitel des 1. Teils von "Zavist'" wird das von Kavaleroŷ mit spezifischer Bedeutung erfüllte Wort kotomka (Ranzen) hervorgehoben. Kavaleroŷ hört die Kirchenglocken, die sich für ihn zu der kleinen Strophe formen: "Tom Virilirli, Tom mit dem Ranzen, Tom Virilirli der junge." (I,12;62) (Tom Virilirli, Tom s kotomkoj, Tom Virilirli molodoj). In der Phantasie Kavaleroŷs verdichtet sich dieser Klang zu dem Bild eines jungen Mannes, der sich, mit berechtigten Erwartungen an die Zukunft, der Stadt nähert. Seine zuversichtliche Unbeschwertheit wird an seinem leichten Gepäck demonstriert: "Tom Virilirli, lächelnd und die Hand auf dem Herzen, schaut auf die Stadt und sucht vertraute Züge, die er von Bildern aus seiner Kindheit kennt. Der Junge hat einen Ranzen auf dem Rücken. Er vermag alles." (I,12;62)

Der Traum vom Ruhm, der für Kavaleroŷ mit seiner Auffassung von Jugend verbunden ist, findet seinen Ausdruck in einem konkreten Detail, das durch den Kontext und die Wiederholung mit all diesen Inhalten aufgeladen wird, und sie bei jeder weiteren Nennung evoziert. Kavaleroŷ kehrt zu seinem eigenen Problem zurück: "Ich lege den Brief auf den Tisch, raffe meine Habseligkeiten zusammen (soll ich sie in einen Ranzen stecken?) und gehe hinaus." (I,12;63) In diesem Zusammenhang deutet das Wort auf Kavaleroŷs Wunsch, eben diese unbeschwerte, berechtigterweise optimistische Einstellung zur Zukunft selbst zu besitzen, nocheinmal neu beginnen zu können.

Nocheinmal wird das Wort genannt: Kavaleroŷ folgert aus der Art, wie Volodja sich bei seiner Rückkehr in den Räumen Andrejs bewegt, daß dieser hier zu Hause ist, daß er tatsächlich wie ein Sohn bei Andrej lebt; unter anderem bemerkt er Folgendes: "Sein Ranzen lag

in der Ecke neben dem Divan, als sei das sein gewohnter Platz." (I,12;63) Hier wird besonders darauf hingewiesen, daß Andrej auch an der Zukunft teilhat, daß eine starke und enge Verbindung von ihm zur folgenden Generation besteht und er dadurch von der Zukunft, die diese Generation gestalten wird, nicht ausgeschlossen sein wird.

Die gleiche Art der Wiederholung findet sich in "Zagovor čuvstv", z.B. in einem Dialog zwischen Kavalerov und Andrej. Kavalerov spricht mit Andrej über sein Alter. Kavalerov: "28. Ich bin so alt, wie das Jahrhundert." Andrej: "Eins-zwei. Eins-zwei. Eins, eins, eins, eins-zwei." Kavalerov: "Ich denke oft an das Jahrhundert. Unser Jahrhundert ist berühmt. Meine Jugend fiel mit der Jugend des Jahrhunderts zusammen." (I,18). Die Erwähnung des Wortes Jahrhundert wird verbunden mit der Vorstellung von Erneuerung und Zukunftsträchtigkeit. Ebenso ist es mit folgenden Worten:

"Zavist": vazočka (43/44), sanovnik (57), samodur (57), masterskie (65), doč' (82), legenda (85), skazka (85), gibel', pogibat' (94), vrag (94), Džems Uatt (95), novyj mir (95/96), svist, svistet', svistovoj (102), bojat'sja (102/103), tolstyj, tolščina (105), ten' (109), zelen', zelenyj (111), lužajka (111/112) ravnodušie, ravnodušnyj (128), "Zagovor čuvstv": sorok (25), tridcat' pjat' (25), čudak (25/26), komik (25/26), raketa (26), (ne) ponimat' (26), rasčet (26), negodjaj (44), slastoljubec (44), doč' (44/45), ubit' (45), razdevat'sja (48), bomba (50), Valja (55/56), ravnodušie, ravnodušnyj (62), korol' (73), želanie, želat' (74) zarezat' (81).

Diese Art der Wiederholung scheint auf den ersten Blick in einigen Fällen den kreisenden Gesprächen im Drama zu ähnen, in denen einige Worte ebenfalls mehrfach genannt werden, unterscheidet sich jedoch grundsätzlich davon. Die kreisenden Gespräche wollen einen ganz bestimmten größeren Zusammenhang, ein Problem, eine Fragestellung in diskussionsartiger Weise zur Anschauung bringen. Das wiederholte Wort gehört eng in diesen Kontext; es ist nicht als einzelnes hervorgehoben, sondern die Auseinandersetzung als solche, die Argumentation, der vollständige Satz ist hier von entscheidender Bedeutung.

In der mehrfachen Wiederholung der oben genannten Art tritt das Wort selbst hervor, entweder nur in der ihm eigenen klanglichen und semantischen Qualität, oder in zusätzlicher, durch den

Kontext ihm übertragener, emotioneller Färbung.

Die Empfindung Olesas für die von einem Einzelwort ausgehende Ausstrahlung, für die dem Wort innewohnenden Inhalte, wird deutlich aus seiner Erzählung "Letom", die dritte Erzählung der "Tri rasskazy". Ein junger Schriftsteller, der den Sternenhimmel genau kennt, zeigt ihn dem Ich-Erzähler; dieser denkt: "Das ist also die Vega! Wie oft habe ich über die Schönheit dieses Wortes nachgedacht. Ich wußte, daß es der Name eines Sterns ist. Aber ich wußte nicht, welches Sterns. Ich wiederholte: 'Vega'. Und in diesen Klängen war eine seltsame Dehnung. Ein weit entfernter, kalter Stern. Wie poetisch zutreffend ist es, daß gerade der Anblick dieses Sterns sich in dem Geist der Menschen mit dem Wort Vega niederschlug." (309)

2. Das durch die Wiederholung hervorgehobene Wort erlangt dann besondere Bedeutung für die Einheit des gesamten Textes, wenn es nicht nur in diesem einen Zusammenhang mehrfach genannt wird, sondern auch sonst im Roman bzw. im Drama immer wieder erscheint, wie das in beiden Werken häufig geschieht. Die Beispiele sollen aufgezählt werden, wobei die Angaben in Klammern gesetzt werden, die die Stellen bezeichnen, an denen das Wort in der oben erwähnten Art mehrfach genannt wird.

"Zavist'"

divan: (37),40,56,57,(63),65,66,82,98

abažur: 31,38,(82),95

Ofelija: 37,43,45,58,64,72,(82),83,85,94,102,108,109,110,114,(125),126

pivo: 80,(81),89,91,94,95,103

zavist': 64,66,88,(91),92,93

kotelok: 38,(43/44),71,81,(82),83,84,85,89,95,105,126,127

barin: 32,(57)

zerkalo: (70/71),88

krovat': 39,40,41,(98/99),123

mašina: (65/66),(82),(101/102),(126)

izobresti: (82),(95),(101)

velikan: (96),(108)

poduška: (43/44), (106-108),(110)

"Zagovor čuvstv":

slava: (18/19),26,(27),64,65

Ÿudotvorec: 33, (74)
 geroj: 36, (50), 72, 80
 voŸd': 37, (46), 47, 73, 80
 rezervuar: 45, (57), 68
 entuziazm: (50/51), 52, 66
 nenavidet': 24, 25, 30, 43, 44, 45, 50, (61), 62, 75, 76, 77
 legenda: 31, 61, (72)
 Ofelija: (43), 64
 kotelok: 21, (23), (31), 33, 35, 59, (73)
 poduška: (21), 23, 28, (31), (32), 33, 35, 36, 60, 64, 71, 73, 80, 83, 88
 kolbasa: 22, (26), 27, 40, (43), (50), 84, 85
 britva: 30, 59/60, (81), 89
 krovat': (61), 63, 66
 mašina: (40-43), 68

Diese Erscheinung, allgemein das Auftreten dieser ungewöhnlichen Art der Wiederholung selbst, und im besonderen die immer wieder verstärkt evozierte Bedeutung eines bestimmten Wortes als Klang und Inhaltsträger bildet Verbindungsglieder innerhalb der Texte. Der Eindruck wird verstärkt dadurch, daß fast ausschließlich Substantive in dieser Weise wiederholt werden und diese nur selten mit den abgeleiteten Verbal- und Adjektivformen verbunden werden. Dieses Phänomen trägt darüberhinaus in seinem Bereich wieder zur Statik der Darstellung bei.

Ein großer Teil der Substantive, die innerhalb der letztgenannten Form der Wiederholung häufig auftreten, haben eine gemeinsame Eigenschaft. In ihnen gewinnen größere gedankliche und gefühlsmäßige Zusammenhänge ganz konkrete Gestalt; ein Gedankengang oder Gefühlszusammenhang realisiert sich in einem seiner konkreten Details, Abstraktes tritt im Gegenstand verkörpert in Erscheinung.

So ist z.B. der Divan in "Zavist'" Ausdruck der Geborgenheit, im Lampenschirm drückt sich die ganze Atmosphäre der abendlichen Arbeit Andrejs aus, Anschauungen und Eigenschaften Ivans finden ihren konkreten Ausdruck in den Gegenständen Kissen und Melone, das Bett Anečkas demonstriert falsche Pracht und Schwulst; ebenso ist es in "Zagovor Ÿuvstv" mit der Wurst, die Andrejs Tätigkeit und Lebensinhalt versinnbildlicht, und dem Rasiermesser, in dem die Drohung Ivans

und Kavalerovs gegen Andrej Gestalt annimmt. Darüberhinaus treten dort die schon im Zusammenhang mit "Zavist'" genannten Gegenstände, Melone, Kissen und Bett mit der gleichen Bedeutung in Erscheinung.

Nicht in einem konkreten Gegenstand, aber in einem der Vorstellungskraft leicht zugänglichen Begriff, sind andere Zusammenhänge gefaßt. In "Zavist'" verkörpert Ophelia Ivans Beziehung zur Maschine. Das abstrakt gebrauchte "Maschine" ist mit zwei gegensätzlichen emotionellen Inhalten erfüllt, je nachdem ob es im Zusammenhang mit Ivan und Kavalerov oder Volodja gebraucht wird. "Bier" bezeichnet die Lebensform vor allem Ivans, aber auch Kavalerovs, im Bild des Riesen konkretisiert sich die Vorstellung von Größe, Kraft und Macht Andrejs. In "Zagovor čuvstv" ist die Reaktion einer breiteren Volksschicht auf die phantastische Erscheinung Ivans in der Vorstellung des Wundertäters gefaßt, seine eigenen Ansprüche im Begriff des Führers, die Auffassung Kavalerovs und Ivans über die Bedeutung der Liebe in der neuen Welt im Bild der Frau als Reservoir. In "Held" drücken sich wieder zwei gegensätzliche Vorstellungen aus: auf Andrejs Seite der Held mit dem Akzent des Helden der kommunistischen Arbeit, auf Ivans Seite der Repräsentant der untergehenden Gefühle.

Wenige Gegenstände oder Begriffe sind in emotionell nicht gefärbter üblicher Bedeutung belassen, in "Zavist'" "Barin" und "Spiegel", in "Zagovor čuvstv" "Legende"; nur einige Abstrakta bleiben als solche unübersetzt: "Neid" in "Zavist'" und "Ruhm" und "Enthusiasmus" in "Zagovor čuvstv". Wie in den Vergleichen und Metaphern zeigt sich Olešas Wunsch, die Welt gefühlsmäßig zu erfassen und, hier, in einem Begriff zu fassen, der durch eigenen Klang und Bedeutung und durch den Einfluß des Kontextes die zugrundeliegenden Gefühle oder Gedankengänge entweder in ganz gegenständlicher oder in einer bildhaft wirklichen Weise wiedergibt. Wie die Bildsprache trägt sowohl das Prinzip als solches, als auch die in einzelnen Punkten immer wieder auflebende Bedeutung jedes der wiederholten Worte zur Einheit der Texte bei.

b. Wiederholung des Einzelwortes zur Fabelbildung

In einigen Fällen trägt die Wiederholung eines Wortes zur Fabelbildung bei. In "Zavist'" berichtet Kavalerov von einer bestimmten Gewohnheit Andrejs: "Morgens trinkt er zwei Gläser kalte Milch: er holt einen kleinen Krug aus dem Büfett, gießt sich ein und trinkt im Stehen."

(I,1;26) Als Kavalerov, nachdem er den Brief an Andrej geschrieben hat, seine Sachen aus der Wohnung holen will, sagt ihm das leere benutzte Glas, daß Andrej das Haus bereits verlassen hat (I,12;61).

Effektvoller zur Fabelherstellung benutzt und von größerer Bedeutung dafür ist das Wort "Reservoir" in "Zagovor Ćuvstv". In einem Gespräch mit Andrej in der 3. Szene über Valja sagt Ivan: "Wage nicht, über Liebe zu sprechen. Die Menschen deiner Epoche wissen nicht, was Liebe ist. Die Frau betrachtet ihr als Reservoir. Valja wird kein Reservoir für dich sein. Hörst du?" (III,45).

In der folgenden Szene, die u.a. die Trennung Kavalerovs von Andrej darstellt, sagt Kavalerov zu Valja: "Ich kann nirgendwohin gehen. Wohin? In den Hinterhof? Und Sie... und Sie werden hier bleiben... um ihre Pflicht auszuüben." Valja: "Welche Pflicht?" Kavalerov: "Sie wissen welche ... die Pflicht des Reservoirs- ..." Šapiro: "Er ist verrückt." Kavalerov: "Vielleicht werde ich etwas später hierher kommen ... nach einem Monat ... und Sie überlassen mir ein gebrauchtes Reservoir ..." (IV,57).

Durch die Worte Kavalerovs erkennt Andrej, daß Kavalerov mit Ivan in Kontakt gekommen und von ihm beeinflusst ist. Doch nicht nur Andrej auch der Zuschauer bzw. der Leser erhält dadurch diese Information, da der Beginn der Bekanntschaft zwischen Kavalerov und Ivan nicht dargestellt ist. Auf den Inhalt der ausgesparten Szene wird nur in diesen von Kavalerov im gleichen Sinn wie von Ivan gebrauchten Begriff, aber damit auch genügend deutlich, hingewiesen.

2. Variierende und kontrastierende Wiederholung von Einzelsätzen

Die Texte enthalten auch eine Reihe von weniger ausgeprägten, jedoch in ihrem Bereich dennoch Verbindung schaffenden Wiederholungen; dazu gehört auch die variierende und kontrastierende Wiederholung von Einzelsätzen. Diese Art der Wiederholung wird nur in "Zagovor Ćuvstv" angewandt.

Mit komischem Effekt wird sie einmal im Zusammenhang mit Ivans Vorstellungen gebraucht. Ivan, der die Frau als reinste Verkörperung der Werte des sterbenden Jahrhunderts betrachtet, wollte vor deren endgültigem Untergang die neue Welt mit ihrem Glanz blenden. Er sagte unter anderem: "Ich wollte die Frau wie eine Fackel über meinem Kopf tragen." (V,62) Diese Vorstellung war für ihn verbunden mit seiner Stieftochter

Valja. Die wirkliche Umgebung in der er sich befindet ironisiert er selbst, indem er zu Anečka sagt: "Ich würde Sie wie eine Fackel über meinem Kopf tragen, aber, oh weh... Sie sind keine Fackel, sondern ein ganzer Scheinwerfer ..." (V,65).

Selbstironisierung, jedoch mit dem stärker hervortretenden Akzent einer offenen Frage, eines Anliegens, zeigt sich in Andrejs Worten, die das Problem der Liebe in der neuen Gesellschaft zur Grundlage haben. Andrej sagt zu Ivan: "Ophelia ist das Mädchen, das aus Liebe wahnsinnig geworden ist. Gibt es im klassischen Repertoire nicht ein Mädchen, das sich an einer Wurst überfressen hat?" (III,43)

Hier herrscht noch das komische Element vor, doch am Schluß der Szene sagt Andrej in seinem fingierten Telefongespräch mit Šapiro: "Gibt es im klassischen Repertoire nicht ein Mädchen, das sich in einen Wurstmacher verliebt hat?" (III,48)

Scharf gefaßt wird der Kontrast der Vorstellungen über die Liebe in der neuen Welt in der gleichen Szene. Ivan sagt zu Andrej: "Du weißt, wer Ophelia ist? So hieß ein Mädchen, das aus Liebe wahnsinnig wurde." (III,43) In seinem Telefongespräch mit Šapiro fragt Andrej: "Wird man nicht aus Liebe wahnsinnig werden? Was? Wie? Ah...ja..ja.. Wird man in der neuen Welt nicht aus Liebe wahnsinnig werden? Was? Nein? Wie? Was? Man wird durch die Liebe klüger werden." (III,46/47)

Kavalerovs Vorstellung von der, ihres eigentlichen Inhalts entleerten Liebe in der neuen Welt, die die Frau zum Reservoir macht, schlägt sich in seinem Traum nieder. Darin sagt Andrej einen Satz, der auf der Grundlage seiner Aussage über den Četvertak gesehen werden will. Der Četvertak wird in der 1. Szene als "gigantisches Haus", als "Küchenfabrik" bezeichnet, die 2000 Essen am Tag herstellt und Massenabfertigung gestattet (I,22). In dem Traum Kavalerovs sagt Andrej zu Valja: "Vergiß das Wort Liebe. Das ist vorbei. Worüber regst du dich auf? Es wird ein gigantisches Haus gebaut, ein riesiges Haus, eine Schlafzimmerfabrik." (V,68/69)

Während die Verbindung, die in den ersten Beispielen durch die variierende Wiederholung geschaffen wurde, ohne allzu große Reichweite, nur eine Beziehung zwischen Teilen einer einzigen Szene schafft, wird im letzten Beispiel eine Verbindung von der 5. zur 1. Szene hergestellt. Alle Beispiele jedoch zeigen, daß in der variierenden Wiederholung in schlaglichthafter Weise ein bestimmter Zusammenhang

außerordentlich stark abgekürzt beleuchtet werden kann, da der wiederholte Satz auf dem Hintergrund der ersten Nennung und deren Kontext gesehen wird und sich Erklärungen damit erübrigen. Diese Tatsache scheint auch der Grund dafür zu sein, warum Oleša diese Form der Wiederholung gerade im Drama anwandte. Erstens erreicht er damit starke Einprägsamkeit, da die veränderte Bedeutung des Satzes auf dem Hintergrund des ersten besonders deutlich hervortritt. Zweitens ist für ihm damit die Möglichkeit gegeben, die ihm für das Drama ungleich wichtigere Konzentration der Darstellung zu verwirklichen.

3. Wiederholung einzelner Szenen oder Episoden aus verschiedenen ----- Perspektiven

Die Einheit der Texte wird stark gestützt durch wiederholte Schilderung von bestimmten Episoden oder Szenen aus verschiedenen Perspektiven.

Am häufigsten wird in "Zavist'" die Vorgeschichte der Bekanntschaft von Kavalerov und Andrej dargestellt. Im 4. Kapitel des 1. Teils erinnert sich Kavalerov an die entsprechenden Vorgänge. Vorherrschend in seiner Darstellung sind die Gefühle der Angst und des Entsetzens während des Geschehens in der Gastwirtschaft, des darauffolgenden Glücks über seine Errettung, des Wohlbehagens in der hellen, schönen Wohnung. Andrejs Perspektive wird insofern miteinbezogen, als Kavalerov die Worte wiedergibt, mit denen Andrej ihm angeboten hatte zu bleiben. Als Motiv für sein Verhalten bezeichnet Andrej darin Mitleid.

In seinem Brief an Andrej erwähnt Kavalerov nocheinmal diese Vorgeschichte, die aber jetzt, rückblickend, mit Bitterkeit und Haß von ihm empfunden wird (I,11). Auch Volodja erwähnt diese Vorgänge in seinem Brief und tadelt Andrejs Gutmütigkeit und Leichtgläubigkeit (I,13).

Im 2. Teil werden Andrejs Beweggründe aus der Erzählfunktion dargestellt. Der gleiche Inhalt lebt also mit den verschiedenen emotionellen und durch die Perspektive bedingten Schattierungen auf; die vier Darstellungen stehen kommentarlos, ohne Wertung, Richtigstellung oder Vorrangigkeit nebeneinander. Die Wiederholung bewirkt, daß eine Episode in verschiedener Beleuchtung mehrmals in das Bewußtsein des Lesers tritt. Jede der Darstellungen verweist auf die vorige, die vorausgehenden werden mit den folgenden im Zusammenhang gesehen und so eine Verbindung dieser Textelemente hergestellt.

Ebenso wird sowohl die Vorgeschichte der Freundschaft Andrejs zu Volodja, als auch die der Trennung Valjas von Ivan und Ivans Versuch, Valja zurückzuholen im Roman dargestellt.

Der Beginn der Freundschaft zwischen Andrej und Volodja wird aus der Perspektive Andrejs (I,5) und nahezu unverändert, doch in märchenhafter Form aus der Erzählfunktion geschildert (II,5). Die Gründe für die Trennung Valjas von Ivan werden inhaltlich übereinstimmend, doch emotionell konträr von Ivan (II,4) und Volodja (I,13) dargestellt. Ivans Versuch, Valja zurückzuholen erlebt Kavaleroŭ mit (I,7;43/44) und erfährt aus Andrejs Anteil an einem Telefongespräch mit Valja, die ihm davon berichtet, wie diese darauf reagiert (I,7;45), Auch hier wird innerhalb der verschiedenen inhaltlichen Bereiche eine Schilderung auf dem Hintergrund der anderen gesehen und dadurch Verbindungen geschaffen.

Auch im Drama wird ein Ereignis aus verschiedenen Perspektiven dargestellt. Wieder wird die Vorgeschichte Kavaleroŭ/Andrej auf diese Weise wiederholt, und Ivans Versuch, Valja zur Rückkehr zu bewegen.

Von der Art seines Zusammentreffens mit Andrej spricht Kavaleroŭ zu Beginn des Dramas mit Andrej (I,17). Gegen Ende des gleichen Gesprächs kommt Kavaleroŭ noch einmal auf die Frage zurück, warum Andrej ihn aufgelesen habe. Andrejs Motivation lautet diesmal, daß Kavaleroŭ Valja leid getan habe (I,29). Von Ivans Versuch, Valja zurückzuholen, berichtet Kavaleroŭ Andrej (I,23/24) und kurz darauf Valja selbst (I,28).

Alle auf diese Art wiederholten Ereignisse liegen außerhalb der Handlungszeit (mit Ausnahme des von Ivan unternommenen Versuchs, Valja zurückzuholen, der im Roman in der Handlungszeit liegt). Offensichtlich war es Oleša wichtig, sie nicht nur als bloße Erwähnung, zur Vervollständigung des Eindrucks von Charakteren und Handlung aufgenommen zu wissen, sondern sie, durch die Wiederholung hervorgehoben, an Aktualität und Bedeutung der eigentlichen Handlung gleichzusetzen.

Eine ganze Szene wirkt im Drama als variierte Wiederholung einer anderen, und zwar handelt es sich dabei um die beiden Szenen, die Ivans Aktivitäten im Kreis der Kleinbürger darstellen (II und VI).

In beiden Szenen wirbt Ivan für seine Ideen, allerdings vor unter-

schiedlichem Publikum und entsprechend mit etwas verschiedener Akzentsetzung. Sowohl in der 2. als auch in der 6. Szene spricht Ivan über die Schönheit der alten Gefühle, deren heftigste Repräsentanten er suche, die Helden einer Truppe sein sollten, die in einer letzten Parade den Glanz einer untergehenden Epoche demonstrieren sollten, deren Führer, deren König er sei. In beiden Szenen versucht er, Gewalttaten zu provozieren.

Weitere Übereinstimmungen ergeben sich aus dem Gespräch der Bewohner des Mietshauses in der 2. Szene vor Ivans Auftreten und der 6. Szene. Die Anwesenden sprechen in der 2. Szene über diesen ungewöhnlichen Mann, der Wunder tun könne und erzählen einander gegenseitig mehrere dieser wunderbaren Geschehnisse. In der 6. Szene wird Ivan gefragt, ob er Wunder tun könne, und der weitere Ablauf der Szene hängt eng damit zusammen, daß er diese Frage bejaht. Ebenfalls in der 6. Szene sagt er: "Das Ende einer Epoche fordert eigene Legenden und Märchen. Wir erleben das Ende einer Epoche mit. Und schon entstehen Legenden. Legenden über mich. Ich bin der Held der Legenden." (VI, 72)

Diese Übereinstimmungen bewirken, daß die beiden Szenen in engstem Zusammenhang gesehen werden und schaffen damit eine starke Verbindung zwischen der 2. und der 5. Szene.

4. Wiederholung zentraler inhaltlicher Motive¹

Tragende und durchgängige Verbindung wird dadurch hergestellt, daß bestimmte zentrale Motive in häufiger Wiederkehr die beiden Texte durchziehen. Häufig wiederholt sich in "Zavist'" und Zagovor čuvstv" das Motiv der Gefühle und der Verschwörung der Gefühle; in "Zavist'": Neid (64, 66, 88, 91, 92, 93, 114), Haß (82, 91, 103), Eifersucht (65), Mitleid (65), Liebe (66, 96), Gleichgültigkeit (128), alle Gefühle (80, 81, 86-88, 90, 96, 97, 101, 102), Verschwörung (86, 88, 96); in "Zagovor čuvstv": Haß (24, 25, 30, 43, 44, 45, 50, 61, 62, 75, 76, 77), Liebe (37, 43, 45, 46, 47, 52, 53, 54, 55, 56, 61, 66, 68, 75, 76), Eifersucht (36, 65), Gleichgültigkeit (62), alle Gefühle (37, 39, 41, 42, 46, 57, 62, 63, 75, 78, 79, 80), Verschwörung (37, 46, 64, 88).

¹ Der Terminus wurde übernommen aus W. Kasack, Die Wiederholung als Kunstmittel in L.N. Tolstojs Novellen "Der Schneesturm" und "Herr und Knecht". In: Zs. f. slavische Philologie 33.2 (1967).

Zentrale inhaltliche Motive werden auch variiert wiederholt:

In "Zavist'" konzentriert sich Kavalerovs Wunsch nach individuellem Ruhm in folgender Vorstellung: "Ich wünschte, ich wäre in einer kleinen Stadt in Frankreich geboren, in Träumen aufgewachsen, hätte mir irgendein hohes Ziel gesetzt, eines schönen Tages das Städtchen verlassen und zu Fuß in die Hauptstadt gegangen und dort mit verbissener Arbeit mein Ziel erreicht." (I,6;39) Die Zweifel an sich selbst, die Kavalero hin und wieder verspürt, formuliert er einmal so: "Ich kann nicht mehr schön oder berühmt werden. Ich werde nicht aus einer kleinen Stadt in die Hauptstadt ziehen." (I,6;41)

Die gleiche Vorstellung erweckt in Kavalero der Klang der Kirchenglocken, nämlich die des Tom Viriliri mit dem Ranzen, eines jungen Mannes, der voller Pläne sich zu Fuß der Hauptstadt nähert. Kavalero schließt die ausführliche Schilderung dieses Eindrucks mit dem Satz: "So wurde das Geläute einer gewöhnlichen Moskauer Kirche für mich zu einem Traum von offensichtlich westeuropäischem Charakter." (I,12;63)

In "Zagovor čuvstv" wird der gleiche Zusammenhang in stärker dramatischer Form dargestellt. Kavalero formuliert in fast wörtlicher Übereinstimmung mit "Zavist'" die oben genannte Vorstellung (I,18). Daß er sein Ziel nicht erreichen würde wird hier von Ivan in provokatorischer Absicht geäußert: "Sie werden weder schön noch berühmt werden. Sie werden nicht aus der kleinen Stadt in die Hauptstadt kommen," ... (V,64).

Der Wunsch nach individuellem Ruhm ist die Grundlage zu einer weiteren variierenden Wiederholung in "Zagovor čuvstv". Kavalero schildert, daß er in einem Wachsfigurenkabinett, das er als kleiner Junge besichtigte, zum ersten Mal den Wunsch verspürte, berühmt zu werden, einen Platz im Museum der Zukunft einzunehmen (I,20). Nach Kavaleros mißglücktem Anschlag auf Andrej sagt Ivan: "Er ist ein Strohmann. Er ist eine Puppe. Bringt ihn in das Kavalero-Museum. Bringt die Puppe ins Museum. Bringt ihn in das Museum des Menschen, dem das Leben gestohlen wurde!" (VII,89)

In "Zavist'" wird die variierende Wiederholung eines bestimmten Zusammenhangs einmal ausdrücklich dazu gebraucht, um die Parallelität gewisser Gedankengänge Kavaleros und Ivans darzustellen. Die Alternative, die Kavalero für einen Menschen seiner Art in seiner Zeit und Gesellschaft sieht, formuliert er folgendermaßen: "In unserem

Land ist der Weg zum Ruhm durch Schlagbäume versperrt ... Ein begabter Mensch muß entweder resignieren oder sich entschließen, den Schlagbaum mit großem Skandal zu heben." (I,6;39) Ivan sagt zu Kavalero: "Mein Lieber, man muß sich entweder mit allem abfinden oder - Skandal machen. Oder geräuschvoll abtreten. Schlagen Sie die Tür hinter sich zu, wie man sagt. Treten Sie geräuschvoll ab, das ist die Hauptsache." (II,4;192)

Die Wiederholung zentraler inhaltlicher Motive, ob sie unverändert die Texte durchziehen, oder in variierender Form zueinander in Beziehung gesetzt werden, hat bedeutendes Gewicht innerhalb der Werke, da sie grössere und wesentliche Vorstellungskomplexe berührt, die im ersten Fall im Text immer wieder anklingen, im zweiten Fall, mit einer Ausnahme, Verbindung zwischen weit auseinanderliegenden Stellen der Texte schaffen. Die variierende Wiederholung hat ebensowenig wie die Wiederholung von Einzelsätzen, der sie gleicht, eine einheitliche Funktion. Sowohl Kontrast als auch Parallelität, sowohl reine Variation als bloßer Effekt wird mit ihrer Hilfe dargestellt.

Zur Einheit der Texte trägt weiterhin die ausgeprägte Anwendung von Leitmotiven innerhalb der Personendarstellung bei, ebenso in besonders starkem Maße der Anteil des Irrealen und Phantastischen, das wiederholt und einprägsam in Erscheinung tritt. Dazu gehören die Träume und traumähnlich dargestellten Situationen in "Zavist'" und "Zagovor ćuvstv". Dazu gehören in beiden Texten die Legenden, die über Ivan im Umlauf sind, und in "Zavist'" darüberhinaus das lange Märchen von dem Treffen der beiden Brüder, das Ivan erzählt, ebenso wie die in Märchenform dargestellte Vorgeschichte der Freundschaft Andrejs zu Volodja. Ebenfalls nur im Roman gehören dazu die Erzählungen über die phantastischen Erfindungen Ivans in seiner Kindheit, und, im Roman stärker als im Drama, die nahezu spürbare Anwesenheit der Phantasiemaschine Ophelia.

Mit all diesen Mitteln der Wiederholung werden verschiedene auseinanderliegende Elemente der Texte zueinander in Beziehung gesetzt und eine Fülle von Verbindungen hergestellt, die daran mitwirken, daß die aufgesplitterten inhaltlichen Partikel, deren Gesamt sich weder zu einer Fabel zusammenschließt, und die auch nicht von hypotaktischem Bau gehalten werden, sich zu einer Einheit formen.

III. Vorausdeutungen

Ebenso wie die einheitliche Bildsprache und die Wiederholungen tragen auch die Vorausdeutungen zur Einheit der Texte bei¹. Die Art des view point im Roman schafft für die Vorausdeutungen die gleiche Ausgangsbasis, wie sie im Drama besteht. Durch den view point der "selective omniscience" des 1. Teils werden die Gedanken Kavalerovs unverändert wiedergegeben; aus der "neutral omniscience" der Erzählfunktion im 2. Teil werden kommentarlos Vorgänge, Gedanken und Handlungen der Figuren dargestellt. Die Ähnlichkeit zum Drama in Bezug auf die Vorausdeutungen besteht darin, daß keine Instanz existiert, die das Geschehen von einer außerhalb liegenden Warte in seiner Gesamtheit überblickt, also an jedem Punkt der Handlung schon offensichtlich über den Fortgang informiert ist, die Zukunft der handelnden Figuren kennt und verbindlich Auskünfte darüber gibt.

Der große Anteil des als "dramatic mode" bezeichneten view point innerhalb des 2. Teils, der die Personen ohne Aufschlüsselung ihres Bewußtseins nur noch in ihrem Sprechen und Handeln zeigt, ist darüber hinaus die vollständige Entsprechung zur Darbietungsform des Dramas, wie auch der Terminus besagt.

In Roman und Drama können entsprechend nur Vorausdeutungen durch die handelnden Figuren gegeben werden, die ihre eigene Zukunft nicht kennen, d.h. also zukunftsungewisse Vorausdeutungen.

1. Zukunftsgewisse Vorausdeutungen

Ausgenommen davon ist die zukunfts-gewisse "vorausweisende Ordnungskraft" der Titel². Sie gilt jeweils für das gesamte Werk, sagt in "Neid", in welchem Licht der Autor das Dargestellte sehen will und ist in "Verschwörung der Gefühle" eher eine komprimierte Fassung der Vorgänglichkeiten. Beide Titel werden in den Texten wieder aufgegriffen. In "Zavist'" wird die Wiederaufnahme zur Interpretation des Titels und seiner Beziehung zum Inhalt. Im 4. Kapitel des 2. Teils bezeichnet Ivan seine und Kavalerovs Gefühle als Neid: "...Mein Freund, uns

1 Der folgenden Untersuchung liegt die Systematik Lämmerts zugrunde, aus: E. Lämmert, Bauformen des Erzählens² (1967).

2 E. Lämmert. aaO S. 144.

verzehrt der Neid. Wir beneiden die kommende Epoche. Wenn Sie wollen, ist es der Neid des Alters. Der Neid einer überalterten Generation!' (II,4;91) Kurz darauf stellt Ivan in dem Vergleich mit dem Kinderfest die Inhalte dar, die er mit dem Begriff des Neides verbindet (II,4;92/93). Valja gegenüber äußert er, daß seine Vorstellungen von der neuen Welt falsch waren: "Ich dachte, alle Gefühle seien zugrunde gegangen: Liebe, Treue, Zärtlichkeit... Aber alles ist geblieben, Valja ... Nur nicht für uns, uns ist nichts als der Neid geblieben ..." (II,7;113/114)

In "Zagovor čuvstv" wird die Beziehung bei der wörtlichen Wiederkehr des Titels im Text nur dadurch hergestellt, daß Ivan bei dem Versuch gezeigt wird, Mitglieder für die Verschwörung zu gewinnen, deren Bedeutung er erklärt.

Der Titel "Zagovor čuvstv" ist dramatisch wirksamer als "Zavist'", verspricht Aktion und enthält wenig Interpretationselemente. Beide jedoch schließen das Gesamtwerk unter einem bestimmten Aspekt zusammen und wirken damit als alle Elemente zusammenschließende Kraft.

2. Zukunftsungewisse Vorausdeutungen

Die Vorausdeutungen im Text werden, wie es auch Lämmert tut, in zwei Hauptgruppen geordnet, nämlich in solche deren Wirkung sich nur über bestimmte Teile der Werke erstreckt (Phasenvorausdeutungen), und in solche, die sich in Roman und Drama auf den Ausgang beziehen (Ausgangsvorausdeutungen). Die Phasenvorausdeutungen wiederum lassen sich gliedern erstens in solche, die, auf kürzesten Raum beschränkt, nur Momentspannung erzeugen und durch die folgenden Vorgänge sehr schnell ihre Auflösung finden, zweitens in solche, die breiter innerhalb der Szene bzw. innerhalb eines Kapitels wirken, und drittens in solche, deren Ausstrahlung sich über mehrere Kapitel bzw. Szenen erstrecken.

Wirksame und starke Verbindung stellen die Vorausdeutungen innerhalb der Texte aufgrund ihrer, wie Lämmert sagt, "Punkt- und Strahl-Natur"¹ her. Die Vorausdeutung wirkt von dem Punkt, an dem sie ausgesprochen wird, bis zu ihrer Auflösung; der Text zwischen diesen beiden Punkten steht unter ihrem Einfluß. Er wird immer wieder zu ihr in Beziehung gesetzt, die Frage nach Zutreffen oder Nichtzutreffen der Vorausdeutung, nach dem "wie" der Realisierung, ist einer der wesentlichen

¹ E. Lämmert, Bauformen des Erzählens² (1967) S. 140.

Aspekte, unter dem der Text aufgenommen wird. Die Vorausdeutungen in "Zavist'" und "Zagovor čuvstv" werden in der Reihenfolge ihrer Bedeutung als einheitschaffende Kraft dargestellt, angefangen von den kleinsten bis zu den größten von ihnen durchzogenen Textabschnitten.

a. Phasenvorausdeutungen

Kurzfristige Vorausdeutungen

Am wenigsten wirksam für die Einheit der Texte sind die Vorausdeutungen, die Momentspannung erzeugen. Als Beispiel sei die erste Vorausdeutung dieser Art in "Zavist'" genannt: Kavalerov beschimpft Andrej in einer plötzlichen Aufwallung. Andrej hat die Eigenschaft, sobald er sehr vertieft arbeitet, wie in dem gegebenen Moment, das Gesagte nicht sofort, sondern erst mit einer gewissen Verzögerung aufzunehmen. Diese Verzögerungsspanne beherrscht Kavalerovs Wunsch, Andrej möge seine Äußerung nicht hören, und tatsächlich verhindert gleich darauf Ivans Ruf unter dem Fenster, daß Andrej die Beleidigung wahrnimmt. (I,5;37) Derartige Vorausdeutungen finden sich in beiden Texten nicht häufig (Zavist'": I,8;47. I,8;48/49. "Zagovor čuvstv": I,17. I,18. I,14;68. II,7;113)

Größere Bedeutung haben die Vorausdeutungen, die Phasen innerhalb einzelner Kapitel oder Szenen schaffen. Deutlich in solche Phasen gegliedert ist das 1. Kapitel des 2. Romanteils, in dem die Erfindungen Ivans in seiner Kindheit dargestellt werden. Diese drei verschiedenen Episoden beginnen jeweils mit einer Behauptung Ivans, einmal daß er eine Maschine konstruiert habe, die Träume erzeugen könne, einmal, daß er eine bestimmte Seifenart und eine besondere Röhre erfunden habe, mit deren Hilfe er eine Seifenblase erzeugen könne, die so groß wie ein Fesselballon werde, und einmal, daß er einen Studenten an einer Dame rächen werde, von dem er als Gegenleistung ein Fahrrad erhielt.

Darauf folgt jeweils die Schilderung dessen, wie Ivan seine Behauptungen in die Wirklichkeit umzusetzen versucht. Seine Bemühungen enden im ersten Fall mit einem Fiasko, da seine Traummaschine nicht funktioniert, im zweiten verhelfen ihm die äußeren Umstände zu einem verblüffenden Erfolg, da ein Luftschiffer in einem Fesselballon über die Stadt schwebt (wie Ivan wußte), im dritten wird die Ausführung der Rache in rein phantastischer Weise geschildert: Ivan gelingt es, aus

der Warze der alten Dame ein Blümchen hervorsprießen zu lassen, das diese wegen der Gefahr einer Blutvergiftung nicht zu entfernen wagt.

Diese Vorausdeutungen schaffen nicht nur innerhalb des Kapitels zusätzlich zu den rein inhaltlichen Phasen drei diesen entsprechende aufeinanderfolgende Spannungsbögen, die zur Gliederung beitragen, sondern geben auch einen Hinweis darauf, wie die weiteren Vorausdeutungen Ivans höchstwahrscheinlich zu bewerten sein werden.

Alle übrigen Vorausdeutungen dieser Art stehen, mit einer Ausnahme, ebenfalls in Verbindung mit Ivan. Im 6. Kapitel des 2. Teils verspricht er Kavalerov, ihm Ophelia zu zeigen, eine Versprechung, die nicht zu verwirklichen ist. Die Darstellung des Besichtigungsunternehmens endet mit der Flucht Ivans und Kavalerovs (II,6;98-103). Ebenso beginnt das 7. Kapitel mit Ivans Versprechung, Kavalerov Valja zu zeigen, die auch eingelöst wird (II,7;110-112).

Die letzte dieser Vorausdeutungen betrifft Kavalerov und ist von tragender Bedeutung. Im letzten Kapitel des Romans, nachdem er betrunken Aněckas Liebhaber geworden war und nach seiner darauffolgenden Krankheit, begreift er, gerade genesen, seine Situation in voller Klarheit. Er fühlt, "daß der entscheidende Augenblick gekommen war, der Augenblick der Katastrophe, daß die Grenze zwischen zwei Existenzen gezogen war! Mit allem brechen, was gewesen ist... jetzt, sofort, in zwei Herzsschlägen, nicht länger, mußte er die Grenze überschreiten, und ein widerwärtiges, häßliches Leben, nicht das seine, sondern ein fremdes, gewaltsames Leben, würde zurückbleiben!" Nachdem Kavalerov diesen Entschluß gefaßt hat, verläßt er das Haus und übernachtet im Freien. Am nächsten Tag kehrt er bereits zurück und versinkt wieder in dem Leben, das er ablegen wollte (II,12;127-128).

Die gleiche Art der Vorausdeutung findet sich auch in "Zagovor Ÿuvstv". Dramatisch besonders wirksam ist sie in der 2. Szene gestaltet, die das Schicksal der durch ein Dreiecksverhältnis verbundenen Personen betrifft: die Ehefrau beschwört ihren Geliebten, ihren Mann umzubringen (II,33. II,34). Der junge Mann droht, sich selbst umzubringen (II,35). Ivan versucht ebenfalls, ihn zum Mord zu überreden (II,35. II,36. II,37. II,38). Die Ehefrau ist inzwischen in das Zimmer ihres Mannes gegangen; hinter der geschlossenen Tür erklingt Getümmel und ein Schrei (auf die vorausdeutende Wirkung von Geräuschen hinter der Szene weist

Pütz hin¹); die Ehefrau stürzt verletzt aus dem Zimmer, gefolgt von dem Ehemann, der die Absicht hat, seinen Nebenbuhler zu töten, eine Tat, die noch verhindert werden kann. Die vorausdeutenden Momente durchziehen die gesamte 2. Szene, mit Ausnahme ihres ersten, gleichsam als Vorspiel gestalteten kürzeren Teils (II,31-33), das mehrere Einwohner des Mietshauses vorstellt, die über Ivan sprechen; nachdem sie alle, bis auf die Ehefrau, abgetreten sind, beginnt die oben dargestellte Handlung von 5 1/2 Seiten, die durchgehend geprägt ist von der, durch die Vorausdeutungen geschaffene, bewegte Spannungskurve, die erst mit dem Schluß der Szene ihre Auflösung findet.

In der 6. Szene wird eine Vorausdeutung Ivans bestimmend für den Inhalt einer größeren Passage des folgenden Textes: er sagt, er werde ein Wunder tun, wenn die Anwesenden ihre geheimsten Wünsche äußern (VI,74). Nachdem die Wünsche dargelegt sind, zerrinnt die Vorausdeutung Ivans zu seiner Feststellung, daß er sie nicht erfüllen könne (VI,77/78).

Durch kontrastierende Gegenüberstellung löst sich eine Vorausdeutung innerhalb der 3. Szene: Ivan behauptet, daß Liebe in der neuen Welt nicht existieren werde (III,45). Der Dialog zwischen Valja und Andrej am Schluß der Szene zeigt deutlich, daß seine Prophezeiung sich nicht erfüllen wird (III,47/48).

Kavalerovs Vorausdeutung, er werde sich von Andrej trennen (IV,49), erweist sich am Schluß der Szene als zutreffend (IV,60), obwohl Kavalerov nach kurzer Zeit seine Absicht geändert hatte: er wird von den Umständen dazu gezwungen.

Seine in der 5. Szene geäußerte Vorahnung, daß Valja ihn besuchen werde (V,65), kündigt seinen folgenden Traum an, in dem Valja und Andrej, außer ihm selbst, die Hauptrollen spielen.

Der Überblick über diese Formen der Vorausdeutung zeigt, daß die Spannungsbögen von Vorausdeutung bis zur Auflösung vor allem die Funktion haben, den Stoff zu gliedern. In den beiden folgenden Formen der Vorausdeutung wird die Akzentsetzung dagegen stärker auf die zwischen auseinanderliegenden Textstellen Verbindung schaffende Wirkung verlagert.

1 P. Pütz, Die Zeit im Drama (1970) S. 129 - 133.

Langfristige Vorausdeutungen

Vorausdeutungen mit dem Gruppierungsmerkmal der Funktion

Da die folgende Form der Vorausdeutung, nämlich die über mehrere Kapitel bzw. Szenen wirkende, in "Zagovor čuvstv" mit einer Ausnahme eine einzige spezifische Funktion hat, sollen zuerst die Beispiele aus dem Drama dargestellt werden. Aus der Tatsache, daß diese Funktion der Vorausdeutungen für das Drama von ungleich größerer Bedeutung ist als für erzählerische Werke, ist es vermutlich zu erklären, daß entsprechende Vorausdeutungen von Pütz¹, nicht aber von Lämmert erwähnt werden. Es handelt sich dabei um die Einführung neu hinzukommender Personen.

Besonders eindringlich durch mehrfache Wiederholung und ihre Plastizität ist diese Einführung in Bezug auf Ivan gestaltet. In der 1. Szene, die als handelnde Figuren zunächst nur Kavalero und Andrej zeigt, erzählt Andrej diesem von den Eigenarten der Lebensführung Ivans, daß dieser jetzt wieder in Moskau aufgetaucht sei, wie merkwürdig und exzentrisch dessen Kleidung und Verhalten sei (I,21). Kurz darauf berichtet Kavalero Andrej, daß auch er Ivan gesehen habe, daß er den Eindruck habe, Ivan sei ein genialer Mensch (I,23/24). Valja, die gegen Ende der Szene auftritt, schildert, wie Ivan versucht habe, sie zurückzuholen (I,28). Zu Beginn der 2. Szene erzählen Bewohner des Mietshauses einander seltsame Geschichten, die über Ivan im Umlauf sind (II,31-33).

Die Vorausdeutungen erwecken erstens gespannte Erwartung auf den Auftritt dieses genialen und exzentrischen Mannes und machen zweitens mit seiner Erscheinung vertraut, so daß Ivan bei seinem ersten Auftreten (II,34) sofort erkannt wird.

Mit der Ankündigung Ivans ist der Hinweis auf seine wesensmäßige Ähnlichkeit mit Kavalero verbunden. Andrej sagt zu Kavalero, daß er der Ansicht sei, Kavalero solle Ivan kennenlernen, beide würden eine gemeinsame Sprache finden (I,21), eine Bemerkung, die Andrej später noch einmal wörtlich wiederholt (I,28/29). Nach Ivans Besuch bei Andrej bedauert Andrej offensichtlich aus dem gleichen Grund, daß Kavalero nicht anwesend war (III,46). Die Frage, ob diese Annahme zutreffend ist wird

¹ P. Pütz, Die Zeit im Drama (1970) S.64-66.

erst im letzten Drittel der 4. Szene gelöst, in dem Andrej an der Ausdrucksweise Kavalerovs erkennt, daß dieser mit Ivan zusammengetroffen und unter dessen Einfluß geraten ist. Andrej formuliert diesen Umstand und verweist damit ausdrücklich auf die vorangegangenen Vorausdeutungen: "Erinnerst du dich, Valja, ich habe dir gesagt, daß sie einander begegnen und ein gemeinsames Programm ausarbeiten werden." (IV,57)

Angekündigt wird auch Anečka Prokopovič. Andrej erzählt Sapiro von dem unglücklichen Verhältnis Kavalerovs mit ihr, in das dieser betrunken geraten ist, und das ihn belastet und ekelt (IV,49). Mit einiger Spannung erwartet der Zuschauer diese Frau, die zu Beginn der 5. Szene auftritt (V,61).

Auch Valja wird eingeführt, doch, im Gegensatz zu den übrigen Ankündigungen, liegt der Hinweis und ihr Erscheinen in kurzem Abstand hintereinander innerhalb der gleichen Szene. Kavalerov und Andrej sprechen über Valja und ihr Verhältnis zu Ivan, eher erklärend als spannend (I,23/24), und Valja selbst tritt bald danach auf (I,27).

Im Roman kann die Einführung neuer Figuren auf vielfältige andere Weise vollzogen werden. Daher wird auch nur auf Volodja und Anečka durch Gespräche und Gedanken Kavalerovs und Andrejs vorausgedeutet (Volodja: I,5; I,11. Auftritt: I,12. Anečka: I,6. Auftritt: II,6). Vorausgedeutet wird jedoch in "Zavist'" in besonderem Maße auf Ophelia. Im 2. Kapitel des 2. Teils droht Ivan seinem Bruder mit Ophelia, sagt ihm, daß er durch sie umkommen werde (II,2;82). Alle folgenden häufigen Erwähnungen, innerhalb derer Ophelia nocheinmal ausdrücklich als Werkzeug der Rache Ivans bezeichnet wird (II,4;94), fügen sich in diesen vorausdeutenden Zusammenhang und verstärken den geheimnisvollen Eindruck dieser Maschine mit dem ungewöhnlichen Namen. Die Vorausdeutung findet ihre Auflösung in dem Moment, in dem Ivan zugibt, daß die Maschine nicht existiert (II,7;114).

Der geschmälerten Bedeutung Ophelias im Drama entspricht eine kürzere Spannweite der Vorausdeutung, deren Wirkung außerdem von keiner weiteren Erwähnung verstärkt wird. Ivan droht Andrej in der 3. Szene damit, daß Ophelia alle anderen Maschinen und den Cetvertak zerstören werde (III,42/43). Schon die nächste Erwähnung, in der Ivan erklärt, daß Ophelia nicht existiert, bringt die Auflösung dieser Vorausdeutung (V,64).

Die einzige, nicht Figuren ankündigende, über mehrere Szenen wirksame Vorausdeutung in "Zagovor čuvstv" ist die Bemerkung Valjas, daß sie mit Andrej zum Fußballspiel der Deutschen gegen die UdSSR gehen wolle (III,48). Diese belanglos erscheinende Vorausdeutung erhält Bedeutung dadurch, daß Ivan, Kavalero^v und einige der Anhänger Ivans beschließen, Andrej während dieses Fußballspiels zu ermorden, und durch die Vorausdeutung die Wahrscheinlichkeit der Anwesenheit Andrejs gegeben ist. Die Auflösung der Vorausdeutung erfolgt mit seinem Auftritt im Stadion (VII,84).

Vorausdeutungen mit dem Gruppierungsmerkmal des Mündungspunktes.

Die Vorausdeutungen, die in "Zavist'" außer den Ankündigungen der Figuren über mehrere Kapitel hin wirken, erfüllen ihre Funktion nicht wie diese vorrangig durch den Inhalt der Vorausdeutung, sondern erhalten ihr gemeinsames Merkmal dadurch, daß sie sich alle, mit einer unwesentlichen Ausnahme, zu zwei verschiedenen inhaltlichen Gruppen ordnen, die jeweils in ein einziges Kapitel münden, also durch den ihnen, jeweils innerhalb einer Gruppe, gemeinsamen Endpunkt.

Einer dieser Mündungspunkte ist das 13. Kapitel des 1. Teils, in dem alle falschen Vermutungen und Voraussagen Kavalero^vs über Volodja ihre Berichtigung finden. Die falschen Vorausdeutungen äußert Kavalero^v in seinem Brief, in dem er Andrej ankündigt, daß Volodja bestimmt nicht zurückkehren werde, da er im Zusammenleben mit Andrej eine ebenso unrühmliche Rolle gespielt habe, wie er selbst (I,11;57/58), aber auch im Zusammentreffen mit Volodja, in dem Kavalero^v die gleichen Vermutungen wiederholt und hinzusetzt, daß Andrej sich vermutlich einen dritten Narren mitbringen werde (I,12;63). Das Verhalten Volodjas macht ihm seinen Irrtum klar, den er zu Beginn des 13. Kapitels formuliert (I,13;64), wodurch die Vorausdeutungen ihre Auflösung finden.

Den Mündungspunkt von entscheidenderer Bedeutung bildet das 14. Kapitel des 1. Teils. Hier finden alle Zweifel, Ahnungen, Befürchtungen und Vorsätze, die Kavalero^v in Bezug auf sein Zusammenleben mit Andrej hatte, durch seine Trennung von Andrej ihren Abschluß: seine besorgte Erwartung, von Andrej hinausgeworfen zu werden (I,5;37), seine Furcht vor Bestrafung, für die Beleidigung, die er Andrej auf dem Flugplatz zugefügt hatte (I,9;52/53), sein Vorsatz, nicht zu Andrej zurückzukehren (I,11;55. I,11;60), den er ändert, der abgelöst wird von seiner

Absicht, Andrej um Verzeihung zu bitten (I,14;67/68), eine Absicht, die er nicht ausführen kann, Andrej statt dessen nocheinmal beleidigt und wirklich hinausgeworfen wird.

Dieser Endpunkt in seinem Zusammenleben mit Andrej ist auch durch die Auflösung aller entsprechenden Vorausdeutungen gekennzeichnet. Da dies Zusammenleben während seiner Dauer Kavalerovs Gedanken fast ausschließlich in Anspruch nahm, ist mit der Trennung ein gewisser Nullpunkt der Wünsche, Ängste, Hoffnungen und Erwartungen erreicht, eine Leere, die sofort gefüllt wird mit einer Ausgangsvorausdeutung, die KavaleroV ein neues Betätigungsfeld für seine Gedanken öffnet. Schlußpunkt der Phasenvorausdeutungen und sofortiger Umschlag und Richtungswechsel sind formuliert in den letzten beiden Sätzen des Kapitels: "Alles ist zu Ende, - sagte ich ruhig, während ich mich erhob. - Jetzt werde ich Sie umbringen, Genosse Babičev." (I,14;69)

Allerdings schließt der 1. Teil nicht mit diesem Höhepunkt, sondern ein Folgekapitel, das den Übergang KavaleroV zu Ivan darstellt, sorgt dafür, daß die Erregung ausklingt.

b. Ausgangsvorausdeutungen

Auch die Ausgangsvorausdeutungen haben ihr gemeinsames Merkmal in ihrem Mündungspunkt. Dieser Mündungspunkt ist in "Zavist'" nicht ein einziger, sondern der Vorgang des Abschlusses der Handlungen durch die Auflösung der Vorausdeutungen ist abgestuft und über drei Kapitel verteilt.

Zuerst kommt im 7. Kapitel des 2. Teils der zweite Handlungsstrang zum Abschluß. Ivan resigniert (II,7;114). Damit ist der Abschluß seiner Prophetien und Pläne gegeben, die Ausdruck seiner weitverzweigten Vorstellungen waren, die den 2. Teil des Romans bis dahin prägten, mit vorausdeutendem Charakter besonders in: II,2;80. II,2;81. II,3;84. II,3;86-88. II,4;92-93. II,6;106. Ebenso ist damit seine Drohung, er erlaube nicht, daß Volodja Valja bekäme, gegenstandslos geworden (II,2;82-83), sowie seine auf Andrej bezogenen Rache-, Kampf- und Morddrohungen (I,5;38. II,2;82. II,4;94. II,4;89. II,4;93. II,6;107. II,6;108. II,6;109-110). Nach diesem Kapitel erscheint Ivan nicht mehr in der Handlung und trifft erst im Schlußkapitel wieder mit KavaleroV zusammen.

Der erste Handlungsstrang wird in zwei Stufen abgeschlossen. Die erste wird gebildet durch den Abschluß des neunten Kapitels. KavaleroV

wollte Andrej während des Fußballspiels töten, das über die Kapitel 8 und 9 des 2. Teils dargestellt wird. Mit Schluß des 9. Kapitels wird klar, daß er seine Absicht nicht ausführt. Damit sind nicht nur seine gegen Andrej gerichteten Kampf- und Morddrohungen (I,6;42. I,11;61. I,14;69. II,7;114. II,9;120) zu einem Abschluß gekommen, sondern darin liegt für ihn das Eingeständnis dessen, daß all seine Erwartungen, Hoffnungen und Wünsche an die Zukunft, die sich alle in der Vorstellung von Jugend vereinen, zerstört sind, daß das Leben, so wie er es sich erträumt, für ihn nicht mehr zu verwirklichen ist. Den letzten konkreten Entschluß, Andrej zu töten, hatte er nämlich als Reaktion auf Ivans Resignation gefaßt; auf dessen Äußerung, daß die Jugend vorbei sei, daß die Verschwörung der Gefühle gescheitert sei, daß Ophelia nicht existiere und nie existiert habe, antwortet Kavalero: "Ivan Petrovič, Sie Hundesohn! (Kavalero packte Ivan am Kragen). Die Jugend ist nicht vorbei! Nein! Hören Sie? Das ist nicht wahr! Ich werde es Ihnen beweisen ... Morgen - hören Sie? - morgen beim Fußballspiel werde ich Ihren Bruder umbringen ..." (II,7;114).

Als am Schluß des 9. Kapitels klar wird, daß Kavalero seine Absicht nicht ausführt, finden daher, außer den Drohungen gegen Andrej, auch die Vorausdeutungen dort ihren Abschluß, die Kavaleros Wunsch Ausdruck geben, die Kraft seiner Persönlichkeit zu beweisen (I,3;32. I,6;39. I,6;41. I,6;42. I,11;59. I,15;70), aber auch die, die seine Absicht bekunden, Valja für sich zu gewinnen (I,11;58. I,11;59. I,11;60. II,4;90), da für ihn die Idee dieses anderen Lebens aufs engste verknüpft war mit der Vorstellung der von Valja verkörperten Liebe.

Das Schlußkapitel bringt die Auflösung der übrigen Vorausdeutungen. Die von Kavalero geäußerte Befürchtung, Anečka könnte wieder in sein Leben treten (I,11;58) bewahrheitet sich endgültig. Auch die Voraussagen Ivans treffen ein, der Kavalero gesagt hatte, daß ihr Schicksal ähnlich sei (II,4;89. II,4;91), daß Kavalero untergehen werde, daß jede Minute nur die Erniedrigung vergrößern werde (II,4;94).

Der Vorgang des Abschlusses der Handlung verläuft nicht krass, sondern in allmählicher, deutlicher Abstufung über mehrere Kapitel, wobei jedem Schritt, der ein Teil der Hoffnungen und Erwartungen zerstört, eine gewisse Pause folgt. In ähnlicher Weise abgestuft ist der Schluß des 1. Teils, in dem der Kontakt Kavaleros mit der neuen Welt auch nicht abrupt abbricht, sondern, in Bezug auf die Mündungs-

punkte der Vorausdeutungen, in einem Vorgang, der zwei Abstufungen aufweist. Wie der 1. Teil nicht mit dem Höhepunkt sondern mit einem langsamen Ausklingen schließt, so endet auch der Roman selbst nicht abrupt sondern mündet in die Vorausdeutung des Endzustandes.

In Roman und Drama gibt es als Sonderform Vorausdeutungen, die sich nach Abschluß der beiden Werke als nicht zu einem Endpunkt geführt erweisen, sondern offen bleiben (auch in diesem Detail bestätigt sich der Ausschnittcharakter).

Es sind hauptsächlich diejenigen, die die neue Welt betreffen: Andrejs Ankündigung, er werde Würstchen herstellen, die diesen Namen verdienen (I,8;50), er werde die bereits fertiggestellte neue Wurstsorte auf eine Ausstellung in Mailand schicken (I,8;46), Kavalerovs Vermutung, Andrej werde bald die Grenzen seiner Tätigkeit erreicht haben (I,11;60), Volodjas Wunsch, der Maschine ähnlich zu werden (I,13;65/66), der bürgerlichen Welt ihren Dünkel auszutreiben (II,5;97), seine Absicht, Valja bei der Eröffnung des Četvertak zum ersten Mal zu küssen und sie vier Jahre später zu heiraten (I,13;66), Andrejs Selbstgespräch-Frage, was Volodja wohl einmal erfinden werde (II,5;95), Kavalerovs Prophezeiung, Volodja werde später einmal genauso sein wie Andrej (I,13;64), die Voraussage der Erzählfunktion, wie bezaubernd Valja sein werde, wenn sie zur Frau herangereift sein wird (II,7;113). Die übrigen dieser Vorausdeutungen betreffen Ivan: die Vermutung Valjas und Volodjas, daß er den Verstand verlieren werde (I,7;45. II,8;83), Andrejs Drohung, ihn verhaften zu lassen (I,5;38), Ivans Krankheits- und Todesahnungen (II,1;74).

All diese Vorausdeutungen, ob wahrscheinlich oder unwahrscheinlich, werden nicht zu einem Endpunkt geführt.

In "Zagovor čuvstv" erfolgt nicht diese Abstufung der Schlußvorgänge, dies allmähliche, rücksichtsvolle Ausklingen der Handlung. Hier wird vielmehr der Akzent gerade auf den eklatanten Zusammenprall beider Welten gelegt, auf die schnell sich vollziehende, sichtbare Niederlage Ivans und Kavalerovs. Daher münden auch alle Vorausdeutungen in einen Punkt, in dem, kurz vor Schluß der Szene in wenigen Sekunden die entsprechenden Vorgänge abrollen. Wie im Roman sind es die Vorausdeutungen, die Kavalerovs Wunsch nach persönlichem Ruhm betreffen (I,19.I,20.I,27), sein Streben danach, die Kraft seiner Persönlichkeit zu beweisen (V,64), seine Absicht, Valja für sich zu gewinnen (IV,57. V,63. V,70), Ivans

Voraussage, daß Kavaleroſer erledigt ſei (V,63/64), und daß er der Premier ſeiner Gruppe ſein werde (IV,59), die Propheetien Ivans (II,37. II,39. III,42. VI,78. VI,79/80), ſeine Drohung, Valja lieber umzubringen, als ſie Andrej zu überlaſſen (III,44), und die Meinung einiger Kleinbürger, man werde Ivan letzten Endes verhaften (II,33).

Ein weiterer Unterſchied zum Roman liegt in der Taſache, daß ſich die Morddrohungen gegen Andrej nicht nur vermehrt haben, ſondern ſie maſſiert in ſehr viel größere Nähe zum Verſuch der Ausführung, alſo zum Dramenſchluß gerückt ſind. Die Drohungen Kavaleroſers, Andrej umzubringen, fanden ſich in "Zaviſt" in I,6, I,14, und II,7, diejenigen Ivans in I,5, II,2, und, nur noch in Märchenform, in II,6. Im Drama ſtehen ſie in I,29/30, III,45, V,65, VI,80, VI,81, VI,82, VII,83, VII,84, VII,88, VII,89 (Dramenſchluß VII,89).

In entſprechenden Vorgängen erkennt Pütz die "Beſchleunigung der Sukzeſſionsgeſchwindigkeit". Wie er ausführt, kann es im Drama keine Entſprechung zu dem für die Erzählkunſt ſtrukturierenden Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit geben, da im Drama "keine zeitliche Distanz zwiſchen Darſtellung und Dargeſtelltem" exiſtiert¹; die "Kategorien der Raffung und Dehnung" ſind alſo "auf die Zeitſtruktur des Dramas nicht anwendbar"². Dennoch gibt es "Zeitverkürzung" im Drama, die "zwar kein elementares dramatiſches Mittel, wohl aber die Folge einer beſonderen Sukzeſſionsgeſchwindigkeit iſt"³. "Das dramatiſche Tempo wird reguliert durch die Zeitspanne zwiſchen Vorgriff und Verwirklichung. Es wird beſchleunigt, wenn die Spanne gering iſt, d.h. wenn Ankündigung und Erſcheinen wie Schlag auf Schlag einander folgen."⁴

In "Zagovor čuvstv" liegen die nicht den Mord betreffenden Vorausdeutungen, ſoweit ſie Kavaleroſer angehen, in der 1. Szene und in der Mitte des Stückes und treten, ſoweit ſie mit Ivan zu tun haben, von der zweiten Szene an immer wieder in Erſcheinung, zuletzt jedoch in der 6. Szene.

1 P. Pütz, Die Zeit im Drama (1970) S. 52.

2 aa0. S. 53.

3 aa0. S. 54.

4 Ebd.

Die Vorausdeutungen auf den Mord an Andrej dagegen laufen von ihrem allmählichen Beginn an in zunehmender Steigerung und Beschleunigung auf die Schlußphase des Dramas zu und tragen so zum Eindruck der Kulmination des Geschehens am Dramenschluß entscheidend bei.

Diese Beziehung der Vorausdeutungen zum Dramenschluß unterstreicht auch die inhaltliche Akzentsetzung, nämlich die Verlagerung auf den Aktionsteil des Stoffes, die auch der Titel widerspiegelt.

Dieser Akzentverlagerung, der stärkeren Dramatisierung entsprechend, ist die Vorausdeutung, durch die das Drama die Darstellung des Schlußes ersetzt, weniger statisch als im Roman, nämlich eine Vorausdeutung der Endsituation, nicht des Endzustandes.

Im Zusammenhang mit den Morddrohungen gegen Andrej ist auf die im Drama gegenüber dem Roman ungleich größere vorausdeutende Bedeutung der Dinge hinzuweisen¹. Die Drohung, Andrej umzubringen, ist verkörpert in einem Gegenstand, dem Rasiermesser. Ob nur durch szenische Anweisung hervorgehoben (I,29), oder durch ausdrückliche Formulierung (IV, 59. IV,60, VI,81. VII,89), der Gegenstand selbst ist zu all diesen Gelegenheiten auf der Bühne sichtbar, verleiht der Drohung konkreten Ausdruck und ruft von der 1. Szene an den Eindruck einer tatsächlich drohenden Gefahr hervor.

Die gleiche Rolle spielt, allerdings als Phasenvorausdeutung, das Messer in der 2. Szene (II,34. II,37. II,38).

Ein Gegenstand des Bühnenbildes mit vorausdeutender Funktion ist der "riesige, ins Auge fallende" Plan des Četvertak, der gleich zu Beginn des Dramas auf Andrejs Beschäftigung hinweist (I,17).

Dem sehr viel stärker schließenden Charakter des Dramenschlusses entspricht es, daß nur ein Bereich der Vorausdeutungen nicht zu einem Abschluß kommt, nämlich diejenigen Vorausdeutungen, die die Möglichkeit einer Heirat zwischen Andrej und Valja zum Gegenstand haben (III,47. III,48. IV,52).

¹ Zur vorausdeutenden Funktion der Dinge im Drama, s.:

P. Pütz, Die Zeit im Drama (1970) S. 113-126.

3. Die Bedeutung der Vorausdeutungen für die Texte

Die Vorausdeutungen ziehen also ganz kurze, größere und bis zum Schluß der Texte verlaufende Linien. Sie verbinden einzelne Teile des Textes oder den ganzen Text dadurch, daß sie von ihrer ersten Erwähnung an bis zu ihrer Auflösung einen Gesichtspunkt bieten, unter dem der dazwischenliegende Text teilweise gesehen wird. Die fortdauernde Wirkung der Vorausdeutungen trägt besonders stark zur Einheit der Texte bei.

Im übrigen leisten sie auch einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Personendarstellung. Diese Funktion üben sie weniger in Bezug auf die Figuren der neuen Welt aus, da diese kaum Vorausdeutungen aussprechen und auch die wenigen nur in ganz seltenen Fällen zu einem Endpunkt geführt werden. Alle Vorausdeutungen, die dagegen die Wünsche, Ziele, Pläne und Absichten Ivans und Kavalerovs betreffen, verwirklichen sich niemals und demonstrieren Schwäche, Unentschlossenheit und Hilflosigkeit der Charaktere, die Hoffnungslosigkeit ihrer Situation.

Die Schlußvorausdeutungen in "Zagovor čuvstv" zeigen im Vergleich mit dem Roman in ihrem Bereich wieder die Absicht Olešas nach dramatisch wirksamer Gestaltung, indem sie den Akzent auf die Aktion hin verlagern und in deutlicher Steigerung und Beschleunigung auf eine entscheidende Konfrontation der Repräsentanten der verschiedenen Auffassungen zustreben, deren Kulminationspunkt gleichzeitig der Schluß des Dramas ist, während im Roman eine derartige Konfrontation ausbleibt und die Erwartungen der Figuren in Abstufungen, in denen die entsprechenden Vorausdeutungen ihre negative Auflösung finden, langsam schwinden, bis der Endzustand erreicht ist.

G. ZUSAMMENFASSUNG

Über Olešas Einstellung zu Roman und Drama, über die von den beiden verschiedenen Strukturen selbst gestellten Bedingungen, Möglichkeiten und Einschränkungen, über das Verhältnis von "Zavist'" und "Zagovor čuvstv" zum Gesamtwerk Olešas geben sowohl Unterschiedlichkeiten als auch Gemeinsamkeiten der beiden Texte Auskunft.

I. Unterschiede

Die Unterschiede zwischen "Zavist'" und "Zagovor čuvstv" sind zum Teil strukturbedingt, müssen aber außerdem immer als Produkt der Absicht des Autors gesehen werden, der die Möglichkeit hat, die Wirkung bestimmter, in einer der beiden Strukturen nicht zu verwirklichender Formen, durch andere, in der Struktur möglicher, zu erzielen, wie es z.B. im Falle der Isolation geschieht.

1. Inhalt und Personendarstellung

Die Unterschiede betreffen in erster Linie Inhalt und Personendarstellung. Wie im Roman, so sind auch im Drama die gestellten Fragen nicht gelöst; wie im Drama, werden auch im Roman aus keiner Instanz Wertungen vorgenommen oder Kommentare gegeben. Eine Betrachtung nur des einen oder des anderen Textes könnte daher auch über die Absicht oder die Position des Autors wenig aussagen. Der Vergleich beider aber zeigt, daß Oleša die Akzente zugunsten der neuen Welt gesetzt sehen wollte, was er im übrigen auch selbst betont.

Dafür spricht, daß er die strukturbedingte Veränderung der Kavalero-
v-Figur bestehen ließ, daß er Ivan zur eindeutig negativen Figur reduzierte und umformte, und daß er die Figuren der neuen Welt aufzuwerten versuchte.

Damit sah er sich allerdings vor eine Schwierigkeit gestellt, die er nicht zu lösen vermochte. Oleša konnte im Roman eine negative Darstellung der Figuren der neuen Welt vornehmen, ohne dadurch Aufschlüsse über seine eigene Einstellung zu ihnen zu geben, indem er sie durch die verzerrende Perspektive Kavalerovs und Ivans zeichnete. Im Drama, das sie dem unmittelbaren Zugriff perspektivischer Darstellung entzieht, mußte er sie, um seine Absicht zu verwirklichen, positiv darstellen. Dieser Versuch wird im Roman bereits

mit Volodja angestellt und erschien offensichtlich dem Autor selbst nicht überzeugend, denn er hat, vermutlich auch aus diesem Grund, die Volodja-Figur nicht in das Drama mitaufgenommen. Ebenso wenig gelingt es Oleša, diese Absicht in der Andrej- und Valja-Figur des Dramas zu verwirklichen.

In diesem Punkt liegt die große Schwäche des Dramas gegenüber dem Roman, der Farbigkeit und Ausdruckskraft erhält durch die Charaktere Kavaleroŭ und Ivan, deren phantastische, poetische Gefühls- und Gedankenwelt, und der Stimmigkeit der Darstellung der übrigen Figuren dadurch erreicht, daß er sie aus Kavaleroŭs und Ivans Perspektive sieht. Die Schwächung ist eine doppelte, da die Ausstrahlung Kavaleroŭs und Ivans überaus stark reduziert wird, und die Darstellung Andrejs und Valjas außerhalb der Perspektive Kavaleroŭs und Ivans nicht überzeugt.

Strukturbedingte Änderungen (Lösung der Darstellung der Figuren der neuen Welt aus der Perspektive Kavaleroŭs und Andrejs, Charakteränderung Kavaleroŭs durch Wandlung vom Schweigenden zum Sprechenden) und die Absicht des Autors, seine Einstellung deutlicher zu demonstrieren (Bestehenlassen der Schwächung Kavaleroŭs, Reduzierung und Wandlung zum Negativen der Ivan-Figur) führen zu einer Minderung der literarischen Qualität des Dramas.

2. Konzentration im Drama

Ein weiterer Unterschied zum Roman liegt darin, daß in "Zagovor čuvstv" stärker dramatische Darstellung angestrebt und teilweise verwirklicht wurde. Diese Erscheinung ist nicht strukturbedingt. Von einem idealtypisch offenen Drama wird sie nicht gefordert. Oleša jedoch scheint seine Vorstellungen über das Drama eher am geschlossenen Drama zu orientieren. Diese Tendenz zur geschlossenen Form zeigt sich allerdings nicht in den grundlegenden Elementen: die Fabel ist auch hier auf ein Minimum reduziert, sie ist sogar noch schwächer als im Roman, die Szenen sind selbständig und voneinander unabhängig, in parataktischer Weise einander zugeordnet, jede Szene bringt das zentrale Thema zur Anschauung und vereint in sich, strukturbedingt noch stärker aufgesplittert als in den Kapiteln des Romans, eine Vielzahl der inhaltlichen Elemente aus mehreren Problembereichen, die sich in den einzelnen Szenen kaleidoskopartig zu verschiedenen Konstellationen

zusammenfügen.

Der Zug zur stärkeren Dramatisierung zeigt sich im Detail. Im Vergleich mit den Kapiteln des Romans wird nicht nur der Ausschnittcharakter der einzelnen Szene durch allmählicheren, expositionsartigen Eingang und durch auf den Gesamtzusammenhang weisende Vorausdeutungen am Szenenschluß gemildert, sondern auch überleitende Verbindungen zwischen einzelnen Szenen von beiden Seiten her geschaffen, d. h. vom Schluß der einen zum Anfang der anderen Szene. Vorgeschichte wird auch in Form der Exposition zum Drama aufgenommen. Der Schluß hat stärker schließenden Charakter als der Schluß des Romans.

Die Szenen 2 und 6, die Olesjas Vorstellungen über die Anforderungen des Dramas am reinsten spiegeln, weil der Stoff dazu durch den Roman nicht vorgegeben ist, im Drama zum ersten Mal gestaltet wird, zeigen daher auch eine, in einigen Punkten eher dem Akt des geschlossenen Dramas angenäherte Komposition. Darin wird ein inhaltlich einheitlicher Aspekt in einer gewissen Entwicklung zum Kulminationspunkt am Schluß der Szene geführt.

Der veränderte Personenbestand und die veränderten Charaktere bewirken stärkere Zweipoligkeit, nicht nur zweier Welten, wie im Roman, sondern auch zweier Figuren: die Repräsentation der neuen Welt, die sich im Roman auf Volodja und Andrej verteilt, konzentriert sich im Drama fast ausschließlich auf Andrej, da Valja auch in "Zagovor čuvstv" nur schwach charakterisiert ist und ihre Bedeutung vor allem als Mittelpunkt der sich überschneidenden Interessen hat. Der erheblichen Schwächung Kavalerovs entspricht die quantitativ wie inhaltlich stark angestiegene Bedeutung Ivans. Zwar bestehen beide Handlungsstränge auch im Drama weiter, jedoch bewirken veränderter Inhalt, veränderte Personendarstellung und damit veränderte Beziehung der Handlungsstränge zueinander, den Eindruck einer Konfrontation vor allem Ivans und Andrejs.

Ivans Vorstellungen haben ihre allgemein betrachtenden Akzente verloren und sind ganz eng nur noch auf seine Rache an Andrej ausgerichtet. Im Zusammenhang mit Kavalerov gewinnt vor allem die Frage Bedeutung, wie weit er sich den Absichten Ivans widersetzen kann. Dadurch entsteht der Eindruck zweier starker Persönlichkeiten, in deren Gegenüberstellung schwächere Figuren, wenn auch mit eigener Problematik, in gewisser Weise hineingezogen werden.

Zu dem Eindruck stärkerer Zweipoligkeit trägt auch ein Detail der Personendarstellung bei, nämlich die Tatsache, daß die vielfältigen Leitmotive des Romans im Drama auf diejenigen Andrejs und Ivans reduziert sind, die die gegensätzlichen Ideen verkörpern.

Die veränderte Charakteristik Ivans verursacht auch die Verlagerung des Akzents auf den Aktionsteil der Handlung. Zwar geschieht das nicht in Form eines Ablaufs äußerer Ereignisse im Sinne einer Fabel; da jedoch alle Bestrebungen Ivans darauf ausgerichtet sind, durch Mord seine Rache an Andrej zu vollziehen, erhält die Handlung, wie auch der Titel vorausdeutend verspricht, tatsächlich den Charakter einer Verschwörung.

Der diesbezügliche Unterschied wird besonders deutlich am Schluß des Dramas. Während sich die entscheidenden Vorgänge im Roman nur im Inneren der Figuren abspielen, kommt es im Drama zu einer Konfrontation in aller Öffentlichkeit, in der beide Welten aufeinanderprallen. Während im Roman die Resignation und die Art und Weise des Weiterlebens von KavaleroV und Ivan betont wird, setzt das Drama den Akzent auf den Sieg der neuen Welt. Diese Wirkung wird gestützt durch die verschiedenartigen Auflösungsprozesse der Ausgangsvorausdeutungen, die im Roman ein stufenweises, allmähliches Ausklingen unterstreichen, während sie im Drama mit zunehmender Steigerung und Beschleunigung auf die Vorgänge in der letzten Szene zustreben und in der schonungslos schnell sich vollziehenden Kulmination der Handlung sich auflösen.

Stärkere Zweipoligkeit wird auch zwischen den Figuren der alten zu denen der neuen Welt herausgearbeitet; während im Roman alle Personen stark voneinander isoliert sind, trennt hier die durch die Dialoge und inhaltlichen Elemente erzeugte Isolation hauptsächlich KavaleroV und Ivan von Andrej und Valja.

Konzentration wird auch dadurch erreicht, daß nur die zum Hauptproblemkreis gehörenden Motive ausgearbeitet, die anderen nur angedeutet oder nicht mehr erwähnt werden, wie z.B. die Problematik Maschine/Mensch oder alle freien Improvisationen Ivans und alle nicht zum Thema gehörenden Beobachtungen KavaleroVs.

Auch der Zeitablauf ist im Drama gestrafft. Obwohl er im Roman und im Drama verwischt ist, zeigt die nähere Untersuchung doch, daß er im Roman mehrere Wochen, im Drama nur einige Tage betragen muß.

Mit all diesen Mitteln wird eine, der dramatischen Konfrontation des geschlossenen Dramas in einigen Punkten angenäherte Darstellung erreicht, und das bloße Aufzeigen der Problematik, wie es im Roman fast bruchlos verwirklicht ist, in eine etwas stärker auf ein Ziel zustrebende Richtung gelenkt.

II. Übereinstimmungen

1. Statik und Isolation

Die auffallendsten Gemeinsamkeiten zwischen Roman und Drama sind die Prinzipien der Statik und der Isolation. Roman und Drama zeigen ihre Problematik in einer Vielzahl der Aspekte auf; dies Aufzeigen geschieht ohne Entwicklung und führt nicht zu einer Lösung. In "Zavist'" und "Zagovor čuvstv" ist die Fabel auf ein Minimum reduziert, in beiden wird, auf verschiedene Weise ein Verwischen des Zeitablaufs erreicht, nämlich durch die überwiegend monologische Struktur des Romans und die spezifische zeiträumliche Qualität der Szenen des Dramas. Das bedeutet, daß eine Abfolge von äußeren Ereignissen in der Zeit nicht das strukturbildende Element darstellt. Statt dessen werden Vorgänge im Inneren der Figuren aufgezeigt.

Auch hier herrscht wieder das statische Prinzip. Nicht eine innere Entwicklung sondern innere Zuständlichkeit wird demonstriert. Die Personen werden in einer bestimmten Situation dargestellt; wird Vorgeschichte mit einbezogen, dann solche Ereignisse, die die Eigenschaften der Figuren zur Handlungszeit auch aus dieser früheren Zeit belegen.

Die Statik der Darstellung wird besonders klar an der Darstellung Ivans im Roman, in dem die Bilder des Charakters und sogar der äußeren Erscheinung des Knaben und des etwa 40jährigen Mannes nahezu identisch sind.

Die Anwendung statischer Darstellungsformen unterstreicht diese Tendenz: die Exposition des Dramas, die weniger die Entwicklung der Figuren als ihren momentanen Zustand beleuchtet, die ausgeprägte Anwendung von Leitmotiven, vor allem im Roman, die, wie der überaus große Anteil der Charakterisierung Andrejs durch die Lebensform Typisches, d.h. Statisches hervorhebt, die kreisenden Dialoge im Drama, in denen sich die Unauflösbarkeit der Problematik, die Entwicklungslosigkeit des Inhalts spiegelt, die Beschwerung derjenigen Kapitel des Romans, die innerseelische Zuständlichkeiten darstellen, gegenüber den Kapiteln

äußerer Vorgänglichkeit, die statische Tendenz des Romanschlusses, in dem auf den Endzustand vorausgedeutet wird, die in beiden Texten durch ausgeprägte Wiederholungstechnik hervorgehobenen Substantive.

Das zweite grundlegende Darstellungsprinzip ist die Isolation der Figuren voneinander. Sie ist im Roman stärker ausgeprägt, auch aus strukturbedingten Gründen, da die weitgehende, auf inhaltlicher Basis beruhende Isolation im Drama nicht darstellbar ist, das seine Thematik in der gegenseitigen Auseinandersetzung der Figuren gestaltet. Dennoch ist auch hier, nur auf inhaltlicher Ebene, eine nahezu vollständige Isolation Ivans von Andrej und Valja durchgeführt, während im Roman jede der Figuren als von der anderen isoliert gezeigt wird. Der inhaltliche Aspekt findet seine Entsprechung in den Darbietungsweisen, in der überwiegend monologischen Struktur des Romans, wie in den isolierenden Dialogtypen des Dramas.

2. Verbindung herstellende Formen

Weitere Übereinstimmungen ergeben sich für Roman und Drama durch die Handhabung der zur sprachlichen und kompositorischen Einheit der Texte beitragenden Formen. Über diese Funktion hinaus prägende Bedeutung haben für Roman und Drama der auffallende Gebrauch der Wiederholung von Einzelworten und vor allem im Roman das bildhafte Sehen, das sich in Vergleichen, seltener in Metaphern ausdrückt.

Die Vergleiche sind wesentliches Merkmal vor allem von Oleša's Prosa, da er für das Drama die Notwendigkeit auch sprachlicher Konzentration sah. Dennoch haben sie auch in "Zagovor čuvstv" ihre Bedeutung, allerdings weniger als zur Einheit beitragende Formen, da sie hier eher Teil der Personendarstellung Andrejs sind. Oleša selbst hielt seine Fähigkeit, treffende Vergleiche zu finden, für seine bedeutendste schriftstellerische Gabe und sein letztes Werk zeugt von zunehmender Beschäftigung damit.

Vergleiche und konzentrierte Wiederholung von Einzelworten haben eine wesentliche Gemeinsamkeit. Mit Hilfe beider versucht Oleša die dem Gegenstand innewohnenden Qualitäten, die gefühlsmäßig mit ihm verbundenen Aspekte aufleben zu lassen, den Gegenstand in seinem lebendigen Inhalt unübersehbar ins Bewußtsein zu rufen. Er erreicht das in den Vergleichen durch poetisch wirksame, bildhafte Umsetzung, in den Wiederholungen des Einzelwortes durch mehrmaliges Evozieren der klang-

lichen und semantischen Qualitäten und in einigen Fällen durch zusätzliche emotionelle Färbung durch den Kontext.

III. Exkurs: Wesensmerkmale im Gesamtwerk Olešas

Die Thematik der weiteren Werke Olešas und deren stofflich-inhaltliche Einkleidung weist Züge auf, die die Übereinstimmungen zwischen Roman und Drama in diesem größeren Zusammenhang als für seine schriftstellerische Handschrift bezeichnend charakterisieren.

Bereits in "Zagovor čuvstv" zeigt sich, daß Oleša nur eine bestimmte Art der Weltsicht, eine bestimmte Problematik überzeugend gestalten kann. Die Thematik seiner weiteren Werke bestätigt seine Beschäftigung mit nur einem Problemkomplex, der in verschiedenen Variationen und Akzentsetzungen immer wieder Gegenstand der Darstellung ist. Die Übereinstimmungen werden nur in den allergrößten Zügen dadurch angedeutet, daß die einzelnen Themen stark abstrahiert und allgemein formuliert werden, obwohl sie in vielen Fällen bis in wörtliche Details gehen.

Im Drama "Spisok blagodejanij" (1931) wird die quälende innere Parallelität von Ablehnung und Bejahung der neuen Welt dargestellt.

Die Problematik des bildhaften Sehens und der Gefühle in der neuen rationalistischen Welt wird wieder aufgerollt in den Erzählungen "Prorok" (1929), "Ljubov'" (1928), "Višnevaja kostočka" (1929), "Stena učenyč" (1947) und dem Drehbuch "Kardinal'nye voprosy" (1935).

Das Problem des Abgetrenntseins von der realen Welt, der Welt der Dinge, wird dargestellt in den Erzählungen "Liompa" (1927) und "Ivolga" (1947). Die Bedeutung der Technik und der Gefühle für die neue Welt spiegelt sich in den Erzählungen "Čep'" (1929) und "Al'debaran" (1931).

Schon das Thema der Gefühle, des bildhaften Sehens ist als Teil der persönlichen Problematik Olešas zu betrachten. In seiner Rede auf dem 1. sowjetischen Schriftstellerkongress (April 1934) sagt er: "Ja, Kavaleroŭ sah die Welt mit meinen Augen an, die Farben, das Licht, die Bilder, die Vergleiche, die Metaphern und Schlußfolgerungen Kavaleroŭs gehören mir".¹

¹ Ju. Oleša, P'esy (1968) S.325.

In noch stärkerem Maße spiegeln die 1930 und 1932 erschienenen Auszüge aus dem begonnenen und nicht zu Ende geführten Drama "Smert'Zanda" und dessen Prosafassung "Koe-čto iz sekretnych zapisej popučika Zanda" die persönlichen Probleme des Autors. In dem Vorwort zu dem 1932 erschienenen auszugsweisen Vorabdruck des Dramas, unter dem Titel "Černyj čelovek", charakterisiert Oleša Inhalt und Thema des Stücks folgendermaßen: "Held des Dramas ist der Schriftsteller Zand, der davon träumt, ein Schriftsteller der heraufziehenden Klasse zu sein." "Der Schriftsteller Zand sagt: um ein Schriftsteller zu sein, der mit der Epoche übereinstimmt, muß man sich von einer ganzen Reihe von Themen lossagen. Es gibt Themen, vielleicht sogar bemerkenswerte, die jedoch für unsere Gesellschaft unnötig sind. Sie sind nicht nur unnötig - sie sind schädlich, reaktionär, wenn auch nur aus dem Grund, daß sie pessimistisch sind. Sie entmagnetisieren den Leser, der mit dem Aufbau beschäftigt ist. Diese Themen muß man aus dem Skizzenbuch streichen. Aber ist das ein Ausweg - das Thema auszustreichen? Wird es aus dem Bewußtsein verschwinden? Obwohl es aus dem Skizzenbuch gestrichen ist, bleibt es doch im Gehirn bestehen."¹

Die Gleichartigkeit mit Olešas eigenen Problemen, wie er sie in dem Aufsatz "Neobchodimost' perestrojki mne jasna" formulierte, gehen fast bis ins wörtliche Detail. Dort schrieb er u.a., daß die Themen, die sein Leben waren, sich als unnötig erweisen: "Es stellt sich heraus, dieses Thema wird nicht gebraucht, es ist nicht zeitgemäß, es ist reaktionär, es ist demobilisierend usw. Was ist zu tun? Es ist klar. Die unnötigen Themen aus dem Notizbuch streichen." "Hilft es, sie auszustreichen? Sie bleiben doch im Gehirn bestehen."²

Ganz offen autobiographisch ist eine Anzahl von Erzählungen in der Ich-Form, in denen Olešas Erinnerungen an seine Kindheit, Gedanken über sein Leben, einzelne Beobachtungen und philosophische Betrachtungen aufgenommen sind: "Čelovečeskij material" (1929), "Ja smotrju v prošloe" (1929), "V cirke" (1929), "V mire" (1930), "Tri rasskazy"

1 Ju. Oleša, Černyj čelovek. In: 30 dnej. 1932.6.S.27.

2 Ju. Oleša, Neobchodimost' perestrojki mne jasna.
In: 30 dnej. 1932.5.S.68.

("Ežen Dabi", "Polet", "Letom") (1936), "Pervoe maja" (1936), "Stadion v Odesse" (1936), "Komsorg (1936), "Zrelišca" (1937), "My v centre goroda" (1937).

Diese Erzählungen geben ein Bild von der Vorstellungswelt Olešas, sie enthalten Gedanken zu seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit; in der Erzählung "V mire" wird sogar die Fabel eines Romans skizziert, den Oleša zu schreiben plant ("Niščij").

Autobiographisch ist auch das unvollendet gebliebene Werk "Ni dnja bez stročki", das wie die Erzählungen Einblick in die Gedanken Olešas gibt, in dem er eigene schriftstellerische Probleme darstellt, sich mit den Werken anderer Künstler beschäftigt, in dem er seine Erinnerungen, Vorstellungen und Wünsche darlegt. Die Erzählungen sind nicht nur in Inhalt und Form so ähnlich, daß sie darin aufgenommen sein könnten, sondern es ergeben sich auch Überschneidungen beider, die hier im Einzelnen nicht dargestellt werden können.

Oleša beschäftigt sich also in seinen Werken mit den Themen, die aufs engste zusammenhängen mit seiner Art der Weltwahrnehmung, mit den damit zusammenhängenden Fragen und Problemstellungen. Dies geschieht entweder in offen autobiographischer Form, oder in stärkerer oder schwächerer fiktiver Einkleidung.

Allerdings gibt es einige Ausnahmen davon: den 1924 geschriebenen und 1928 veröffentlichten Roman "Tri Tolstjaka", der in Märchenform das Revolutionsgeschehen darstellt, den Oleša 1929 dramatisierte, 1935 zum Ballett und 1959 zur Oper umarbeitete; die 1934 erschienene Tragikomödie "Igra v plachu", die in Versform die gleiche Thematik wieder aufgreift; eine Reihe von sehr kurzen Erzählungen und ein Drehbuch, die, zwischen 1937 und 1949 erschienen und Heldentaten im Krieg, Freundschaft der Völker, Freundschaft und Liebe zwischen einzelnen Menschen zum Thema haben: "Gost'" (1937), "Klyč" (1945), "Zerkal'ce" (1946), "Vospominanie" (1947), "Druz'ja" (1949) und das als "kinonovella" bezeichnete Drehbuch "Malen'kij lejtenant" (1942).

Diese Erzählungen verlassen nicht nur das Gebiet von Olešas eigentlicher Thematik, sondern auch der didaktische, propagandistische Tenor ist für seine Prosa neu (nicht so für die Zubilo-Gedichte in "Gudok"); er bewirkt Schablonisierung und unechte, sentimentale Darstellung ohne besondere sprachliche Qualität, die auch durch die leicht exotische Note durch den Gebrauch turkmenischer Namen und Bezeichnungen in den

entsprechenden Erzählungen nicht wettgemacht werden kann.

Obwohl eine größere Ausgabe der Werke Olešas nicht vorliegt, bestätigen die greifbaren Werke die Ansicht Beaujours, daß Oleša zwischen 1936 und der Publikation von Teilen aus "Ni dnja bez stročki" "wenig von irgendwelchem künstlerischen Interesse hervorbrachte"¹. Im gegebenen Zusammenhang interessiert im Folgenden die Art der inhaltlich-stofflichen Einkleidung der Themen dieser ersten, künstlerisch gültigen, Phase seines Schaffens.

"Tri Tolstjaka" ist das einzige von Olešas Werken, in dem die märchenhaften, phantastischen, farbigen Einzelelemente von einer stark ausgeprägten Fabel gehalten werden, die allerdings in sehr komplizierter Weise dargestellt wird, indem verschiedene parallel verlaufende Ereignisse zu einem Ablauf einander zugeordnet werden. Das Experiment mit der Form zeigt sich hier in der Anordnung der Fabelelemente.

Außer den Umformungen zum Drama, zum Ballett und zur Oper und der thematisch ähnlichen Tragikomödie "Igra v plachu" wurde weder das Thema noch eine Handlung voll bunter äußerer Ereignisse wieder Gegenstand der Darstellung.

In allen anderen Werken, außer den autobiographisch-philosophischen Erzählungen und dem autobiographischen Roman, wird die Thematik zwar noch in fiktive Vorgänglichkeit umgesetzt, doch auch hier werden, wie in "Zavist'" und "Zagovor čuvstv", hauptsächlich innerseelische und gedankliche Zuständlichkeiten dargestellt.

In den autobiographischen Erzählungen und in "Ni dnja bez stročki" wird diese Umsetzung nicht mehr vorgenommen. Hier werden nur noch die Gedanken des Autors zu bestimmten Erscheinungen wiedergegeben, mit starkem Vorherrschen persönlicher Erinnerungen. Vieles ist darin enthalten, was Sujet für fiktive Darstellung hätte sein können und in vielen Fällen von Oleša auch so gesehen wurde, doch die Sujets wurden nicht gestaltet. Sie bleiben, wie Lidin in "Ljudi i vstreči" sagt, "Projekte, Skelette der Sujets, die nicht mit Fleisch bedeckt wurden"².

1 E. Beaujour, *The invisible land*. (1970) S. 131.

2 Zitat aus E. Beaujour, *aa0*. S.176.

Die drei ersten dieser Erzählungen erschienen bereits 1929, d.h. parallel zu der fruchtbarsten Zeit Olešas. Das Schaffen Olešas während der 30er Jahre charakterisiert Čudakova folgendermaßen: "In den 30er Jahren veröffentlicht Oleša viele Aufsätze und Essays. Größere Werke erscheinen nicht. Er beginnt Stücke, Romane, arbeitet viel an ihnen, aber beendet sie nicht. Allerdings schreibt er (allein oder in Zusammenarbeit mit anderen Autoren) einige Drehbücher "Bolotnye soldaty", "Strogij junošā" "Ošibka inženera Kočina" und die Drehbücher werden verfilmt und laufen in den Kinos, außer dem Film "Strogij junošā, der zwar verfilmt wurde, aber nicht zur Aufführung kam."¹

In der letzten Hälfte der 30er Jahre wurden die letzten der autobiographischen Erzählungen geschrieben. Von den frühen 30er Jahren an arbeitete Oleša an kleinen ausgefeilten Einheiten, die das autobiographische Werk bilden sollten.² In den 40er Jahren folgt nur noch die literarisch unbedeutende Gruppe von kurzen Erzählungen, die heldenhaftes und menschlich vorbildliches Verhalten zum Gegenstand haben, ebenso wie das in Zusammenarbeit mit Mačeret entstandene Drehbuch "Malen'kij lejtenant" mit der gleichen Thematik. Auch in dem 1958 in Zusammenarbeit mit Riskind entstandenen Drehbuch für einen Kinderfilm "Devočka v cirke" überwiegen die didaktischen Elemente die künstlerischen.

Für die künstlerisch gültigen Werke lassen sich, abgesehen von "Tri Tolstjaka" zwei wesentliche Elemente konstatieren: 1. Zu Themen der Werke wird, eng eingegrenzt, Olešas persönliche Problematik und Welt-sicht. 2. Die Themen werden häufig nicht mehr in fiktive Vorgänglichkeit umgesetzt; wird diese Umsetzung vorgenommen, so bleibt die Darstellung handlungsarm und zeigt vor allem innerseelische und gedankliche Zuständlichkeiten auf.

IV. Das Zusammenwirken äußerer Bedingungen mit den Grundzügen von Olešas schriftstellerischem Talent

Die in den 30er und 40er Jahren veröffentlichten Erzählungen und Drehbücher zeigen die Auswirkungen jahrzehntelanger schriftstellerischer Unfreiheit. Nicht lange nach dem Erscheinen von "Zavist'", "Zagovor

¹ M. Čudakova, Masterstvo Jurija Oleši (1972) S.8.

² s. dazu: E. Beaujour, aa0, Fußnote S.179.

čuvstv", "Tri Tolstjaka" und einiger Erzählungen, 1929, erhielt die RAPP mit dem Kritiker Averbach dominierende Bedeutung und richtete die schärfsten Angriffe gegen alle Schriftsteller, die ihr Talent nicht in den Dienst ideologischer, propagandistischer, politischer Ziele stellten, die in dieser Zeit aufs engste mit dem ersten Fünfjahresplan, der Industrialisierung und Kollektivierung verbunden waren.

1932 folgte die Auflösung einzelner literarischer Gruppen zugunsten eines einheitlichen sowjetischen Schriftstellerverbandes, seit dessen erstem Kongress, 1934, der sozialistische Realismus zur Bedingung der Mitgliedschaft wurde, ohne die literarische Tätigkeit nicht durchzuführen war. Die Schriftsteller waren damit sowohl in Bezug auf die Thematik, als auch in Bezug auf die literarische Methode weitgehend eingeengt.

Eine gewisse Lockerung während der Kriegsjahre wurde mit dem Partei-erlass von 1946 beendet, der eine Periode schärfster Kontrolle der Literatur bis zum Tode Stalins 1953, die Ždanovära, einleitete. Als "Wesensmerkmal der ideologischen Entwicklung der Sowjetunion seit dem Ende der 30er Jahre" bis zum Tod Stalins, bezeichnet Struve "die ständig wachsende Tendenz zum Etatismus, zur Verherrlichung des mit allen Attributen einer uneingeschränkten Autokratie ausgestatteten Sowjetstaates."¹

Oleša konnte aufgrund dieser Gegebenheiten die Fragen, die sich aus seiner Weltsicht ergaben, nicht darstellen und veröffentlichen. Zu seiner persönlichen Problematik, und damit zu seinem Thema, wurde jetzt, mit entscheidendem Übergewicht, die Diskrepanz seiner darstellerischen Absichten und Möglichkeiten zu den Anforderungen der Zeit.

Bereits in "Smert' Zanda" erscheint als sein Thema die Problematik, die er in seinem Aufsatz "Neobchodimost' perestrojki mne jasna" als seine eigene gekennzeichnet hat².

Noch deutlicher drückt er sein Gefühl äußerster Bedrängnis in seiner Rede auf dem ersten sowjetischen Schriftstellerkongreß aus.

1 G. Struve, Geschichte der Sowjetliteratur S. 419.

2 siehe S. 218.

Ausgehend von der Meinung der Kritik über "Zavist'" sagt er u.a. "Ich sagte mir: also all dein Können, all dein Eigenes, all das, was du selbst als Stärke betrachtetest, ist ein Nichts, Trivialität?" "So entstand meine Konzeption des Bettlers". "Die Phantasie des Künstlers kam zuhulfe und unter ihrem Atem begann sich der nackte Gedanke sozialer Überflüssigkeit in eine dichterische Idee zu verwandeln, und ich beschloss einen Roman über einen Bettler zu schreiben. Ich war doch einmal jung, hatte eine Kindheit und Jugend. Jetzt lebe ich, niemand braucht mich, leer und nichtig."¹

Eine der Komponenten für Olešas weitere schriftstellerische Entwicklung bildet dieser Druck von außen. Sein Talent konnte sich nicht frei entfalten. Seine Themen wurden für überflüssig und schädlich gehalten, seine Bilder für unnötig. Die absolute Unmöglichkeit, gerade solche Werke zu veröffentlichen, die sein eigentliches Anliegen ausdrücken, hat mit den spezifischen Grundlinien seiner schriftstellerischen Anlagen auf eine Weise zusammengewirkt, die zu Form und Inhalt seines letzten nicht beendeten Werks "Ni dnja bez stročki" führte, in dem kleinste kompositorische Einheiten, ohne strukturelle Verbindung nebeneinandergesetzt sind.

Der zweite Aspekt, der für Olešas Werk berücksichtigt werden muß, erklärt sich aus der Art seiner schriftstellerischen Anlage: Die Übereinstimmungen zwischen "Zavist'" und "Zagovor čuvstv" verweisen auf folgende Schwerpunkte: Dargestellt werden voneinander isolierte, in ihrer Position erstarrte Figuren, deren Problematik ohne Entwicklung demonstriert wird. Innerhalb der für die Texte besonders wesentlichen sprachlichen Ebene hat zentrale Bedeutung der Vergleich, aber auch das wiederholte Substantiv. In "Zavist'" ist die Verschmelzung zu einem geschlossenen Kunstwerk gelungen, die Vergleiche sind integriert, das Aufzeigen der Problematik inhaltlich und formal überzeugend, die Isolation der Figuren voneinander durch den Stoff gerechtfertigt, eine Verknüpfung dieser stimmigen Elemente durch ein Mehr an Fabel nicht erforderlich. In "Zavist'" gestaltete Oleša seine eigentliche Thematik zum ersten Mal. Sie fand dort ihren vollkommenen Ausdruck, der

1 Ju. Oleša, P'esy (1968) S. 326.

auch für einige Erzählungen noch gegeben ist. Die weitere Wiederholung und Variation eines Themas jedoch, die rein intellektuell gedankliche und seelische Zuständlichkeiten, die sich der Thematik zufolge gleichen müssen, darstellt, ohne schöpferische Umsetzung, ohne lebendige Bezüge zwischen den Figuren, hat ihre Begrenzung in sich selbst.

Form und Inhalt von "Ni dnja bez stročki" zeigen den Endpunkt der Entwicklung. Die wesentlichen Elemente dieses Werks werden zutreffend von Beaujour herausgearbeitet. Sie zitiert diejenigen Stellen aus dem Buch, die besagen, daß Oleša einerseits dessen Form bewußt wählte, in der kleine kompositionelle Einheiten ohne strukturelle Verbindung nebeneinander gesetzt sind, da er der Meinung war, daß dies moderner Psychologie entspräche, deren Haupttendenz Zersplitterung der Aufmerksamkeit sei; die Literatur müsse sich dieser Tendenz angleichen und solche Einheiten schaffen, die noch als Ganzes aufgenommen werden können.

Andererseits zeigen die Zitate, daß er sich der Tatsache bewußt war, daß er größere Einheiten nicht mehr gestalten könne. Beaujour zitiert dazu folgende seiner Äußerungen¹: "Ich habe völlig die Fähigkeit zu schreiben verloren. Das Schreiben als fortlaufendes Schreiben, als Aufeinanderfolge von Sätzen, wird für mich unerreichbar. Ich erschaffe einzelne Sätze. Das ist möglich, wenn jemand Verse schreibt - Prosa, Drama, Essays können so nicht geschrieben werden. Ich schreibe nicht vorwärtseilend, sondern ich schreibe so, als ob ich zurückblickte - ich erzeuge nicht durch Schraffieren, Strukturieren und Phantasie, sondern ich erinnere mich: als ob das, was ich gerade niederschreiben will, bereits geschrieben ist. Es war geschrieben, ist darauf gleichsam zerfallen, und ich will es sammeln, die Splitter wieder zum Ganzen fügen. Mit einem Wort, entweder muß ich mich, wie man so sagt, von diesem Komplex befreien, oder die Sache beenden."

Wie Beaujour darstellt (und aus "Ni dnja bez stročki" zu ersehen) bemüht sich Oleša verzweifelt darum, die Fähigkeit, in einem Strömen zu schreiben, das er dem bewußten Komponieren gegenüberstellt, wiederzugewinnen, dadurch, daß er sich zwang, jeden Tag wenige Zeilen zu

1 Hier direkt aus dem Russischen übersetzt, aus: Ju. Oleša, Ni dnja bez stročki. (1965) S.51.

schreiben, eine Übung, die jedoch die Zersplitterung förderte, andererseits für ihn die einzige Möglichkeit darstellte, seine frühere Fähigkeit wiederzugewinnen. Der Tatsache, daß flüssiges Schreiben für ihn zunehmend unmöglich wurde, muß er sich sehr früh bewußt geworden sein, da er mit dem Gestalten kleiner Einheiten bereits in den frühen dreißiger Jahren begann.

Der Weg zur zunehmend autobiographisch-philosophischen fragmentarischen Form deutet sich bereits in den in "Zavist'" und "Zagovor Ÿuvstv" übereinstimmend vorhandenen Grundlinien an, ebenso in den 1928 schon als "Skelett" belassenen Sujets, wie in dem Gestalten kleiner kompositioneller Einheiten.

Daß er so konsequent zu seinem letzten Werk "Ni dnja bez stročki" geführt hat, erklärt sich aus dem Zusammenwirken beider Faktoren: der hemmenden Elemente innerhalb Olešas eigener schriftstellerischer Anlage, wie sie sich in den oben aufgezeigten Grundlinien darstellt, die jedoch bei freier Entfaltung möglicherweise zu überwinden gewesen wären, und der Gegebenheiten der Zeit, die diese freie Entfaltung unmöglich machten.

In "Ni dnja bez stročki" schreibt Oleša: "Und wenn ich auch kurze Abschnitte schreibe und sie nicht beende, aber ich schreibe doch wenigstens! Es ist trotzdem eine Art Literatur - möglicherweise in ihrem Sinn die einzige: vielleicht kann solch ein psychologischer Typ wie ich und in einer solchen historischen Zeit wie dieser, anders gar nicht schreiben - und wenn er schreibt, und wenn er bis zu einem gewissen Grad das Schreiben beherrscht, so soll er schreiben, und wenn auch auf diese Weise." (11)

BIBLIOGRAPHIE

Literaturtheoretische Werke

BOOTH, W.C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago 1961.

-Distance and Point-of-View: An Essay in Classification. In: Essays in Criticism, vol.XI, 1 (1961) S. 60-80.

BOWLING, L.E.: What is the stream of consciousness technique? In: PMLA 65 (1950) S.333-345.

BROOKS, C. und R.P. WARREN: Understanding Fiction. 2.Aufl. New York 1959.

BROOKS, C. und R.B. HEILMANN: Understanding Drama. New York 1966.

EMRICH, W.: Formen und Gehalte des zeitgenössischen Romans. In: Protest und Verheißung. Bonn 1960.

ERLICH, V.: Some uses of monologue in prose fiction. Narrative Manner and World View. In: Stil- und Formprobleme in der Literatur. Hrsg. von P. Böckmann, Heidelberg 1959. S.371-378.

FORSTER, E.M.: Aspects of the novel. London 1949.

FRIEDMAN, N.: Point of View in Fiction: The Development of a critical Concept. In: PMLA 70 (1955) S.1160-1184.

HAMBURGER, K.: Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung. In: DVJ 25 (1951) S.1-26.

-Erzählformen des modernen Romans. In: Der Deutschunterricht 11 (1959)4.S.5-23.

-Versuch zur Typologie des Dramas. In: Poetica 1. München 1967. S.145-153.

-Die Logik der Dichtung. 2.Auflage. Stuttgart 1968.

HENNING, M.: Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns "Doktor Faustus" und in der deutschen Literatur der Gegenwart. Tübingen 1966.

HÖLLERER, W.: Die Bedeutung des Augenblicks im modernen Romananfang. In: Romananfänge. Berlin 1965. S.344-377.

KASACK, W.: Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evič Gogol'. Wiesbaden 1957. (Bibliotheca Slavica).

-Die Wiederholung als Kunstmittel in L.N.Tolstojs Novellen "Der Schneesturm" und "Herr und Knecht". In: Zeitschrift für slavische Philologie 33 (1967) S.229-258.

- KASACK, W.: Der Stil Konstantin Georgievič Paustovskijs. Köln 1971.
(Slavistische Forschungen 11).
- KAYSER, W.: Das sprachliche Kunstwerk. 12. Aufl. Bern 1967.
- KLOTZ, V.: Geschlossene und offene Form im Drama. 4. Aufl. München 1969.
- KOSKIMIES, R.: Theorie des Romans. Helsinki 1935.
- LÄMMERT, E.: Bauformen des Erzählens. 2. Aufl. Stuttgart 1967.
- MAATJE, F. Ch.: Der Doppelroman. Eine literatursystematische Studie über
duplikative Erzählstrukturen. Groningen 1964.
- MAIER, W.: Ein Einzelfall? Anfang und Struktur im "Maler Nolten". In:
Romananfänge. Berlin 1965. S. 149-172.
- MIGNER, K.: Theorie des modernen Romans. Stuttgart 1970.
- MILLER, N.: Erlebte und verschleierte Rede. In: Akzente 5 (1958) S. 213-226.
- MITTENZWEI, W.: Gestaltung und Gestalten im modernen Drama. Berlin 1965.
- MORGAN, Ch.: Dialogue in novels and plays. In: Etudes Anglaises 6 (1953)
S. 97 - 108.
- MÜLLER, G.: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn 1947.
-Aufbauformen des Romans. In: Zur Poetik des Romans. Hrsg. v. V. Klotz.
Darmstadt 1965. S. 280 - 303.
- MUIR, E.: The structure of the novel. London 1954.
- PETSCH, R.: Wesen und Formen der Erzählkunst. 2. Aufl. Halle 1942.
-Wesen und Formen des Dramas. Halle 1945.
- PIWITT, H.: Zum Problem des Romaneingangs. In: Akzente 8 (1961) S. 229-243.
- PÜTZ, P.: Die Zeit im Drama. Göttingen 1970.
- RASCH, W.: Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. Das Problem
des Anfangs erzählender Dichtung. In: Stil- und Formprobleme in der
Literatur. Hrsg. v. P. Böckmann. Heidelberg 1959. S. 448 - 453.
- REISS, H.: Style and Structure in Modern Experimental Fiction. In: Stil-
und Formprobleme in der Literatur. Hrsg. v. P. Böckmann. Heidelberg
1959. S. 419 - 424.
- ROMBERG, B.: Studies in the narrative technique of the first-person
novel. Stockholm 1962.
- SŁAWINSKA, I.: Les problèmes de la structure du drame. In: Stil- und
Formprobleme in der Literatur. Hrsg. v. P. Böckmann. Heidelberg 1959.
S. 108 - 114.

SOUVAGE, J.: An introduction to the study of the novel. Gent 1965.

STANZEL, K.: Typische Formen des Romans. 2. Aufl. Göttingen 1965.

- Die typischen Erzählsituationen im Roman. 2. Aufl. Stuttgart 1963.

STRUVE, G.: Monologue intérieur: The origins of the formula and the first statement of its possibilities. In: PMLA 69 (1954) S. 1101-1111.

VOL'KENŠTEJN, V.: Dramaturgija. 5. Aufl. Moskva 1969.

WALZEL, O.: Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926.

WELLEK, R. und A. WARREN : Theorie der Literatur. Frankfurt/Main 1963.

OLEŠA, Werke

Saljut. Moskva 1927. (Gedichte, unter Pseudonym Zubilo)

Imeniny. In: 30 dnej 1928.7. S.20-26. (Auszugsweiser Vorabdruck einer Frühfassung von "Zagovor čuvstv", 6. Szene)

Železnoe serdce. In: 30 dnej 1928.12. S.8-17. (Auszugsweiser Vorabdruck des Dramas "Tri Tolstjaka")

Otryvok iz p'esy "Smert' Zanda". In: Literaturnaja gazeta. 19.10.1930.

Černyj čelovek. In: 30 dnej 1932.6. S.27-31. (Auszugsweiser Vorabdruck aus dem Dramenfragment "Smert' Zanda")

Igra v plachu. In: 30 dnej 1934.5. S.35-48. (Tragikomödie in Versen)

Izbrannoe. Moskva 1935.

Kardinal'nye voprosy. In: 30 dnej 1935.12. S.45-50. (Drehbuch)

Val'ter. In: Zvezda 1937.4. S.14-45. (Drehbuch)

Gost'. In: Ogonek 1937.31. S.13. (Erzählung)

Malen'kij lejtenant. In: K pobede. Aschhabad 1942. S.56-71. (Drehbuch)

Ključ. In: Turkmenskije rasskazy. Aschhabad 1945. S.137-148. (Erzählung)

Zerkal'ce. In: Ogonek 1946.1. S.9 (Erzählung)

Stena učenyh. In: Ogonek 1947.32. S.23 (Erzählung)

O lise. Moskva 1948. (Kinderbuch in Versen)

Izbrannye sočinenija. Moskva 1956.

Neid. Frankfurt/Main 1964. (Deutsch von Gisela Drohla)

Devočka v cirke. In: Fil'my-skazki. Moskva 1958. S.51-77. (Drehbuch)

Povesti i rasskazy. Moskva 1965.

Ni dnja bez stročki. Iz zapisnyh knižek. Moskva 1965.

P'esy. Moskva 1968.

Aufsätze

Ob okončanii raboty nad p'esoju "Zagovor čuvstv" i o romane "Tri Tolstjaka".

In: Čitatel' i pisatel'. 6.10.1928.

O p'ese "Tri Tolstjaka". In: Gudok. 6.10.1928.

Protiv jarlykov. In: Čitatel' i pisatel'. 23.12.1928.

Vnimanie tvorčeskomu metodu. In: Večernjaja Moskva. 6.10.1930.

Gnat' iz teatra chalturu. In: Literaturnaja gazeta. 24.1.1931.

Vnimatel'no otnestis' k pisatel'skomu trudu na kinofronte. In: Kino.

16.6.1931.

Neobchodimost' perestrojki mne jasna. In: 30 dnej 1932.5. S.67-68.

O svoej rabote v oblasti dramaturgii. In: Literaturnaja gazeta. 29.9.1932.

Naučit'sja byt' scenaristom. In: Kino. 4.7.1933.

O rabote nad komediej. In: Literaturnaja gazeta. 11.9.1933.

Naša molodost' zavojuet iskusstvo. In: Literaturnaja gazeta. 29.12.1933.

Literatura - obščee delo pisatelja i rabočego. In: Pisateli XVII

parts'ezdu. Moskva 1934.

Moja rabota s MXAT. In: Teatr i dramaturgija 1934.3. S.32.

Naša muza - revoljucija. In: Pravda. 16.7.1934.

Byt' na urovne kinoiskusstva. In: Sov.kino 1953.3. S.16.

Dva simvola. In: Krasnaja gazeta. 7.11.1935.

O rabote nad skazkoju "Tri Tolstjaka". In: Tri Tolstjaka. Moskva 1935.

Kardinal'nye voprosy. In: 30 dnej 1935.12. S.45.

Sčastlivye deti. In: Trud. 30.12.1936.

Fantastika Uëllsa. In: Literaturnaja gazeta. 26.9.1937.

Zametki o literature. In: 30 dnej 1937.3. S.87-90.

Zapiski pisatelja. In: Iskusstvo i žizn 1938.11/12. S.4-5.

Na tušinskomaerodrome. In: Literaturnaja gazeta. 20.8.1939.

Čudesna kukol'nogo teatra. In: Ogonek 1946.9. S.27.

Interviews mit Oleša

Pered prem'eroj "Zagovor čuvstv". In: Krasnaja gazeta, večernij vypusk. 27.12.1929.

Tri Tolstjaka. In: Krasnaja gazeta, večernij vypusk. 7.6.1930.

Sobolev, V.: Guljaja po sadu. In: Literaturnaja gazeta 29.5.1933.

Tank, E.: Komsomol'skaja tema. Beseda s Jurjem Olešej. In: Literaturny. Leningrad. 12.8.1934.

Beseda s čitateljami. In: Literaturnyj kritik 1935.12. S. 152 - 165.

Literatur über Oleša

BADIKOV, V.V.: Nabljudenija nad jazykom i stilem Jurija Oleši. In: Filologičeskij sbornik. Alma-Ata 1964.3. S.133-141.

- O chudožestvennom videnii Juria Oleši. In: Filologičeskij sbornik. Alma-Ata 1965.4. S.57-162.

- O stile romana Jurija Oleši "Zavist'". In: Filologičeski sbornik. Alma-Ata 1966.5. S.54-62.

- Voprosy poëtiki Jurija Oleši (na materiale prozy). Alma-Ata 1967. (Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk)

- O Jurii Oleše. In: Prostor 1969.3. S.107-110.

- K voprosu o sjuzetno-kompozicionych osobennostjach prozy Jurija Oleši. In: Filologičeskij sbornik. Alma-Ata 1968.8/9. S.202.

BEAUJOUR, E.K.: The invisible land. A study of the artistic imagination of Jurii Olesha. New York 1970.

BERKOVSKIJ, N.: Zametki o dramaturgach. In: Oktjabr' 1929.12. S.174-177.

BUDRIN, V.I.: Sjužet romana Jurija Oleši "Zavist'" kak sredstvo

satiričeskoj charakteristiki geroev. In: Učenyje zapiski. Permskij universitet 1965.Nr.132. Voprosy satiry i jumora. S.19-44.

- Problema ličnosti v p'ese Jurija Oleši "Zagovor čuvstv". In: Učenyje zapiski. Permskij universitet. Band 49 (1968) S.3-16.

- Čelovek i mir v rasskazach Jurija Oleši konca 20-ch godov. In: Učenyje zapiski. Permskij universitet. 1968. Nr.193. Literaturovedenie. S.21-44.

- Problema ličnosti v tvorčestve Jurija Oleši i chudožestvennaja indivi-

- dual'nost' pisatelja. Moskva 1968. (Avtoreferat dissertacii na soiskanie učennoj stepeni kandidata filologičeskich nauk).
- Obraz sobstvennoj žizni. O knige Jurija Oleši "Ni dnja bez stročki."
In: Učenyje zapiski. Permskij universitet. Band 70 (1969) S.67-86.
- ČERNJAK, Ja.: O "Zavisti" Jurija Oleši. In: Pečat' i revoljucija. 1928.
S.107-112.
- ČUDAKOVA, M.O.: Masterstvo Jurija Oleši. Moskva 1972.
- Poëtika Jurija Oleši. In: Voprosy literatury. 1968.4. S.120-135.
- DAETZ, L.: Studien zur sowjetrussischen Kurzgeschichte. Zoščenko, Oleša, Paustovskij. München 1969.
- ĖL'SBERG, Ja.: "Zavist'" Ju. Oleši kak drama intelligentskogo individualizma.
In: Na literaturnom postu 1928.6. S.39-51.
- ERMILOV, V.: Osvoždajuščijsja čelovek. In: Večernjaja Moskva. 1.10.1927.
- ERŠOV, L.: Sovetskaja satiričeskaja proza 20-ch godov. Moskva-Leningrad 1960.
- GLADKOV, A.: Ob jazyke sovetskoj dramaturgii. In: Rabis 1934.4. S.22-23.
- GORBOV, D.: Opravdanie Zavisti. In: D. Gorbov, Poiski Galatei. Moskva 1929.
S.121-151.
- GRINBERG, L.: Kvartirnye strasti. In: Literaturnyj Leningrad 13.6.1935.
- GURVIČ, A.: Jurij Oleša. In: A. Gurvič, V poiskach geroja. Moskva-Leningrad 1938. S.132-179.
- HARKINS, W.E.: The theme of sterility in Olesha's Envy. In: Slavic Review 1966.25. S.443-457.
- JUZOVSKIJ, Ju.: "Zavist'" Jurija Oleši. In: Čitatel' i pisatel". 28.7.1928.
- KIRPOTIN, V.: Oleša - dramaturg. In: V. Kirpotin, Proza dramaturgija i teatr. Moskva 1935. S.135-168.
- KIRŠON, V.: Socialističeskaja dramaturgija. In: Teatr i dramaturgija 1934.8. S.6-7.
- KOSTROV, T.: Tip kommunisty v sovremennoj literature. In: Molodaja gvardija 1928.7. S.87-89.
- LAUER, R.: Zur Gestalt Ivan Babičevs in Olešas Zavist'. In: Welt der Slaven 1962.7. S.45-54.
- LENOBL', G.: Ot slova - k obrazu. O jazyke sovetskoj chudožestvennoj literatury. In: Voprosy literatury. 1961.12. S.40-55.
- MALJUGIN, L.: Ličnaja žizn' geroev. In: Teatr 1940.4. S.126-127.

- NILSSON, N.A.: Through the wrong End of Binoculars. In: Scando-Slavica 1965.11. S.40-68.
- OL'CHOVOJ, B.: O poputničestve i poputčikach. In: B.Ol'chovoj, Na zlobu dnja. Moskva-Leningrad 1930. S.174-183.
- PERCOV, V.: "My živem v pervye..." K tvorčeskoj istorii romana Jurija Oleši "Zavist'". In: Znamja 1969.4. S.221-244.
- PIPER, D.: Yuriy Olesha's Zavist': an Interpretation. In: The Slavonic and East European Review 1970.48. S.27-43.
- POLONSKIJ, V.: Preodolenie Zavisti. O proizvedenijach Jurija Oleši. In: V.Polonskij, Na literaturnye temy. Moskva 1968. S.297-332.
- ROZANOVA, E.I.: O nekotorych osobennostjach poëtiki Jurija Oleši-novellista. In: Voprosy russkoj literatury (L'vov) 1966.3. S.15-22.
- O romane-skazke Jurija Oleši "Tri Tolstjaka". In: Voprosy russkoj literatury (L'vov) 1967.1. S.82-86.
- Stanovlenie žanra satiričeskogo romana v sovetskoj literature konca 20-ch godov. In: Rozvitok i obnovlennja vidiv i žanriv. Odessa 1968. S.43-46.
- Proza Jurija Oleši. Kiev 1968. (Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk)
- ŠITAREVA, O.G.: Tvorčeskaja istorija sozdanija romana "Zavist'" Jurija Oleši. In: Naučnye doklady vysšej školy. Filologičeskie nauki. Moskva 1969.4. S.82-92.
- ŠKLOVSKIJ, V.: Mir bez glubiny. In: Literaturnyj kritik 1933.5. S.118-121.
- Dramaturgija Jurija Oleši. In: Teatr 1969.9. S. 111-113.
- SOBOLEV, Ju.: K bol'šoj teme. In: Literaturnaja gazeta. 7.5.1929.
- TITOV, E.: Stil' i sodержanie. In: Sibirskie ogni 1929.1. S.217-219.
- VDOVINA, I.P.: Problema geroja v romane Jurija Oleši "Zavist'". In: Problemy realizma. Vologda 1966. S.131-148.
- O žanre stichotvornogo fel'tona v tvorčestve Jurija Oleši. In: Učenyje zapiski. Orlovskij pedagogičeskij institut. Band 30 (1966) S.79-91.
- Tvorčestvo Jurija Oleši 20-ch godov. Moskva 1966. (Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk)
- ZELINSKIJ, K.: "Zmeja v bukete", ili o suščnosti poputničestva. In: K.Zelinskij, Kritičeskie pis'ma. Moskva 1934. S.209-217.
- ZONIN, A.: Po poljam literatury. In: Revoljucija i kul'tura 1929.4. S.74-75.

Erwähnte Schriften Olešas

(in der Reihenfolge des Umschrift-
Alphabets)

Werke:

- Al'debaran 217
 Angel 108
 Bolotnye soldaty 221
 Cep' 217
 Čelovečeskij material 218
 Černyj čelovek 218
 Devočka v cirke 221
 Druz'ja 219
 Ežen Dabi 219
 Gost' 219
 Igra v plachu 219,220
 Ivolga 217
 Ja smotrju v prošloe 218
 Kardinal'nye voprosy 217
 Klyč 219
 Koe-čto iz sekretnych zapisej po-
 putčika Zanda 218
 Komsorg 219
 Letom 187,219
 Liompa 217
 Ljubov' 217
 Malen'kij lejtenant 219,221
 My v centre goroda 219
 Ni dnja bez stročki 1,2,8,11,72,
 183,219,220,223,224-225
 Niščij 219,223
 Ošibka inženera Kočina 221
 Pervoe maja 1,219
 Polet 219
 Prorok 217
 Saljut 41
 Smert' Zanda 218
 Spisok blagodejanij 6,217,220
 Stadion v Odesse 1,219
 Stena učenyh 217
 Strogij junoš'a 221
 Tri rasskazy 218
 Tri Tolstjaka, Roman 183,219,220
 221,222
 -, Drama 5,219,220
 -, Oper 5,219,220
 -, Ballett 219,220
 V cirke 218
 Višnevaja kostočka 178-179,180,
 217
 V mire 1,4,179-180,218
 Vospominanie 219
 Zerkal'ce 219
- Aufsätze:
 Kardinal'nye voprosy 42
 K postanovke 'Zagovora čuvstv'
 v Bol'šom Dramatičeskom
 teatre 31
 Naučit'sja byt' scenaristom 42
 Neobchodimost' perestrojki mne
 jasna 41,218,222

Vnimatel'no otnestis' k pisatel'-
skomu trudu na kinofronte 42
Zametki o literature 127

Interviews, in:

Krasnaja gazeta, vešč.vyp.

27.12.1929. 32,138

Literaturnyj kritik. 1935.12.

("Beseda s čitateljami")

47,95,103-104

Literaturnyj Leningrad.12.8.1954.

("Komsomol'skaja tema") 95

Rešč'

na I vsesojuznom s'ezde sovet-

skich pisatelej 134,217,222-

223

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 1 Sabine Appel: Jurij Oleša. "Zavist'" und "Zagovor čuvstv".
Ein Vergleich des Romans mit seiner dramatisierten
Fassung. 1973.
- 2 Renate Menge-Verbeeck: Nullsuffix und Nullsuffigierung
im Russischen. Zur Theorie der Wortbildung. 1973.
- 3 Jozef Mistrík: Exakte Typologie von Texten. 1973.

München • Verlag Otto Sagner in Kommission

