

Hannelore Guski

Die satirischen Komödien VL. I. Lukins (1737-1794)

Ein Beitrag zur Typologie
der russischen Komödie der Aufklärungszeit

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.

Hannelore Guski - 9783954791361
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 06:09:44AM
via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRUNDET VON ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON HENRIK BIRNBAUM UND JOHANNES HOLTHUSEN

REDAKTION: PETER REHDER

Band 70

HANNELORE GUSKI

DIE SATIRISCHEN KOMÖDIEN VL. I. LUKINS (1737-1794)

EIN BEITRAG ZUR TYPOLOGIE DER RUSSISCHEN KOMÖDIE
DER AUFKLÄRUNGSZEIT

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1973

Bayerische
Staatsbibliothek
München

ISBN 3 87690 080 8

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1973
Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München
Druck: Alexander Großmann
8 München 19, Ysenburgstraße 7^I

	Seite
Einleitung	7
Kapitel 1 : ŠČEPETIL'NIK	14
I. Fabel	14
II. Entstehung	14
III. Lukins "Ščepetil'nik" und Dodsleys "Toy-Shop"	19
IV. Didaktischer Anspruch und didaktische Struktur des "Ščepetil'nik"	24
V. Die Personen	28
1. Die tugendhaften Personen und ihre Funktion als Raisonneure	28
2. Die Typen	35
VI. Kritik und Komik. Satirische Strukturelemente in "Ščepetil'nik"	46
1. Satire und Komödie in der Aufklärungspoetik	48
2. Die satirische Komposition des "Ščepetil'nik"	51
3. Die Thematik der Satire in der Aufklärung	53
4. Satirische Erkenntnisvermittlung in "Ščepetil'nik"	54
a) Metapher, Exempel, Konkretion, Komik als Mittel der Illustration	54
b) Die Eigengesetzlichkeit des komischen Effekts	62
5. Satirische Wertung und Kritik	67
a) Die "objektive" Kritik	71
b) Die polemische Kritik	76
c) Die ironische Kritik. Komik als kritisches Instrument	79
6. Kritik und Komik außerhalb der ironischen Absprache	84
Kapitel 2 : PUSTOMELJA	90
I. Fabel	90
II. Entstehung	90
III. Lukins "Pustomelja" und Boissys "Babillard"	92
IV. Die Personen	98
1. Personen mit überwiegender oder ausschließlicher dramaturgischer Funktion	98
a) Prjamikov	98
b) Die Schwätzerinnen	103
2. Personen mit didaktischer Funktion	105
a) Die Tugendhaften	105
b) Der Typ	110
V. Kritik und Komik. Satirische Strukturelemente in "Pustomelja"	119
1. Die satirische Komposition	119
2. Die Überwindung satirisch-kritischer Intentio- nen durch die eigengesetzliche Komik des Typs	121
3. Satirische Wertung und Kritik	126
a) Die "objektive" Kritik	126
b) Die polemische Kritik	127
c) Die ironische Kritik, wirksam in der Paro- die. Komik als kritisches Instrument	129
d) Kritik und Komik außerhalb der ironischen Absprache	132

K a p i t e l 3 : RAZUMNOJ VERTOPRACH	135
I. Fabel	135
II. Entstehung	136
III. Lukins "Razumnoj Vertoprach" und Boissys "Le Sage Étourdi"	140
IV. Komposition	146
V. Die Personen	149
VI. Verquickung dramaturgischer und didaktischer Funktionen in den Personen	152
1. Nebenfiguren	152
a) Dar'ja	152
b) Andrej	154
c) Artemon	157
2. Hauptfiguren	159
a) Aristarch	159
b) Ippolit	163
c) Die Gräfin	168
d) Pul'cherija	169
VII. Kritik und Komik. Satirische Entlarvung im Dienst des komischen Spiels	172
1. Ippolits überlegene Subjektivität als Integra- tionsfaktor von satirischer Wertung und Kritik.	173
2. Satire und Witz in der Demaskierung Aristarchs durch Pul'cherija	176
VIII. Zusammenfassung	180
 K a p i t e l 4 : ZADUMČIVOJ	 182
I. Fabel	182
II. Entstehung	183
III. Lukins "Zadumčivoj" und Regnards "Le Distrait"	186
IV. Komposition	200
V. Die Personen	205
1. Dramaturgische Relevanz der Liebhaberinnen	205
2. Glossierende und kommentierende Funktion der Diener	207
3. Čistoserdov als Raisonneur	212
4. Die Typen	215
VI. Kritik und Komik. Satirische Elemente in "Zadumčivoj"	220
1. Die satirische Gestaltung der Typen	221
a) Die Branjukova	221
b) Orest	224
2. Die eigengesetzliche Komik des Helden	230
 Z u s a m m e n f a s s u n g	 234
I. Übertragung und Vorlage	234
II. Die Komposition der Komödien	235
III. Personenkonstellation	237
1. Die Lasterhaften und ihre Laster	237
2. Die Tugendhaften und der Raisonneur	239
IV. Kritik und Komik	241
 Literaturverzeichnis	 244

Einleitung

Obwohl die Bedeutung Lukins für die russische Komödie allgemein anerkannt wird, ist sein Werk von der Forschung lange Zeit - mit Ausnahme einiger Erwähnungen in Literaturgeschichten - weitgehend vernachlässigt worden. Dies liegt nicht so sehr daran, daß es in der sowjetischen Forschung üblich geworden ist, die Epoche des russischen Klassizismus auf das Dreigestirn Lomonosov, Trediakovskij, Sumarokov zu verkürzen, sondern vorrangig daran, daß Lukins Werk als "Übersetzungsliteratur" einer detaillierteren Untersuchung nur selten für wert befunden wurde. Dagegen ist einzuwenden, daß unabhängig vom Fehlen eines dichterisch selbständigen und originellen literarischen Entwurfs Lukins Übertragungen nicht erst durch die von ihm vorgenommenen Modifikationen und "Anpassungen" der Textvorlagen, sondern allein schon durch den literarischen Sachverhalt der speziellen Auswahl dieser Komödien zur Übertragung bzw. Nachdichtung zum integralen Bestandteil des Gesamtsystems der russischen Aufklärungskomödie geworden sind. Darüber hinaus spielte unter typologischem Gesichtspunkt für das gesamte 18. Jahrhundert "das Moment der Nachahmung bzw. des direkten Einflusses eine (...) letztlich untergeordnete Rolle. Entscheidend war vielmehr, daß hier ein spezifisches Gesetz der literarischen Entwicklung zum Tragen kam (...): Gleiche oder ähnliche objektive soziale Voraussetzungen gepaart mit gleichen oder ähnlichen subjektiven weltanschaulichen und ästhetischen Vorstellungen rufen typologische Gemeinsamkeiten in der literarischen Gestaltung hervor, die sich unabhängig von den individuellen Besonderheiten jedes Schriftstellers durchsetzen."¹

¹ G. Dudek: Die Herausbildung der typologischen Grundformen des gesellschaftlichen Dichterbildes in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Bd. III, Berlin 1968, S. 182. (Veröffentlichungen des Instituts für Slavistik 28/III).

Fast ein Jahrhundert liegt zwischen der ersten ausführlicheren Lukin-Studie A.N. Pypin², die sich im wesentlichen mit der Entstehungsgeschichte der Werke Lukins und deren Vorlagen, ihrer zeitgenössischen Rezeption, der Polemik gegen Lukin in den satirischen Zeitschriften der 70er Jahre beschäftigt, und den 1950 erschienenen Monographien von G.M. Gigolov und P.N. Berkov. Gigolov ist in seiner Dissertation³ um den Nachweis bemüht, daß Lukin im Gegensatz zum abstrakten Klassizismus Sumarokovs aus demokratischer Gesinnung heraus als erster das Prinzip der "narodnost'" in die russische Komödie einführe, wobei seine eigene soziale Provenienz als "raznočinec" ihn hierbei maßgeblich motiviert habe. Lukins Abkehr vom höfischen Klassizismus und seine "demokratischen Tendenzen"⁴ kämen nicht nur in seiner Bevorzugung volkssprachlicher Elemente, sondern auch in der Einführung neuer Komödienpersonen der unteren Stände (z.B. der Dienerfiguren in "Ščepetil'nik") zum Ausdruck.

Auch Berkovs Untersuchung⁵, obwohl ihrer Anlage und Systematik nach weitaus gründlicher als Gigolovs Arbeit, kreist im wesentlichen um den vom Verfasser versuchten Nachweis der relativ fortschrittlichen Haltung Lukins, insbesondere seines Beitrags zur Entwicklung einer eigenständigen russischen Komödie. Am wertvollsten ist noch Berkovs historische Teil, der die von Pypin gemachten Angaben z.T. erweitert, vor allem aber zu einem übersichtlicheren Bild ordnet. Im Hinblick auf ihre textanalytischen Ergebnisse dagegen bleibt Berkovs Monographie ziemlich unergiebig, zumal die auch von ihm zentral beleuchtete angeblich realistische Konzeption von Vertretern niedriger Volksschichten im Werk Lukins nicht systema-

² A.N. Pypin: Vladimir Lukin. In: Sočinenija i perevody Vl. I. Lukina i B.E. El'čaninova. Hg.v. P.A. Efremov. SPb. 1868, S. I-IXXII.

³ G.M. Gigolov: Vl. I. Lukin: ego rol' v stanovlenii russkoj nacional'noj komedii. Avtoref. diss. kand. filolog. nauk. Tbilisi 1950.

⁴ A.a.O., S. 12.

⁵ P.N. Berkov: Vl. I. Lukin 1737-1794. Moskva/Leningrad 1950

tisch genug am zeitgenössischen gesellschaftlichen Kontext verifiziert wird und hieraus abgeleitete Schlüsse somit weitgehend im Bereich des Spekulativen steckenbleiben.

Durch die Frankfurter Dissertationen von H. Schlieter, G. Achinger und K. Kuntze ist in jüngster Zeit das Werk Lukins zumindest in Teilaspekten auch in das Blickfeld der deutschen Slavistik geraten. Auf Schlieters breit angelegte Übersicht über die Entwicklung des russischen Rührstücks⁶ braucht im Hinblick auf das Thema der vorliegenden Arbeit nicht gesondert eingegangen zu werden. Auch die Studie von G. Achinger zur russischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts⁷ berührt unseren Forschungsgegenstand nur am Rande. Im Übrigen gelingt es Achinger nicht, über das aus den Arbeiten von Pypin und Berkov ohnedies schon Bekannte hinaus neue Erkenntnisse zur theoretischen Position Lukins zu vermitteln.

Von größerem Interesse dagegen ist die Dissertation von K. Kuntze⁸, die u.a. auch Analysen zweier satirischer Komödien Lukins enthält. Ähnlich wie bei Achinger und Schlieter werden hier unter primär chronologischen Gesichtspunkten Materialien zusammengetragen, die zwar einen Überblick über die historische Entwicklung der satirischen Typenkomödie, nicht aber auch einen Einblick in die besonderen Funktionsmechanismen der Gattung ermöglichen. Dies liegt entscheidend daran, daß der Verfasser es unterläßt, sowohl den Begriff "satirisch" als auch den der "Typenkomödie" zu problematisieren, diese vielmehr unkritisch in sein Begriffssystem übernimmt. Als "sati-

⁶ H. Schlieter: Studien zur Geschichte des russischen Rührstücks 1758-1780. Wiesbaden 1968. (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik 10).

⁷ G. Achinger: Der französische Anteil an der russischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften (1730-1780). Bad Homburg v.d.H./Berlin/Zürich 1970. (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik 15).

⁸ K. Kuntze: Studien zur Geschichte der russischen satirischen Typenkomödie 1750-1772. Frankfurt/M. 1971. (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik 16).

risch" begreift Kuntze offenbar alles, was zur "Entlarvung" negativer Personen beiträgt. Dabei allerdings wird auf eine nähere Untersuchung der satirischen Struktur der behandelten Komödien verzichtet, was zwangsläufig auch eine nahezu vollständige Ausklammerung der Komik als eines wesentlichen Bestandteils der satirischen Struktur der Komödien mit sich bringt. Komik findet lediglich als dramaturgisch-technisches Mittel von Fall zu Fall Erwähnung, auch dann allerdings ohne entsprechende Analyse.

Kuntzes "Strukturuntersuchungen", als die der Verfasser seine Arbeit selbst bezeichnet, beschränken sich auf die "äußere" Struktur der Komödien. Die dramaturgische Komposition der Komödien steht im Vordergrund der Betrachtung. Durch den Verzicht auf detaillierte Textuntersuchungen begibt sich Kuntze selbst der Möglichkeit, bei weitgehend gleichartigen Handlungsschemata Unterschiede und Entwicklungen der dramaturgischen Mittel aufzuweisen.

Was über Kuntze gesagt worden ist, gilt z.T. auch für die älteren typologischen Untersuchungen zur russischen Komödie des 18. Jahrhunderts, unter denen besonders die Arbeiten von J. Patouillet, E.v.Berg und V.V. Sipovskij zu nennen sind, obwohl in allen drei Werken durchaus wichtige Beiträge zur historischen Gesamtsituation der russischen Aufklärungskomödie geleistet werden.

Einen im wesentlichen historischen Überblick über die Gattung der Komödie in Rußland gibt Jean Patouillet⁹, der formal zwischen der satirischen Komödie (comédie satirique bzw. obličitel'naja komedija), wie sie durch Fonvizin, Griboedov, Gogol' vertreten werde, und der Sittenkomödie (comédie de moeurs bzw. bytovaja komedija) unterscheidet, die von Gogol' vorbereitet, mit Ostrovskij zur Vollendung geführt werde. Die Besprechung einzelner Komödien erfolgt ausschließlich nach inhaltlichen Gesichtspunkten, d.h. die einzelnen Werke werden jeweils nach ihrer Thematik einer der beiden Sammelgruppen zugeordnet. Lukin sind dabei nur wenige Seiten gewid-

⁹ J. Patouillet: Le Théâtre de moeurs russes des origines à Ostrovski (1672 - 1850). Paris 1912.

met. Anhand der Vorworte Lukins zu seinen Komödien erläutert der Verfasser Lukins theoretische Konzeption und seine Stellung innerhalb der Entwicklung der russischen Komödie. Erste Ansätze zur "comédie de mœurs" glaubt Patouillet in "Ščepetil'nik" und den dort auftretenden originalen Dienerfiguren zu erkennen. Darüber hinaus wird Lukin als Wegbereiter auch der "comédie larmoyante" in Rußland gesehen.

E. v. B e r g s Dissertation von 1916¹⁰ gibt auf knapp 60 Seiten eine sehr allgemein gehaltene Übersicht über verschiedene Formen und Themen der russischen Komödie von Sumarokov bis Gogol'. Als bevorzugte Ziele satirischer Kritik in den frühen Komödien hebt v. Berg besonders zwei Gebiete hervor: die "Unkultur der alten Zeit" und die "Nachahmungssucht und Hohlheit der modernen Gecken"¹¹. Auf eine nähere Bestimmung typologischer Einzelmerkmale - abgesehen von einigen knappen Ausführungen über die abstrakt-rationalistische Haltung und die Sprachrohr-Funktion des Raisonners - verzichtet v. Berg.

Kaum viel aufschlußreicher ist schließlich die Arbeit von V.V. S i p o v s k i j¹², der in streng chronologischer Reihenfolge eine Themen- und Typenliste der älteren russischen Komödie erstellt und dabei schon bei Sumarokov den Abbau "allgemeinmenschlicher" Laster und Charaktermerkmale zugunsten einer stärker am historischen "byt" orientierten Figurendarstellung registrieren zu können glaubt.

Die bislang informativste und bestfundierte historisch-systematische Untersuchung zur Typologie der russischen Komödie stellt D. W e l s h s Arbeit "Russian Comedy 1765-1823" dar¹³, die als typologische Studie gelten kann, obwohl

¹⁰ E.v.Berg: Die ältere russische Komödie. Phil.Diss. Berlin 1916.

¹¹ A.a.O., S. 11.

¹² V.V. Sipovskij: Iz istorii russkoj komedii XVIII veka. K literaturnoj istorii "tem" i "tipov". In: Izvestija otdelenija russkago jazyka i slovesnosti rossijskoj Akademii nauk. T. XII, Petrograd 1918, S. 205-274.

¹³ D.J. Welsh: Russian Comedy 1765-1823. The Hague/Paris 1966.

sie auf Werkanalysen verzichtet und sich statt dessen auf eine Art Katalogisierung des Komödienbestandes nach einem allerdings nicht hinlänglich begründeten Ordnungsprinzip beschränkt. So unternimmt Welsh zunächst eine Klassifizierung der russischen Komödie nach inhaltlichen Kriterien unter Zugrundelegung dreier satirischer Richtungen: der der persönlichen Satire (personal satire bzw. satira na lico), der der allgemeinen Satire (general satire bzw. satira na obščij porok), die eine Untergruppierung nach den jeweils thematisierten Charaktermerkmalen erfährt, und schließlich der der Satire auf konkrete soziale, wirtschaftliche oder politische Verhältnisse, der bevorzugte Komödienthemen der Zeit untergeordnet werden. Z. T. in Überschneidung mit dieser inhaltlichen Klassifizierung werden anschließend aus der formalen Perspektive Komödientypen wie Sittenkomödie, Charakterkomödie, Situationskomödie, sentimentale Komödie, komische Oper usw. erörtert und dramentechnische Aspekte beleuchtet.

Eine so breit angelegte Untersuchung wie die von Welsh hat zweifellos den Vorteil, daß sie nicht nur das behandelte Material in maximaler Breite erfassen, sondern auch eine Vielfalt typologischer Elemente berücksichtigen kann. Ein grundsätzlicher Mangel der Untersuchung besteht jedoch darin, daß das Komödienmaterial des gesamten Zeitraums zwar in quantitativer Hinsicht mit fast statistischer Gründlichkeit erarbeitet ist, in qualitativer Hinsicht dagegen keine angemessene Auswertung findet und wohl auch in Anbetracht der Breite des Themas in diesem Rahmen nicht finden konnte.

Ein wesentlicher Mangel fast aller älteren wie auch neueren typologischen Untersuchungen zur frühen russischen Komödie liegt darin, daß an Resultaten bislang letztlich nur (mehr oder weniger deckungsgleiche) Bestandsaufnahmen des im historischen Quer- oder Längsschnitt ermittelten Komödieninventars erbracht wurden. Ein solches Zusammenstellen von Themen- und Typenkatalogen erfüllt literar-

historisch durchaus eine sinnvolle Funktion. Wirklich typologische Aussagekraft kann es jedoch nur dann haben, wenn dieses oder jenes konkrete typologische Element nicht nur auf seine historisch-traditionale Vermitteltheit, sondern auch auf seine spezifische Funktion, seine Wirksamkeit gegenüber und seine Beziehung zu anderen, komplementären oder oppositionellen Elementen hin im gegebenen Kontext untersucht wird.

Solange das Werk zahlreicher maßgeblicher Schriftsteller der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts noch weitgehend unerforscht ist, ist diese Aufgabe im Rahmen eines historischen Überblicks von einem einzelnen Verfasser nur schwerlich zu leisten. Die vorliegende Arbeit beansprucht in diesem Sinne also auch nicht am Beispiel Lukins bereits exemplarisch Aufschluß über die Summe typologischer Bestandteile der satirischen Aufklärungskomödie in Rußland zu vermitteln. Sie versteht sich vielmehr als eine von mehreren Vorbedingungen und nur in diesem Sinne auch als Beitrag zu einer solchen historischen "Generaltypologie".

Auf eine vollständige Erfassung des gesamten typologischen Inventars der satirischen Komödien Lukins wird dabei zugunsten einer intensiveren Erörterung solcher Merkmale verzichtet, die für das Genre der satirischen Komödie des 18. Jahrhunderts insgesamt konstitutiv erscheinen, d. h. schwerpunktmäßig vor allem zugunsten von Elementen der Figurentypisierung, der Rollenfunktion, der Komposition, insbesondere aber des Verhältnisses zwischen didaktischen und komischen Strukturelementen, das hier darüber hinaus als Ansatzpunkt für eine Überprüfung einschlägiger Theorie zur Satire und Komik dienen soll.

Kapitel 1

ŠČEPETIL'NIK

I. Fabel:

Čistoserdov, ein höherer Verwaltungsbeamter, führt seinen un-
erfahrenen, aus der Provinz zum Eintritt in den Staatsdienst
nach Petersburg gekommenen Neffen auf einen öffentlichen Mas-
kenball, um ihm in einer Art Anschauungsunterricht über die
Lasterhaftigkeit der Gesellschaft die Augen zu öffnen. Zu die-
sem Zweck macht er ihn mit einem Galanteriewarenhändler (Šče-
petil'nik) bekannt, der in einem der Ballsäle seinen Stand
aufgeschlagen hat. Mittels der Tandwaren, die ihm als symbo-
lische Requisiten dienen, sucht der Tandhändler seinen Kunde
Fehler und Schwächen vor Augen zu halten und sie durch Kriti-
k und Tugendermahnung auf den Weg der Besserung zu führen. Im
Beisein von Onkel und Neffe zieht im Ballsaal eine Galerie
lasterhafter Typen am Stand des Ščepetil'nik vorbei, die die-
ser anhand des jeweilig gewünschten Kaufobjekts entlarvt,
verspottet und zur Besserung ermahnt.

Als die Gäste zu vorgerückter Stunde den Ball verlassen
und keine Kunden mehr zu erwarten sind, schließt der Šče-
petil'nik seinen Stand. Dankend für die Aufklärung, die ihm
durch den Tandhändler zuteil wurde, verläßt der Neffe mit
Čistoserdov den Ball.

II. Entstehung:

"Ščepetil'nik", 1765 entstanden, ist ebenso wie die übrigen
im Zeitraum zwischen 1763 und 1773 abgefaßten Komödien Lu-
kins kein Originalwerk. Die Komödie geht zurück auf ein Thea-
terstück des englischen Autors und Verlegers Robert Dodsley
(1703-1760), das 1735 durch die Vermittlung Popes unter dem
Titel "The Toy Shop" im Covent Garden aufgeführt und im glei-

chen Jahr in London gedruckt wurde.¹ Diese Quelle des "Ščepetil'nik" nennt Lukin selbst in einem Brief an seinen Freund und Mitarbeiter B.E. El'čaninov, der mit ihm dem Schriftstellerkreis um den Direktor des Kaiserlichen Hoftheaters in Petersburg, I.P. Elagin, angehörte und dem der "Ščepetil'nik" in Form dieses Briefes gewidmet ist.² Aus dem Brief geht auch hervor, daß Lukin das Dodsleysche Theaterstück nicht im Original, sondern lediglich in einer französischen Bearbeitung mit dem Titel "Boutique de Bijoutier" kannte.³ McLean schreibt diese französische Übertragung des "Toy Shop" dem wenig bekannten französischen Autor Claude-Pierre Patu (1729-1757) zu, der sie 1756 in einer Anthologie "Choix de petits pièces du théâtre Anglais" in Paris veröffentlicht habe.⁴ Patu wird auch von Berkov als Verfasser von Lukins Vorlage genannt.⁵

¹ Vgl. diese Angaben in *The Works of the English Poets*. Hg.v.A. Chalmers. Bd.15, London 1810, S.315 f. - Auch bei dem englischen Werk handelt es sich nicht um ein Original. Während Chalmers als Vorlage das Theaterstück des englischen Barockautors Th. Randolph (1605-1634) "Muse's Looking Glass" nennt (vgl. a.a.O., S.316), gibt H. McLean als Original Randolphs "The Concerted Peddler" (1630) an (vgl. H.McLean: *The Adventures of an English Comedy in Eighteenth Century Russia*. Dodsleys "Toy Shop" and Lukin's "Ščepetil'nik". *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists*. Bd.2, The Hague 1963, S.207). Ein Vergleich beider Werke führt McLean zu dem Ergebnis, daß die Neuerung Dodsleys darin bestand, dem unterhaltsamen Barockstück einen den gesamteuropäischen Tendenzen seiner Zeit entsprechenden didaktischen Einschlag zu verleihen.

² Vgl. *Sočinenija i perevody V.I.Lukina i B.E.El'čaninova*. Hg.v.P.A. Efremov (*Russkie pisateli XVIII i XIX st.*, Bd.1), SPb. 1868, S. 184. - Die Akt-, Szenen- und Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf diese Ausgabe.

³ Vgl. a.a.O., S. 183.

⁴ A.a.O., S. 203.

⁵ P.N. Berkov: *V.I.Lukin 1737-1794*. M.L. 1950, S.62.

Die Anregung für die Übertragung der französischen Vorlage ging von El'čaninov selbst aus. Lukin schreibt an den Freund:

Ja dumaju, čto ne zabył ty svoej pros'by, kotoruju neredko ubeždal menja k preloženiju Boutique de Bijoutier na naši nrawy, takim obrazom, čtoby ee kak dramatičeskoe sočinenie, i na teatre predstavljat' možno bylo. (S.183)

Ich denke, daß du deine Bitte nicht vergessen hast, mit der du mich des öfteren dazu drängtest, Boutique de Bijoutier auf unsere Sitten zu übertragen, in der Weise, daß man sie als Drama auch im Theater aufführen könnte.⁶

Bereits das englische Original erwies sich für eine Auf-
führung als ungeeignet, und die französische Übertragung
dürfte diesbezüglich keine Neuerungen gebracht haben.⁷ In der
"Epistle to a Friend in the Country", die dem "Toy Shop" in
einer späteren Ausgabe von 1763 vorangestellt ist, zitiert

⁶ Das "sklonenie na russkie nrawy" (Anpassung an russische Sitten) stellte in den Übertragungen ausländischer Stücke durch die Elagin-Schule ein wesentliches Moment dar. H. Schlieter spricht von einer "Anpassungs"bewegung, zu der die Übersetzungstätigkeit am Petersburger Hoftheater der 50er Jahre im Laufe der 60er Jahre unmerklich übergeleitet habe (vgl. H.Schlieter: Studien zur Geschichte des russisch Rührstücks 1758-1780, Wiesbaden 1968, S.38). Ganz so unmerklich gestaltete sich dieser Übergang allerdings nicht. Er beruhte auf einer festumrissenen Konzeption, die Lukin als führender Exponent der Elagin-Schule in den Vorworten zu seinen Komödien "Mot", "Pustomelja" und "Nagraždennoe postojanstvo" formulierte und die zum Ziel hatte, sowohl die russische Komödie aus ihrer nationalen Rückständigkeit herauszuführen als auch den didaktischen Ansprüchen der Zeit gerecht zu werden. Vgl. dazu auch Istorija ruskoj literatury. Bd.IV, M.L. (Ak.nauk) 1947, S.265-269 und G.M. Gigolov, a.a.O., S.10.

⁷ Lukins französische Vorlage war für diese Untersuchung leider nicht zugänglich. Berkovs Vergleich des Patu-Stückes mit Lukins "Ščepetil'nik" (a.a.O.,S.62) führt jedoch zu den selben Ergebnissen, die sich auch bei einem Vergleich des Dodsleyschen Originals mit Lukins Komödie feststellen lassen, so daß von einer relativ wortgetreuen Übersetzung des "Toy Shop" durch Patu ausgegangen werden kann.

Doodsley einen an ihn gerichteten Brief von Alexander Pope, daem er sein Stück zur Begutachtung zugesandt hatte. In Poppers Brief heißt es: "I was very willing to read your Piece, and do freely tell you, I like it (...) Whether it has Action enough to please on the Stage, I doubt: But the Morality and Satire ought to be relished by the Reader."⁸

Diesen grundsätzlichen Mangel des Stückes, der auf dem Fehlen einer Komödienhandlung beruhte, vermochte Lukin in seiner Übertragung nicht zu beheben, obwohl er dies ursprünglich auf El'čaninovs Anregung hin geplant hatte. Auch er mußte im "Predislovie k Ščepetil'niku", in dem er im wesentlichen den gegenüber seiner französischen Vorlage russifizierten Titel begründet und rechtfertigt, die mangelnde Bühnenwirksamkeit des "Ščepetil'nik" eingestehen. Zusammenfassend äußert er dort über sein Werk:

Mnogo žalel ja o tom, čto sija komedija počti ne možet byt' igrana, ibo v nej net ni ljubovnago spletenija, niže zavjazki i razvjazki (...) i ona ne čto inoe, kak karaktery, na teatr vychodjaščie. (S.191)

Sehr habe ich bedauert, daß diese Komödie fast nicht gespielt werden kann, denn es gibt in ihr weder eine Liebesintrige noch Verwicklungen und Lösungen (...) und sie besteht aus nichts anderem als aus Charakteren, die auf der Bühne erscheinen.

Wohl um den Vorwurf mangelnder künstlerischer Begabung abzuwenden, dem er sich nicht zuletzt wegen seiner heftigen Angriffe gegen die literarische Autorität Sumarokovs ständig ausgesetzt sah⁹, sucht er sich der Verantwortung für

⁸) R.Dodsley: The Toy Shop. To which are added Epistles and Poems on several occasions. London 1763 (National Central Library London: K.01-0526), S.V f.

⁹) Vgl. dazu besonders seine unmißverständlich auf Sumarokov bezogene Polemik gegen die "blinde" Nachahmung ausländischer Stücke im "Predislovie k Pustomel'e", a.a.O., S.83.- Die satirischen Zeitschriften der späten 60er und beginnenden 70er Jahre boten seinen literarischen Gegnern, zu denen vor allem Novikov und Fonvizin zählten, ein geeignetes Feld für nicht weniger polemische Attacken. Vgl.dazu "Tryten'" (1769), List III, IV, XVII und "Zivopisec" (1772), Čast'I, List 2, alle in Satiričeskie žurnaly N.I. Novikova, hg.v P.N. Berkov, M.L.1951.

diese dramatische Schwäche seiner Übertragung durch die Berufung auf einen fiktiven "Gewährsmann" zu entziehen. Im Brief an El'čaninov gibt er vor, das Stück sei ihm in der Übertragung eines unbekanntem russischen Autors im Traum erschienen, und er habe es nach dem Erwachen wortgetreu, ohne eigene Veränderungen, niedergeschrieben.¹⁰ Mit dieser leicht ironischen Distanzierung von seinem eigenen Werk verwahrt er sich in dem an den Brief anschließenden Vorwort zu "Ščepetil'nik" noch einmal gegen mögliche Angriffe seiner literarischen Gegner:

(...) ona že dlja komedii v odnom dejstvii dolgovata, i eželi by ja ee sam peredelyval i dlja predstavlenija gotovil, to by i sokratit' mog, no ja, kak uže vse znajut ee sebe ne prisvoivaju (...) (ebd.)

(...) Sie ist für eine Komödie in einem Akt zu lang, und wenn ich sie selbst übertragen und zur Aufführung umgearbeitet hätte, dann hätte ich sie auch kürzen können, doch nehme ich sie, wie bereits alle wissen, nicht für mich in Anspruch (...)

Im Gegensatz zu Dodsleys "Toy Shop", der unbeschadet seiner Theaterunwirksamkeit durch Popes Fürsprache auf die Bühne gebracht wurde, gelangte Lukins "Ščepetil'nik" nie zur Aufführung¹¹. Dies voraussehend, setzte Lukin seine Hoffnungen in die Verbreitung der Komödie durch den Druck:

(...) pečataju dlja moich odnozemcov, nadejasja, što mnogie budut ee čitat', podobno pročim satiričeskim sočinenijam, kotoryja i v čtenii prinosjat udovol'stvie i pol'zu vsjakomu čitatelju (...) (ebd.)

... ich drucke (sie) für meine Landsleute, in der Hoffnung, daß viele es lesen werden, so wie andere satirische Werke, die auch bei der Lektüre jedem Leser Vergnügen und Nutzen bringen (...)

¹⁰ Vgl. a.a.O., S. 189.

¹¹ Vgl. P.N. Berkov, a.a.O., S. 15.

III. Lukins Ščepetil'nik und Dodsleys "Toy-Shop"

Der Schauplatz des "Toy-Shop" ist das Geschäft des Galanteriewarenhändlers. Demgegenüber verlegt Lukin das Geschehen auf einen Maskenball in der russischen Hauptstadt¹², auf dem die Verkaufsbude des Händlers zu Beginn des Stückes errichtet wird.¹³

Die Figuren in "Ščepetil'nik" tragen mit Ausnahme des Ščepetil'nik und des Plemjannik (anonyme Berufs- bzw. Verwandtschaftsbezeichnung) und der beiden Diener Miron und Vasilij (individuelle Namen) "sprechende" Namen im Gegensatz zu den durchweg anonymen Gestalten des "Toy-Shop", die als "Gentleman" (1,2,3,4), "Beau", "Old Man" (1,2) und "Lady" (1,2,3,4) bezeichnet werden.

Das englische Stück beginnt mit einer "Introduction", die in Form eines Dialogs zwischen einem "Gentleman" und zwei "Ladies" das kommende Geschehen vorbereitet. Mit der ersten Szene setzt der Verkauf der Tandwaren durch den "Master" ein. Die drei Personen der "Introduction" bleiben während des ganzen Stückes als Zuschauer des Geschehens auf der Bühne. Sie geben gelegentlich, häufig in einem "Beiseite", knappe, meist bestätigende Kommentare zu den Moral-erörterungen des Händlers ab.¹⁴

¹² Vgl. dazu die Regieanweisung "Dejstvie v Vol'nom Maskarade" und Čistoserdovs Anspielung auf den Ort des Geschehens, a.a.O., S.92.

¹³ Vgl. die Szenen II und III, die fast ausschließlich von den Bediensteten des Ščepetil'nik, Miron und Vasilij, bestritten werden.

¹⁴ Vgl. a.a.O., S. 14, 15, 18, 19, 20, 25, 26, 27.

In "Ščepetil'nik" wird das eigentliche Geschehen durch fünf Szenen vorbereitet.¹⁵ Die wichtigste Funktion kommt dabei der 1. Szene zu, in der durch den Dialog zwischen Čistoserdov und seinem Neffen zunächst eine didaktische "Rahmensituation" aufgebaut wird: indem das Erscheinen der beiden auf dem Ball als Erziehungsakt des Onkels gegenüber dem Neffen motiviert wird, wird der Lehrcharakter des zu erwartenden Geschehens hervorgehoben. In der 1. Szene profiliert sich zugleich Čistoserdov im Gegensatz zu den anonymen "Rahmenseiten" des englischen Stücks in seiner tugendhaften Gesinnung. Auch er bleibt - zusammen mit dem Neffen - während des ganzen Stückes Zuschauer des Geschehens. Seine Kommentare dazu erhalten jedoch durch ihre ethische Motivation gegenüber dem englischen Stück ein größeres didaktisches Gewicht. Auch der Tandhändler wird in der 1. Szene des "Ščepetil'nik" im Gegensatz zu dem englischen Original in seiner ethischen Haltung charakterisiert. Einzelheiten über sein Leben werden durch Čistoserdov bekannt und tragen zu seiner ethischen Qualifizierung bei. Die 5. Szene, die einen Monolog des Ščepetil'nik über seine Tätigkeit enthält, bestätigt noch einmal die moralische Integrität des Händlers, durch die sein gesellschaftsreformatorischer Anspruch erst begründet und gerechtfertigt erscheint.

Der Personenbestand des "Toy-Shop" wird von Lukin z.T. ergänzt, z. T. reduziert. Darüber hinaus werden in "Ščepetil'nik" sowohl die Abfolge der Auftritte als auch die Zuordnung der einzelnen "Laster" zu einzelnen Typen verändert.

Über die Einführung neuer Personen gegenüber dem Original gibt Lukin selbst in seinem Brief an El'čaninov Auskunft:

¹⁵ Szene 1: Čistoserdov klärt seinen Neffen über die Tätigkeit des Ščepetil'nik auf. - Szene 2 und 3: Die Bediensteten errichten den Verkaufsstand. - Szene 4: Der Ščepetil'nik erfährt durch die Arbeiter von der Anwesenheit der beiden Gäste. - Szene 5: Der Ščepetil'nik erläutert im Monolog Art und Zweck seiner Tätigkeit.

sowohl die beiden "Rahmenpersonen" als auch die beiden Arbeiter des Ščepetil'nik seien von ihm "gegenüber der englischen Satire frei hinzugefügt" (S. 186). Der "Gent" und die beiden "Ladies" der englischen "Introduction" erweisen sich auf Grund dessen bei Lukin in Gestalt Polidors, Nimfodoras und Marem'janas als die ersten satirischen Objekte des Tandhändlers. Zugleich wird der Part eines in der 1. Szene des "Toy-Shop" auftretenden "Gentleman" (Gent 2) auf Polidor übertragen. Eine weibliche Gestalt dieser ersten Szene wird in "Ščepetil'nik" eliminiert. Zu den Typen Verchogljadov (Szene 15) und Samochvalov (Szene 18) erklärt Lukin, sie seien von ihm "fast frei erfunden" (S. 187). Für Verchogljadov trifft dies insofern zu, als der ihm im englischen Original entsprechende "Beau" von Lukin zum frankomanen Stutzer umgearbeitet ist¹⁶. Für den selbstüberheblichen Dichter Samochvalov findet sich im englischen Werk dagegen keine Entsprechung.¹⁷

Die Rolle der "Lady 4" der Vorlage wird in "Ščepetil'nik" auf einen männlichen Typ (Pritvorov, Szene 9) übertragen. Darüber hinaus werden die beiden "Old Men" des englischen

¹⁶ Berkov geht davon aus, daß Verchogljadov - ebenso wie Samochvalov - als pamphletistisches Porträt einer zeitgenössischen Persönlichkeit zu verstehen sei (vgl. a.a.O., S.91). Einen konkreten Anhaltspunkt hierfür gibt es nicht. Berkov glaubt seine Hypothese allerdings auf eine ironisch zu begreifende Äußerung Lukins über die beiden Typen im Brief an El'čaninov stützen zu können, wo es im Zusammenhang mit der Traumvision heißt: "(...) no ne mog ja ugadat', na kakich charakterov onymi celeno." ("(...) doch konnte ich nicht erraten, auf welche Charaktere mit ihnen angespielt wurde.") S.187.

¹⁷ Berkov meint Samochvalov mit Sicherheit auf Lukins literarischen Erzfeind Sumarokov zurückführen zu können (vgl. a.a.O., S.87). Als Beleg dafür führt er Samochvalovs Äußerung in "Ščepetil'nik" "a ne pišu nyne" ("doch schreibe ich zur Zeit nicht") (18, S.221) an, die auf Sumarokovs Schreibpause zwischen 1760 und 1764/65 bezogen sei.- Daß Lukin mit der Figur Samochvalovs die von Sumarokov selbst

Originals (vgl. S.21 f. und S. 24 ff.) bei Lukin stärker differenziert, indem das von beiden repräsentierte "Laster" der Alterskoketterie in "Ščepetil'nik" nur von Starosvetov verkörpert wird, die Schwäche für Kuriositäten hingegen, die dem "Old Man 2" des "Toy-Shop" zugleich anhaftet, von Lukin auf einen eigenen Typ (Vzdoroljubov, Szene 11) übertragen wird.

Für die beiden Dienerfiguren Miron und Vasilij findet sich in der englischen Vorlage keine Entsprechung.

Die oben angeführten Veränderungen Lukins gegenüber dem englischen Original bilden im wesentlichen die Grundlage für das "Sklonenie na russkie nnavy" in "Ščepetil'nik". Fast alle dramaturgischen Neuerungen Lukins sind verknüpft mit der Einführung einer Reihe von nationalen Milieuelementen, die dem Bemühen dienen, die ausländische Vorlage zu "russifizieren".¹⁸ Folgende "Anpassungselemente" lassen sich in weitgehender Übereinstimmung mit den dramatischen Abweichungen des "Ščepetil'nik" vom Original feststellen:

- Die Veränderung des Handlungsschauplatzes
- Die Russifizierung der Personennamen bzw. die

praktizierte Methode der "satira na lico" fortsetzte, ist auch auf Grund anderer Parallelen nicht auszuschließen: Sowohl die aus Sumarokovs Biographie bekannte Selbstüberheblichkeit des "russischen Voltaire" und seine Unduldsamkeit gegenüber literarischen Kollegen als auch Sumarokovs Abneigung gegen die "neue" Komödie (gemeint ist die "sleznaja drama", gegen die Sumarokov im Vorwort zu "Dmitrij Samozvanec" 1771 energisch Stellung bezog) werden in Samochvalov repräsentiert.

¹⁸ Lukins Russifizierungsbestrebungen müssen dabei in unmittelbarem Zusammenhang mit den didaktischen Zielen des Autors gesehen werden. Er selbst betrachtete das "Sklonenie" als eine wesentliche Voraussetzung für die Wirksamkeit der didaktischen Implikationen in den von ihm übertragenen Stücken (vgl. "Predislovie k Nagraždenno: postojanstvu", a.a.O., S. 112, 117 und "Predislovie k Pustomele ", a.a.O., S.83).

Einführung "sprechender" Namen¹⁹

- Zeit- und milieubezogene Allusionen im Dialog der 1. Szene²⁰
- Die Einführung eines sprachlichen Lokalkolorits durch den galizischen Dialekt der Diener und durch den französisch-russischen Jargon Verchogljadovs
- die ansatzhafte Umgestaltung allgemeiner Charakter-typen zu konkreten Gesellschaftsvertretern (Pritvorov als Typ des höfischen Schmeichlers; Obiralov als Vertreter von Analphabetismus und Bestechlichkeit innerhalb der russischen Gerichtsbarkeit) oder zumindest ihre Ausstattung mit milieubezogenen Accessoires (Starosvetov als russischer Rat; Vzdoroljubov als Besitzer von Leibeigenen).

Die Übertragung des ausländischen Stückes auf ein russisches Milieu bleibt in "Ščepetil'nik" alles in allem auf Äußerlichkeiten beschränkt. Die Ansätze zu genuinen Neuschöpfungen sind bescheiden; sie wirken darüber hinaus z.T. dem Stück aufgepfropft, ohne genügend in den Geschehenszusammenhang integriert zu werden.²¹ In entwicklungsgeschichtlicher Sicht stellen sie freilich den entscheidenden Schritt von der Übersetzung und "blinden" Nachahmung zur Herausbildung einer eigenständigen russischen Komödie dar.

¹⁹ Auf die Russifizierung der Berufsbezeichnung "Bijoutier", mit der Patu in der französischen Übersetzung des "Toy-Shop" die englische viel allgemeinere Bezeichnung "Master (of the Shop)" wiedergab, wurde von Lukin besonderer Wert gelegt. Der größte Teil des "Predislovie k Ščepetil'niku" ist diesem Problem einer adäquaten russischen Namensfindung gewidmet. Mit der im Russischen des 18. Jahrhunderts bereits antiquiert wirkenden und nur noch auf dem Lande üblichen Bezeichnung "Ščepetil'nik" sollte die in Großstädten weitaus gebräuchlichere französische Entlehnung "galanterejščik" vermieden werden. Lukin äußert dazu selbst: "(...) ja (...) sam nikogda by ne prostil sebe, izdav na svet sie sočinenie pod čužestrannym naimenovaniem." (" (...) ich hätte es mir (...) selbst nie verziehen, wenn ich dieses Werk unter einem ausländischen Titel herausgegeben hätte.") S.190.

²⁰ Vgl. die Herkunft des Neffen aus dem Gouvernement Penza, die Erörterungen über die höfischen Schmeichler, den Adel und den Offiziersstand sowie den Bericht über die Herkunft des Ščepetil'nik.

²¹ Vgl. dazu besonders die Szenen 1-4.

IV. Didaktischer Anspruch und didaktische Struktur des "Ščepetil'nik"

"Je mehr die Ansichten des Autors verborgen bleiben, desto besser für das Kunstwerk", schreibt Friedrich Engels 1888 in seinem berühmten Brief an M. Harkness.²² Auch der Revolutionär des späten 19. Jahrhunderts sieht also die ästhetische Qualität nicht weniger "klassisch" unter dem Gesichtspunkt einer verbindlichen Einheit von "Gestalt" und "Aussage" als Antike und Mittelalter. Diese Tradition ist ein Kontinuum, das auch von der Aufklärung nicht durchbrochen wird. Die Funktionalisierung der Literatur, ob bei Boileau, Gottsched oder Sumarokov, liquidiert nicht das Aufeinanderbezogensein beider Größen schlechthin, sondern verschiebt lediglich die Akzente ihrer Wechselbeziehung. Es ist zu fragen, in welchem Maße dies in "Ščepetil'nik" geschieht, d.h. inwieweit das Postulat aufklärerischer Zweckgerichtetheit sich formalisiert und solchermaßen verdeutlicht werden kann.

Zunächst ist festzustellen, daß das Stück wesentlicher Grundelemente seiner Gattung entbehrt, so vor allem einer integrativen Handlung, die die einzelnen dramatis personae in eine dramatische Beziehung zueinander setzt. Hieraus resultiert das Fehlen von Konfliktsituationen, Intrigen, Auflösungen, kurz jedes dramatischen Spannungsbogens. In zahlreichen Variationen werden dem Zuschauer weitgehend sinnidiotische Exempel vom Guten und vom Bösen, vom Erstrebenswerten und Verwerflichen präsentiert, ohne daß ein Wirklichkeitsausschnitt oder -modell als Vermittlungsinstanz zwischen ideeller Konzeption und Publikum geschaltet, d.h. ohne daß die zu erteilende "Lektion" als dramatisches Spiel chiffriert wird. Die dramatische Fiktion reduziert sich damit zu einem Fiktionsgerüst, das durch die Erfüllung nur der elementarsten Bedingungen des Genres aufrechterhalten wird: dazu gehören Szenarium, Kostüme, fiktive Zeit und als wichtigstes die

²² Karl Marx, Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur. Hg. v. Michail Lifschitz. Berlin 1948, S. 105.

"strukturelle Tatsache, daß die Gestalten dialogisch gebildet sind."²³

Hier jedoch muß neuerlich differenziert werden. Der Dialog hat in "Ščepetil'nik" ganz offensichtlich anderen Stellenwert als den primär ursächlichen der "Gestaltenbildung" im Sinne Hamburgers.²⁴ Die "mimetische Möglichkeit", d. h. die Fähigkeit der "als redend und nur als redend dargestellten Personen" redend sich selbst darzustellen²⁵, eignet nur einer geringen Anzahl von Personen.²⁶ Das monologische Element überwiegt, sowohl innerhalb des eigentlichen Geschehens in den Ausführungen des Tandhändlers, als auch auf der Gesprächsebene Čistoserdov-Neffe in der 1. Szene, die das Geschehen in einen Rahmen einkleidet. Geht man wie Mukařovský von der Voraussetzung aus, daß es sich beim Einsatz von Dialog oder Monolog "um mehr als um bloß funktionelle Zielsetzungen" handelt, daß Monolog und Dialog "zwei gegensätzliche elementare Haltungen"²⁷ sind, so ist das monologische Element als Spezifikum einer magisterhaft-dozierenden "Haltung" bestimmbar, wesentlich zugehörig dem "Milieu der Schule, wo der Monolog des Lehrers bei der Darlegung vorherrscht".²⁸

Dieses strukturelle Indiz gewinnt an Bedeutung, wenn man die Situation über die sprachliche Grenze hinaus erweitert: Die von Čistoserdov und seinem Neffen getragene "Rahmensituation" ist auch vom Sujet her als "Lektion" gestaltet, als Erziehungsakt Čistoserdovs gegenüber seinem naiven, mit

²³ K. Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1968², S. 158.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. die Szenen 7,13,15,18.

²⁷ J. Mukařovský: Kapitel aus der Poetik. Frankfurt 1967, S.110.

²⁸ J. Mukařovský, a.a.O., S.113.

Sitten und Unsitten der Großstadt noch nicht vertrauten
Neffen:

Teper' uvidiš' ty zdes' (...) vol'nyj maskarad; uvidiš' v nem množestvo ljudej i, ne znavši ich, ispytaeš' ich nrawy i obchoždenija, što velikuju prineset tebe pol'zu. (1, S.193)

Jetzt wirst du hier (...) einen öffentlichen Maskenball sehen; du wirst auf ihm eine Menge Menschen sehen und, ohne sie zu kennen, ihre Sitten und Gepflogenheiten erfahren, was dir großen Nutzen bringen wird.

Am Ende des Stückes wird dieser erzieherische Aspekt durch Čistoserdov noch einmal hervorgehoben:

Étot večer mnogo prosvetil moego plemjannika. (Javl. posl S.223)

Dieser Abend war sehr aufklärend für meinen Neffen.

Die dramatische "Rahmensituation" strukturiert ihrerseits also das Binnengeschehen, verleiht ihm jene lehrhaft-programmatische Dimension, die für die Auffassung Lukins hinsichtlich der intendierten Zweckgerichtetheit der Gattung Komödie in besonderer Weise kennzeichnend ist. Abermals aus dem Munde Čistoserdovs wird dieser Grundsatz von der Nützlichkeitsfunktion der Komödie laut:

Neskol'ko raz videl ty komedii, i menja obradoval, što one tebe, v protivnost' mnenija mnogich ljudej, kotorye zrelišči pušče porčeju, neželi popravleniem nrawov počitajut, pokazalis' v istinnom ich vide. Ty počel ich ne uveseleniem dlja glaz, no pol'zoju dlja tvoego serdca i razuma. (1, S.192 f.)

Ein paarmal (schon) hast du Komödien gesehen, und es freute mich, daß sie sich dir im Gegensatz zu der Meinung vieler Leute, die Schauspiele mehr für eine Verderbnis als für eine Verbesserung der Sitten halten, in ihrer wahren Gestalt zeigten: du hast sie nicht als Belustigung für die Augen, sondern als Nutzen für dein Herz und deinen Verstand angesehen.

Die Tatsache, daß die "Rahmensituation" in Lukins Vorlage nicht enthalten war, sondern von ihm frei hinzugefügt wurde

muß im Zusammenhang mit der von Lukin selbst gegebenen funktionellen Zielbestimmung des Dramas gesehen werden. In seinem Brief an El'čaninov deutet er die Hoffnung an, das Stück werde in dem kurz vor seiner Drucklegung gegründeten Volkstheater zur Aufführung kommen.²⁹ In diesem für die breite Masse des Volkes bestimmten "vsenarodnyj teatr" sah er den eigentlichen Wirkungsbereich des Komödientheaters: die Vermittlung aufklärerischer Ideale auch an die mittleren und unteren Stände der Gesellschaft, die mit dem Theater bislang nur durch die volkstümlich-derbe Form des Igrišče in Berührung gekommen waren.³⁰

Die Miteinbeziehung der konkreten Rezeptionsbestimmung des Stückes ist insofern von Nutzen, als schließlich auch sie die Ursachen seines programmatischen Aufbaus zu verdeutlichen hilft. Der Verzicht auf die Einkleidung des moralisierenden Programms in kompliziertere dramatische Gestalt konnte verhindern, daß sich das Transportmittel der Aussage verselbständigte und von jenem Publikum, über dessen Disziplinlosigkeit sich Sumarokov in seinem Vorwort zu "Dmitrij Samozvanec" (1771) beschwert³¹, nur noch kulinarisch rezipiert worden wäre. Damit ist Lukins Entscheidung für die Prädominanz des Programmatisch-Rhetorischen gegenüber dem Fiktional-Spielhaften, nachweisbar in der Ausschaltung des

²⁹ Seine entsprechende, in die Traumfiktion gekleidete Äußerung lautet: "Vdrug uzrel ja sebja, ne znaju kakim slučaem, v čisle zritelej komedii, na vsenarodnom teatre predstavljajemoj." ("Plötzlich erblickte ich mich, ich weiß nicht, durch welchen Zufall, unter der Zahl der Zuschauer der Komödie, die im Volkstheater aufgeführt wurde.") S.184. Auf die Tatsache, "daß das Genre des 'Traumes' im 18. Jahrhundert eine Variante der Utopie darstellte", hat Berkov in diesem Zusammenhang verwiesen (a.a.O., S.52).

³⁰ Vgl. dazu seine entsprechenden Äußerungen gegenüber El'čaninov, a.a.O., S.184.

³¹ Vgl. dazu auch P. Majkov: Teatral'naja publika vremeni Sumarokova. In: A.P. Sumarokov. Ego žizn' i sočinenija. Sbornik istoriko-literaturnych statej. Hg. v.V.I. Pokrovskij. Moskau 1911², S. 91-93.

Handlungsfaktors sowie in den Strukturen der didaktischen Rahmensituation und des monologisierten Dialogs bzw. des dialogisierten Monologs, nicht nur als radikale Konsequenz der Aufklärungspoetik, sondern auch als bewußtes Zugeständnis an die konkrete Funktionsfähigkeit der Komödie zu werten.

V. Die Personen

1. Die tugendhaften Personen und ihre Funktion als Raisonnel

Von ihrer ethischen Konzeption her lassen sich die Personen in "Ščepetil'nik" in zwei Gruppen gliedern - in die tugendhaften Charaktere, zu denen der Tandhändler selbst, Čistoserdov und, bedingt, sein Neffe gehören, und in die "Lasterhaften", zu denen die 10 der Reihe nach auftretenden Typen zählen, wobei diese beiden "Parteien" im Laufe des Stücks aufgrund des Fehlens einer Komödienhandlung in keine dramatische Beziehung zueinander geraten, sondern einander statisch gegenüberstehen.

Die tugendhaften Gestalten erfüllen dabei zunächst als "moralische Normfiguren"³² eine Art Kontrastfunktion gegenüber den Lasterhaften, indem sie, in weitaus geringerer Zahl als die Lasterhaften vertreten, nicht selbst im Mittelpunkt der Darstellung stehen, sondern lediglich als Vertreter der etablierten Norm den positiven Bezugspunkt moralischen Fehlverhaltens darstellen und also eine "Folie für das Laster"³³ bilden.

Die dramaturgische Anlage des Stückes drängt indessen die Moralität der Tugendvertreter von der Aktion in den rhetorischen Bereich zurück. In Berichtform gibt Čistoserdov seinem Neffen ein Beispiel seines eigenen tugendhaften Verhal-

³² Vgl. W. Hecht: Komedia Bd. 1 (1962), S.77.

³³ G. Wicke: Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Bonn 1965 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 26), S.14.

tens, als er ein Mädchen auf dem Ball durch seine beherzte Offenheit vor den Schmähungen und Sticheleien junger Windbeutel in Schutz nahm (1, S.195). Auch in einer Reihe von Äußerungen bekundet er seine ethische Gesinnung, so in seiner im Gespräch mit dem Neffen bekundeten Abscheu vor Schmeichlern (1, S.194), seiner Entschlossenheit, sie zu bekämpfen (1, S.195), seiner Gleichgültigkeit gegen die Feinde, die er sich mit solchem Betragen zuzieht (ebd.), seinem Wagemut, auch Höhergestellten ohne Furcht ihr Laster vor Augen zu halten (ebd.).

Ebenfalls in den Grenzen des Rhetorischen wird der Tandhändler in seiner ethischen Haltung charakterisiert. Čistoserdovs Bericht zufolge nahm er um seiner Ehrbarkeit und Aufrichtigkeit willen seine Entlassung aus dem Offiziersstand hin (1, S.195). Er selbst sucht darüber hinaus seine Noblesse und Rechtschaffenheit unter Beweis zu stellen, wenn er den teuren Verkauf der Tandwaren an die verschwenderischen Ballbesucher mit den Worten rechtfertigt:

Esliby ja s nich stol'ko ne vzjal, to-by čužestrancy pušče moego ograbili i den'gi by iz gosudarstva vyšli. Za èto nel'zja menja nazvat' bezsovestnym. Ja beru dorogo ne s bednych ljudej, kotorye trudami den'gi polučajut, a s takich motov, kotorye i bez menja razorit'sja syščut slučaj. Nedavno načal ja torgovat' bezdeljuškami i stol'ko uže deneg imeju, čto i kamennyja mogu postroit' palaty, isključaja to, čto tret'ju čast'bednym razdeljaju. (5, S.199)

Wenn ich nicht so viel von ihnen nähme, dann würden die Ausländer (sie) noch mehr als ich ausplündern, und das Geld flösse aus dem Staat hinaus. Deshalb darf man mich nicht gewissenlos nennen. Teuer verkaufe ich nicht an die armen Leute, die ihr Geld durch Arbeit erwerben, sondern an jene Verschwender, die auch ohne mich Gelegenheit suchen, sich zu ruinieren. Vor kurzem begann ich mit Tand zu handeln, und so viel Geld besitze ich schon, daß ich sogar Paläste bauen kann, abgesehen davon, daß ich ein Drittel unter die Armen verteile.

Čistoserdovs Neffe kann nur partiell als Angehöriger des "tugendhaften Lagers" angesehen werden. Seine dramaturgische Funktion als fiktiver Empfänger der mit der Präsentation der

Typen verbundenen Moralunterweisungen setzt seine Naivität und Aufklärungsbedürftigkeit voraus, weshalb sich eine Reihe seiner ohnedies spärlichen Repliken auf Fragen an den ihm an Erfahrung und Weisheit überlegenen Onkel beschränkt (1, S. 194 f.). Seine Ergebenheitsfloskeln³⁴ und seine zaghafter Ansätze zu eigenen Kommentaren der Lasterhaften nach dem Vorbild des Ščepetil'nik und Čistoserdovs³⁵ rücken ihn zwar in unmittelbare Affinität zu den beiden Tugendvertretern, so daß er nicht ausschließlich als "tabula rasa" aufgefaßt werden kann, doch ist er in seiner ethischen Gesinnung zu wenig profiliert, um eine kontrastierende Größe zu den Lasterhaften darzustellen.

Die Funktion der tugendhaften Gestalten, einen Bezug der im Laufe des Stückes vorgeführten Laster zu bestimmten ethischen Normen herzustellen, bleibt nicht allein auf ihre ethische Konzeption beschränkt. Diese erweist sich vielmehr nur als eine Voraussetzung für ihre eigentliche Aktivität innerhalb des Stückes, die darin besteht, die Lastervertreter durch Stellungnahmen aus der Perspektive der durch sie selbst vertretenen Norm in ihrer "Unwerthhaftigkeit" zu entlarven und sie damit der moralischen Verurteilung preiszugeben. In dieser Rolle als Kommentatoren einzelner Personen des Stückes sind sie den Raisonneuren des klassischen französischen Dramas vergleichbar, denen die Aufgabe zufiel, als Sprachroh-

³⁴ Vgl. besonders seine Stellungnahmen zu den Moralbelehrungen des Ščepetil'nik:

Oni mne očen' prijatny i ja želaju ich čašče slušat'. (6, S.201)

Sie sind mir sehr angenehm, und ich wünsche, sie öfter zu hören.

(...) ja rad čašče slušat' vaši razsuždenii. Oni mne črezmerno prijatny, i ja za sčastie počtu, eželi udostojus' vojti v čislo iskrennich vašich slug i budu polučat' ot vas poleznye sovety. (Javl. posl., S.223)

(...) ich wäre froh, Ihre Beurteilungen öfter zu hören. Sie sind mir überaus angenehm, und ich erachte es für ein Glück, wenn ich mich als würdig erweisen werde, in die Zahl Ihrer aufrichtigen Diener einzugehen und wenn ich nützliche Ratschläge von Ihnen erhalten werde.

³⁵

Vgl. 10, S. 208; 14, S. 217

des Autors "den Gang der Handlung mit (...) allgemeinen Betrachtungen zu begleiten."³⁶

David Welsh hat festgestellt, daß "Ščepetil'nik" die erste russische Komödie darstelle, in die die literarische Figur des Raisonners Eingang gefunden habe: "Regnard's comedies had introduced a (n) (...) important character, absent from the comedies of Molière (...), the "raisonneur", whose prime function was to voice the author's own views on a wide range of subjects, from duty to honour, to patriotic obligations, service to the State and good manners. (...) An early example of the species appears in Lukin's ŠČEPETIL'NIK, where the toy-shop vendor himself points out (...)the follies of his customers."³⁷

Ein grundlegender Unterschied zwischen dem Raisonneur des französischen Dramas und der Figur des Tandhändlers in "Ščepetil'nik" ergibt sich allerdings aus der besonderen Anlage des Stückes. So beziehen sich die moralisierenden Erörterungen des Ščepetil'nik, die im wesentlichen als Reflexionen über allgemein menschliche Verhaltensweisen bzw. ansatzhaft als zeitkritische Betrachtungen angelegt sind, weder auf eine zeitlich und kausal vorgeschaltete Handlung im Sinne eines strukturtragenden Geschehens, noch in der überwiegenden Mehrzahl³⁸ auf Aktionen und Selbstpräsentationen der Typen. Die Typen werden vielmehr in der Regel erst durch die Reflexionen selbst in ihrer "Lasterhaftigkeit" charakterisiert und zugleich kommentiert. Zum unmittelbaren Auslöschungsfaktor der Reflexionen werden dabei die von ihnen gewünschten Tandobjekte, die vom Ščepetil'nik ihrer bloßen gegenständlichen

³⁶ W. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas. Bd.4, Halle/Saale 1909, S. 146.

³⁷ D. Welsh: Russian Comedy 1765-1823. The Hague/Paris 1966, S.66 f.

³⁸ Mit Ausnahme der Szenen 7 (Nimfodora, Marem'jana, Polidor), 13 (Legkomysl), 15 (Verchogljadov), 18 (Samochvalov).

Funktion enthoben und als Sinnbilder der jeweils thematisierten Verhaltensweise begriffen werden.³⁹

Dieser weitgehende Verzicht auf eine dramatische Gestaltung der Typen hat notwendig ein quantitatives Vorherrschen des Raisonnements in Lukins "Ščepetil'nik" zur Folge. Indem das Raisonnement des Tandhändlers sich nicht aus Darstellungsvorgängen auf der Bühne herleitet, sondern sich sein eigenes Thema ad hoc schafft, übernimmt es Aufgaben der Bühnendarstellung und ist damit funktionell weitgehend mit dieser identisch, ohne auf - der klassischen Tradition entsprechende - "chorische", die Abläufe eines Geschehens kritisch kommentierende und in einen übergeordneten Zusammenhang einordnende Funktionen beschränkt zu bleiben. Es wird zum Selbstzweck, zum Raisonnement um des Raisonnements willen, von sich selbst ausgehend, und auf die didaktische Ambition als auf sein eigentliches Anliegen zurückbezogen.

Dies bedeutet aber, daß damit zumindest zeitweilig die Grenzen der dramatischen Gattung in "Ščepetil'nik" durchbrochen werden, insofern durch das Übergewicht rhetorisch-didaktischer, deskriptiver Elemente gegenüber den dramatisch aktionsmäßigen die für die Realisierung der Gattung erforderliche Proportion zwischen beiden beeinträchtigt wird. Die auch für die Aufklärungskomödie verbindliche Dialektik zwischen Inhalt und Form wird hier offenkundig zugunsten des Inhalts geschwächt und abgebaut. Inwieweit dies andererseits eine Prädominanz satirischer Strukturelemente in "Ščepetil'nik" nach sich zieht, eine funktionelle Verschiebung vor allem der Figur des Tandhändlers vom Raisonneur im Drama zum - fiktiven - Satiriker innerhalb eines dramatischen Werks, wird im Zusammenhang mit den satirischen

³⁹ 7: Spiegel, Notizbuch; 9: Maske, Fernrohr; 11: Kuriositäten; 13: Ring; 14: Waage; 15: Tabakdose; 17: Tabakdose, Brille; 18: Brille.

Strukturelementen in "Ščepetil'nik" zu untersuchen sein.

Čistoserdov, der als zweiter Repräsentant der ethischen Norm nicht nur seine Übereinstimmung mit den Moralansichten des Ščepetil'nik bekundet, sondern auch eigene, sie ergänzende Beiträge dazu leistet⁴⁰, ist von Welsh als zweiter Rāsonneur bezeichnet worden, wie er später in Fonvizins "Nedorosl'" (1781) in der Gestalt Pravdins neben Starodum wiederbegegnet: "Čistoserdov plays the part of the second 'raisonneur', a well-defined type in moralising comedy, whose function it was to support the first 'raisonneur' against the more numerous fools and vicious personages."⁴¹ Als moralisierende Front gegenüber der zahlenmäßig überlegenen "lasterhaften Partei" erfahren die Raisonneure in "Ščepetil'nik" jedoch eine Differenzierung nicht einmal im Sinne eines zwischen ihnen stattfindenden Meinungsaustausches. Im Dialog bekräftigen sie lediglich wechselseitig ihre identische Ansicht zu Fragen der Ethik und des gesellschaftlichen Fehlverhaltens, was in einer Reihe von stereotypen Bestätigungsfloskeln seinen Ausdruck findet:

Ščepetil'nik: Ėto pravda. (8, S.206)
Das ist wahr.

Vsekonečno (...) (10, S.208)
Selbstverständlich (...)

Ėto pravda (...) (12, S.210)
Das ist wahr (...)

Ja s vami soglasen (...) (16, S.218)
Ich stimme Ihnen zu (...)

⁴⁰ Vgl. dazu seine ausführlichen Erörterungen über die Schmeichler in 1, S. 194 f. und seine lehrhaften Sentenzen allgemeingültiger oder zeitkritischer Art in 1, S.194, 196; 12, S. 210; 16, S.218; 19, S.223.

⁴¹ A.a.O., S.67.

Čistoserdov: Ėto pravda! (14, S.214)
Das ist wahr!

Ėto pravda! (16, S.217)
Das ist wahr!

Samaja istina! (16, S.218)
Die reine Wahrheit!

Samuju istinu govornite (...) (Javl.posl.,
S. 224)
Sie sagen die reine Wahrheit (...)

Der "Konsensus der sprechenden Personen" hat hier "ein solches Maß erreicht, daß die für den Dialog notwendige Vielfalt des Textes" gänzlich verschwindet⁴². Er erzeugt darüber hinaus einen propagandistischen, auf der Suggestivkraft der permanenten Wiederholung und Bestätigung beruhenden Effekt, der die zahlenmäßige Unterlegenheit der Tugendvertreter ausgleicht und ihre substantielle Überlegenheit gewährleistet. Dazu trägt auch die gelegentliche Sentenzenhaftigkeit des Raisonnements bei:

Slabosti i strasti nachodjatsja ravno v ljudjach vsjakago sostojanija, no na znatnago gospodina glaza vsego naroda obraščajutsja, i v nem poroki vidnee, neželi v maločinovnom. (1, S.194)

Schwächen und Leidenschaften finden sich gleichermaßen bei Menschen jedes Standes, doch auf einen angesehenen Herrn richten sich die Augen des ganzen Volkes, und an ihm sind die Laster sichtbarer als an einem Menschen niedrigen Standes.

(...) inogda i samye dobrodetel'nye i razumnye ljudi neskol'ko vremeni ot l'stecov v osleplenie privedeny byvajut. (ebd.)

(...) manchmal werden auch die tugendhaftesten und vernünftigsten Menschen eine Zeitlang von Schmeichlern irregeführt.

⁴² J. Mukařovský, a.a.O., S. 147.

(...) izlišnimi pochvalami kaŕdago ŕeloveka isportit' ne trudno. (6,S.201)

(...) es ist nicht schwer, jeden Menschen mit überflüssigem Lob zu verderben.

Duraka ne nadobno duraŕit', on sam o sebe znat' dast. (7,S.204)

Einen Narren braucht man nicht zum Narren zu halten, er gibt sich selbst zu erkennen.

Iz povos inogda poleznye byvajut ljudi, a iz durakov nikogda. (16,S.218)

Aus Windbeuteln werden manchmal nützliche Menschen, doch aus Dummköpfen niemals.

In der Regel jedoch führt das Raisonement in "Šŕepetil'nik" im Gegensatz zu den angeführten Beispielen eine bildhaft-konkrete Sprache. Dabei konstituiert es sich nicht nur aus einer Reihe von rhetorischen Figuren, die, wie zu zeigen sein wird, wesentlich der satirischen Darstellungsweise eignen, sondern ist auch funktionell wie die Satire bestimmbare mit den Kategorien der literarischen Erkenntnisvermittlung, der Wertung und der Kritik.

2. Die Typen

H.Steinmetz hat den Typ in der Aufklärungskomödie als "Erscheinungsform mit bestimmten charakteristischen Merkmalen" definiert und zugleich auf die in der Komödienforschung häufig mißverstandene semantische Identität zwischen den Begriffen "Charakter" und "Typ" in der Aufklärung hingewiesen: "Die Komödie der Aufklärung kennt als Figuren keine individuell durchgeformten Persönlichkeiten, sondern nur als Verkörperungen bestimmter Charaktereigenschaften konzipierte und ausgeführte Gestalten. Statt der ganzheitlichen Wirklichkeit eines Menschen ist ihr Gegenstand lediglich eine menschliche Eigenschaft, die personifiziert wird. Sie will den C h a r a k t e r des Geizigen, des Gelehrten, des Müßig-

gängers u.s.f. vorstellen. Die Person wird auf diese Weise auf den Typ reduziert. 'Charakter' bedeutet hier also genau dasselbe wie 'Typ'." ⁴³

Der Gebrauch der Begriffe "Charakter" für "Typ", "Charakterkomödie" für "Typenkomödie" hat seinen historischen Ursprung in der Terminologie bei Theophrast und La Bruyère. La Bruyère entwirft mit den "caractères"⁴⁴, die auf Theophrasts charakterologische Skizzen in den "Charakteres" zurückgehen, die Porträts einzelner Typen im oben definierten Sinne, auf der Grundlage allerdings eines ausgeprägten sittlichen Bewußtseins, dem die Beschreibung von Fehlern und Schwächen der Pariser Gesellschaft des 17. Jahrhunderts angelegen ist. "La Bruyère setzt den Begriff 'caractère' im Anschluß an Theophrast, und hier wie dort darf die Bindung an ethische Normen nicht übersehen werden", betont P.Ganter. So bezeichne der Begriff "caractère" "eben diese Verschmelzung von Moralkritik und Beschreibung menschlicher Charaktere - menschlicher Schwächen zumeist, da es ja auf die sittliche Ausrichtung ankommt - die in den 'Caractères' vollzogen ist."⁴⁵ Auch die französische klassizistische Komödie Molières und seiner Nachfolger ("comédie de caractère" auf die La Bruyère beeinflussend gewirkt hat⁴⁶, kennt den "Charakter" als im Zentrum der Handlung stehende, auf Repräsentanz und Allgemeingültigkeit angelegte Figur, mit der charakterliches Fehlverhalten, die Verletzung des sittlichen "ordo" exemplarisch vorgeführt wird.

Erst aus dieser funktionellen Bestimmung der "Charaktere" oder "Typen" als Vertreter einer Norm- und Gesetzwidrigkeit

⁴³ H. Steinmetz: Die Komödie der Aufklärung. Stuttgart 1966, S.2.

⁴⁴ "Les caractères de Théophraste, traduits du Grec, avec les caractères ou les moeurs de ce siècle", ersch.1688.

⁴⁵ P. Ganter: Das literarische Porträt in Frankreich im 17. Jahrhundert. Berlin 1939, (Romanische Studien 50), S.118.

⁴⁶ Vgl. dazu G. Gelderbloom: Die Charaktertypen Theophrasts, Labruyères, Gellerts und Rabeners. In: GRM XIV, S.274.

erklärt sich die Technik der Figurentypisierung in der Aufklärungskomödie. Als didaktische Exempel müssen die das Stück tragenden Personen jedem Verdacht der Einmaligkeit und Zufälligkeit standhalten und in ihrer Gestaltung auf Beispielhaftigkeit angelegt sein. Ihre "Eindimensionalität, Zeichenhaftigkeit (...) wurde von den Zeitgenossen nicht als unrealistisch empfunden, sie entsprach dem verflachenden Kausaldenken der Aufklärung, dem alles erklärbar war (...) Die Forderung nach Wahrscheinlichkeit und Realismus wurde der Polemik und der Didaktik unterworfen."⁴⁷

Als einfachstes Mittel der Figurentypisierung erweist sich in "Ščepetil'nik" der "sprechende" Name, der Aussagekraft über das Wesen seines Trägers besitzt. "Während (...) gewöhnlich in der Literatur wie im Leben der Name eine Etikette ist, ein Schildchen, das dem Träger angeheftet worden ist, thesei, damit man den Träger kennt, ihn nicht verwechselt, ist der Name nun plötzlich physei, soll das Wesen des Benannten aussagen. Darin liegt je nachdem etwas Pädagogisch-Lehrhaftes oder etwas Drastisches: ein Mensch oder ein Ort wird damit zum Träger einer einzigen Eigenschaft."⁴⁸ Durch die "sprechenden" Namen werden die Personen in "Ščepetil'nik" einem ethischen Vorstellungsinhalt zugeordnet: so kommt Čistoserdovs tugendhafte Gesinnung in seinem Namen ("Reinherz") zum Ausdruck, die Benennungen Pritvorov ("Heuchler"), Obiralov ("Plünderer"), Vzdoroljubov ("Unsinnlieb"), Legkomysl ("Leichtsinn"), Verchogljadov ("Oberflächlich"), Starosvetov ("Altväterlich"), Samochvalov ("Eigenlob") beinhalten charakterliche Schwächen oder "Laster".

Ausnahmen bilden in "Ščepetil'nik" die Kunden Nimfodora, Marem'jana und Polidor, die traditionelle klassizistische

⁴⁷ G. Wicke, a.a.O., S.28.

⁴⁸ F. Dornseiff: Redende Namen. In: Zeitschrift für Namensforschung 16 (1940), S.28.

Komödiennamen tragen, wie sie schon in Sumarokovs Komödien verwendet werden.⁴⁹ Alle drei verkörpern den Typ des russischen "petimetr" (auch "petimeterka"), jenes gallomanen Stutzers, den modische Kleidung, seichter Verstand, Nachäffung westlicher, besonders französischer Sitten, Geckenhaftigkeit u. dgl. kennzeichnen und der seit I. P. Elagins "Satira na petimetra i koketok"⁵⁰ zum bevorzugten Spottgegenstand in russischen Satiren und Komödien wurde. Allen drei Typen ist an Stelle eines "sprechenden" Namens im Theaterzettel ein ihr Laster näher bezeichnendes Attribut beigegeben: Nimfodora und Marem'jana werden hier als "Vertopraški" (Windbeutel) bezeichnet, Polidor als "Peresmešnik" (Spötter).

Wenn O. Rommel in den "sprechenden" Namen ein Mittel des Autors sieht, seine Technik zu enthüllen, Komik sichtbar zu machen - "Die in der Komödie herrschende Sitte der 'sprecherden' Namen erklärt sich wohl weniger aus der Rücksichtnahme auf ein analphabetisches Publikum, dem der Theaterzettel ersetzt werden müßte (...), sondern vielmehr als ein lachendes Kartenaufdecken des Komikers, der offen eingesteht, womit er lachen machen will"⁵¹ -, so zeigt sich eine solche Auffassung gerade am Beispiel des "Ščepetil'nik" für die Aufklärungskomödie als zu eng. Der "sprechende" Name ist hier vielmehr Mittel der didaktisch-exemplarischen Darstellung, insofern sein Träger durch ihn einerseits gerade im Theaterzettel (daß drei der Typen dort eigens expliziert sind, belegt dies), andererseits durch die ausdrückliche Nennung des Namens im Stück kategorisiert, einem bestimmten

⁴⁹ Ein übersichtliches Register der in Sumarokovs Komödien auftauchenden traditionellen klassizistischen Komödiennamen hat E. Vetter in ihrer Dissertation "Studien zu Sumarokov", Berlin 1961, S.174 ff. zusammengestellt.

⁵⁰ "Zeitlich muß die Satire lange vor dem Erscheinen der Sumarokovschen Satiren entstanden sein, vor 1765, denn Trediakovskij und Lomonosov haben noch auf sie geantwortet." Vgl. S. A. Vengerov: Russkaja poëzija, I, XVIII vek, SPb. 1897, S.721.

⁵¹ O. Rommel: Komik und Lustspieltheorie. In: DVJs 21 (1943) S. 268.

ethischen Vorstellungsinhalt zugeordnet wird. In "Ščepetil'nik" werden alle auftretenden Figuren zum Zeitpunkt ihres Erscheinens namentlich vorgestellt:

A! èto(...)gospodin Pritvorov (206)
 A! èto Vzдорoljubov (209)
 Èto(...)Obiralov (212)
 A! Èto Verchogljadov (214)
 Èto(...)Starosvetov (218)
 A! èto neukljud Samochvalov (220)

Der "sprechende" Name erscheint somit als Stichwort, das dem Zuschauer vermittelt wird, um ihm die moralische Beurteilung seines Trägers zu suggerieren. Er ist "Metapher, welche die Vorstellung in einer bestimmten", hier moralisch-ethischen "Richtung bildlich festlegt" und zugleich "im Rahmen der Dichtung ein Vorausurteil, das die Freiheit in der Verfügung über die Gestalt einschränkt."⁵² Man erinnert sich hier an das rein optische Äquivalent der griechischen Masken, wie sie in den Figuren der Commedia dell'arte teilweise weiterlebten, mit der gleichen Funktion der äußerlichen Etikettierung und Stereotypisierung ihrer Träger: "When the poet chose his masks, he knew that the audience would attribute such and such characteristics to a character who had this or that physiognomy."⁵³ Daß Lukin den Schauplatz des Geschehens auf einen Maskenball verlegt und die Personen z. T. maskiert auftreten läßt, steht hier jedoch nicht im Einklang mit der Funktion der Namensgebung. Die Maske ist hier Anonymitätsrequisit, Symbol für Falsch und Verstellung, für Verhüllung des lasterhaften Charakters, den es durch die Figur des Ščepetil'nik zu entlarven gilt. Nur dahingehend kann die Replik des maskierten

⁵² B. Boesch: Über die Namengebung mittelhochdeutscher Dichter. In: DVJS 32 (1958), S. 247.

⁵³ T.B.L. Webster: The Poet and the Mask. In: Classical Drama and its Influence. Essays presented to H.D.F. Kitto. Hg. v.J. Anderson, London 1965, S. 13.

Vzdoroljubov(Szene 11) gedeutet werden:

Ja dumaju, čto mne maski skidat' ne nadobno: ty menja i bez togo po moej ochote k redkostjam uznat' možeš'! (11,S.209)

Ich glaube, daß ich die Maske nicht abzulegen brauche: du kannst mich auch ohne dies an meiner Leidenschaft für Seltenheiten erkennen.

Die Funktion des "sprechenden" Namens als eines "Vorausurteils" erfüllt sich in "Ščepetil'nik" weniger in der Präsentation der Typen selbst als in ihrer direkten, im Erzählbereich angesiedelten Charakterisierung. So bleiben die Personen der Szenen 9 (Pritvorov), 11 (Vzdoroljubov), 14 (Obiralov) und 17 (Starosvetov) weitgehend passiv, gestalten sich nicht selbst, sondern werden deskriptiv gestaltet durch Kommentare des Ščepetil'nik oder Čistoserdovs⁵⁴ und durch die Moralerörterungen des Händlers.⁵⁵ Dies gilt auch für die drei Personen der 7. Szene, Nimfodora, Marem'jana und Polidor. Legkomysl (Szene 13) wird demgegenüber ansatzhaft gestaltet, sowohl durch seine modischen

⁵⁴ Aus einem Kommentar Čistoserdovs erfährt man, daß der Höfling Pritvorov den Armen stets falsche Hoffnungen, den Freunden verlogene Versprechungen gemacht und sich seinen Wohltätern gegenüber als undankbar erwiesen habe (S.208). Über Vzdoroljubov enthüllt der Ščepetil'nik, er wolle als erster Kenner in der Naturforschung gelten und habe kürzlich zu diesem Zweck mit dem Erlös von 1000 Leibeigenen verschiedene unsinnige Gegenstände erworben, die nur ein Zehntel oder Zwanzigstel des Geldes wert waren (S.210). Obiralov wird von ihm als bestechlicher Richter charakterisiert, der arme Bittsteller um ihr Geld bringe (S. 213f.).

⁵⁵ Die mit ihnen verbundenen Sittenschilderungen decken sich zum Teil mit den in den Namen der Kunden enthaltenen Lastern. Daß es Lukin jedoch um eine über die 10 Typen hinausgehende Charaktertypologie zu tun war, zeigt die Tatsache, daß sich die Reflexionen häufig über das konkret vorgestellte Laster hinaus erstrecken, nach Maßgabe jeweils der symbolischen Deutbarkeit der durch die Kunden erworbenen Waren.

Ansichten über die Ehe (S. 211), die ihn in die Nähe der oberflächlichen petit-maitres rücken, wie auch durch sein letztlisches Eingeständnis, seine in Wahrheit tugendhafte Haltung nur aus Furcht vor modischer Rückständigkeit zu verbergen:

(...) iz tysjači molodych ljudej i takich, kak ja, redkij osmelitsja byt' dobrodetel'nym, opasajas', čtoby ne počli ego strannym čelovekom i ne stali by nad nim rugat'sja. Do sego vremeni étoj slabosti i ja byl podveržen; no teper', ostavja ee, stanu sledovat' pravilam ljudej stepennyh. (13,S.212)

(...) unter tausend jungen Leuten gibt es auch solche wie ich, die es selten wagen, tugendhaft zu sein, aus Furcht, daß man sie für sonderbare Menschen halten und anfangen könnte, sie zu schmähen. Bis heute war auch ich dieser Schwäche unterworfen; doch jetzt werde ich sie überwinden und den Grundsätzen würdevoller Leute folgen.

Diese auf der Bühne vollzogene Läuterung des lasterhaften Charakters stellt eines der Hauptmotive der Rührkomödie dar, deren von Frankreich kommender Einfluß (La Chaussée, Destouches, Beaumarchais) sich vor allem in der Figur Dobroserdovs in Lukins "Mot, ljubov'ju ispravlennyj" (1765) bemerkbar macht. Bei Legkomysl bleiben Lasterexplikation und -korrektur jedoch auf bloße Statements über das Laster beschränkt. Analog dazu wird den Typen Verchogljadov und Samochvalov ein Korrektiv lediglich im rhetorisch-moralistischen Pathos des Tandhändlers gegenübergestellt.

In erster Linie sprachliche Mittel benutzt Lukin zur Typisierung Verchogljadovs (Szene 15), der als Vertreter der sich in Rußland des frühen 18. Jahrhunderts innerhalb der Adelsjugend ausbreitenden Frankomanie auftritt. Die Entstellung der russischen Sprache durch Einflechtung französischer Ausdrücke sollte in den Komödien der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts der offenkundigste Ausdruck für jene oberflächliche Frankophilie bleiben, die sich in der Nachahmung einer rein äußerlich begriffenen Lebensart durch die Aneignung ihrer modisch verwertbaren Accessoires wie

Kleidung, Sprache, Umgangsformen auswirkte. Vom bloßen Sprachgebrauch übertragen auf eine ganze Lebenshaltung offenbart sie sich am schärfsten in Fonvizins Ivanuška ("Brigadir", 1768) und seiner berühmt gewordenen Äußerung:

Telo moe rodilosja v Rossii (...); odnako duch moj prinadležal vseгда korone francuzskoj. ("Brigadir", III, 1).

Mein Körper ist in Rußland geboren (...); aber mein Geist gehörte immer der französischen Krone.

Die ausländischen Vorläufer dieser petit-maître-Typen finden sich in der französischen Komödie bei La Chaussée und Gresset und in Holbergs "Jean de France" (1722), den Lukin in der Elaginschen Übertragung "Žan de Mol' ili Russkij francuz" (1765) gekannt haben muß.⁵⁶

Verchogljadovs Ausdrücke reichen von der wörtlichen Übernahme der französischen Lexik in

par die! (par Dieu), tre-galan (très galant), èkskjuz (excuse), orer (horreur), kel diable (quel diable), rival' (rivale), vojažor (voyageur), monde, èspri (esprit) pentjur (peinture), èkivok (équivoque), savant, bonmo (bonmot), avek (avec), fason (façon), ofond (au fond), èmable (aimable), èstime, mon ami, žantil (gentil), ležer (leger), kommod (commode), mon šer (mon cher), kapabel' (capable), serkel' (cercle), ala sante (à la santé), de bo seks (de beau sexe), anter nu (entre nous)

bis zur Russifizierung französischer Wörter durch russische Endungen in Verben

ornirovat', diskurirovat', inkomodirovat', rekomendirovat', ofrirovat', montrirovat', divinirovat', attaširovat', animirovat', prezintirovat', prodjuirovat', abbessirovat', žužirovat', definirovat', mokirotat', kontradirovat', preširovat', suspandirovat', batirovat',

in Substantiven

⁵⁶ Über das À-la-mode-Wesen in Rußland vgl. E.v.Berg, a.a.O., S.17f.

inioranstvo, prononsuasija, rekomendacija, imperti-
nanstvo

und in Adjektiven

galant-omom staneš', iz gonnet-omov dušu vytjanut,
inženueznyj, dezavantažnyj.

Darüber hinaus bringt er auch die "Philosophie" seiner
Gessinnungsgenossen zum Ausdruck, wenn er den Tandhändler
auffordert:

Attaširujšja k nam, tak i sam svant-om budeš'. Malen'-
koe pochabstvo, avek espri vygovorennoe, animiruet
kompaniju; èto mark de bon san, trez èstime v damskich
serkeljach, pri igre kartočnoj, a lučše vsego na balach.
Èto takoj fason, črez kotoroj my prigožie ljudi sebja
prezintirovat' možem. (15, S.216)

Attachier dich uns, dann wirst auch du selbst ein Savant
sein! Eine kleine Unanständigkeit, avec esprit erzählt,
animiert die Compagnie; das ist ein marque de bon sens,
très estimé in Damencercles, beim Kartenspiel und be-
sonders auf Bällen. Das ist die Façon, auf die wir schmuk-
ken Leute uns präsentieren können.

und gibt sich so als der "Typ des Weltmanns und Glücksrit-
ters, der bei den Frauen nur Befriedigung seiner Eitelkeit
sucht."⁵⁷

Samochvalov, der Typ des überheblichen, von sich und sei-
nen Fähigkeiten eingenommenen Dichters, weist Züge auf, die
Lukšin auch bei seinen literarischen Zeitgenossen kritisier-
te.⁵⁸ Er verachtet die russische Sprache und Literatur:

Na našem jazyke! (...) A čto by takoe na našem-to
jazyke pročest' bylo možno? (18, S.22.)

In unserer Sprache! (...) Was könnte man in unserer
Sprache denn schon lesen?

ist ein Feind der neuen Komödiendichter:

⁵⁷ E.V.Berg, a.a.O., S.17.

⁵⁸ Vgl. Predislovie k "Motu, ljuboviju ispravlennomu",
a.a.O., S. 12, Predislovie k "Pustomele ", a.a.O., S.82.

Nyne projavilos' k stydu našego otečestva množestvo pisatelej, a osoblivo komičeskich, kotorye i gramote ne umejut (...) (ebd.)

Nun tauchten zur Schande unseres Vaterlandes eine Menge Schriftsteller auf, besonders Komödienschreiber, die nicht einmal Lesen und Schreiben beherrschen(...)

ein Ignorant ihrer Werke:

(...) ja budu chodit' v komedii i (...) smotret' na teatr, otnjud' ne slušaja togo, čto aktery boltat' stanut, vedaja, čto dobrago ničego ne uslyšiš'. (18, S.222)

(...) ich werde in Komödien gehen und (...) auf die Bühne schauen, ohne im geringsten zuzuhören, was die Schauspieler schwatzen, denn ich weiß, daß man Gutes ohnehin nicht hört.

und nur von seinen eigenen Fähigkeiten überzeugt:

Zdes' dostoinstva trudov moich nikto ne razumeet. (18, S.221)

Hier weiß niemand die Qualität meiner Werke zu schätzen.

Učit'sja mne ne u kogo, sledstvenno i podražat' nekomu, a mogu ja sčest' ravnymi s soboju nekotorych čužestran-nych piscov. (ebd.)

Ich brauche bei niemandem zu lernen und folglich auch niemanden nachzuahmen, doch kann ich einige ausländische Schriftsteller als mir ebenbürtig betrachten.

Trotz solcher Typisierungversuche durch die Ausnutzung sprachlicher Charakteristika (Verchogljadov) oder durch das Mittel der mechanischen Repetition (Samochvalov) fehlt letztlich auch diesen konkret bestimmten Figuren eine relative dramaturgische Autonomie, insofern ihnen nur beschränkt die Möglichkeit zur Selbstdarstellung als Typen gegeben wird. Das Exempel ist hier durchaus im aristotelischen Sinne zu fassen in der Bedeutung "eingelegte Geschichte als Beleg"⁵⁹,

⁵⁹ E.R. Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1965, S. 69.

also als Verdeutlichungshilfe reiner Rhetorik. So defilieren die Typen als statische Sittenbilder vorbei, Illustrationsmuster der durch die Räsoneure thematisierten Lasterbeschreibungen und Moralreflexionen, vergleichbar den allegorischen Figuren der alten Moralitäten mit ihrer "Tendenz, dem Volke durch die anschauliche Vorführung eine leicht zugängliche und anregende Belehrung zu verschaffen".⁶⁰

Thematisch stellen die Typen in "Ščepetil'nik" z. T. einen Rückgriff auf traditionelle Komödientypen dar, so auf den "comicus senex", den verliebten Galan der plautinischen Komödie (Starosvetov) und auf die "Gulls", jene abgeschmackten jungen Gecken, die sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf der englischen Bühne einzubürgern beginnen

⁶⁰ W. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas, Bd.1, Halle 1911, S. 487. - In diesem Zusammenhang verdient die Tatsache Erwähnung, daß Robert Dodsley vor allem durch die Herausgabe zweier Sammlungen, der "Select Collection of Old Plays", 12 Bde. 1744 und der "Collection of Poems by Several Hands", 3 Bde. 1748 bekannt und berühmt wurde (Vgl. Encyclopaedia Britannica. Bd.7, London 1768). Carl Friedrich Flögel, Verfasser der 4-bändigen Poetik "Geschichte der komischen Literatur" (Leipzig/Liegnitz 1784-87), erwähnt Dodsleys Sammlungen im Abschnitt "Von der Komödie" im Zusammenhang mit den englischen Moralitäten, von denen einige in Dodsleys Sammlung eingegangen sind (vgl. Flögel, Bd.4, S.204). Diese "Moralities" gingen aus den alten englischen Mysterien hervor, deren als religiöse Allegorien auftretenden Personen, zu Personifikationen sittlicher Abstrakta umgewandelt, zu Trägern dramatischer Stücke wurden. Noch lange nach dem Erscheinen regulärer Komödien und Tragödien bestanden sie fort, wurden unter dem Namen "Masques" zu Lieblingsunterhaltungen des Hofes und "erhielten zusammen mit den Pageants, worin Tugend und Laster personifiziert wurden, den Geist der allegorischen Dichtkunst". (Flögel, Bd. 4, S.203 f.) Ein Einfluß jener Moralities, die Dodsley durch seine Sammlungen alter dramatischer Werke gut bekannt sein mußten, auf sein Erstlingswerk "The Toy Shop" ist sehr wahrscheinlich.

(Nimfodora, Marem'jana, Polidor, Legkomysl, Verchogljadov),⁶¹ bei Lukin jedoch ansatzhaft russischen Verhältnissen angepaßt werden. Als "Ščegoli" (Modenarren, Stutzer) finden sie sich in der Liste der Charaktertypen, die Sumarokov in seiner "Ėpistola o štichotvorstve" (1747) anführte und als Komödienpersonal empfahl.⁶² Dort wird auch der "Richter, der nicht versteht, was im Gesetz geschrieben steht"⁶³ angeführt, dem in "Ščepetil'nik" Obiralov entspricht, und der "Stolze, aufgeblasen wie ein Frosch"⁶⁴, den Samochvalov verkörpert.

Im Hinblick auf die Entwicklung der russischen Komödie bedeutet die Verwendung von "sprechenden" Namen in Lukins Stück eine wesentliche Neuerung. "Wenn man sich an die Namen der Helden bei Sumarokov in den Komödien der 50er Jahre, in Cheraskovs 'Bezbožnik', in den Übersetzungskomödien zwischen 1757 und 1761, in den Übersetzungen Lukins selbst zwischen 1763 und 1764 sogar in Fonvizins 'Korion' erinnert, dann ist die Neuheit der Methode Lukins besonders auffallend. Lediglich Elagins 'Žan de Mol' ili Russkij francuz' mit seinen Mjagkoserdov, Postojanin, Ljubimcev konnte für Lukin bis zu einem gewissen Grad als Vorbild dienen. Doch im wesentlichen gebührt das Verdienst der Schöpfung einer Poetik von 'sprechenden' Namen in russischer Sprache (...) zweifellos ihm."⁶⁵

VI. Kritik und Komik. Satirische Strukturelemente in "Ščepetil'nik".

Vorbemerkung:

Wenn im folgenden der Begriff "Satire" auf Lukins "Ščepetil'nik" angewandt wird, so im Sinne eines Strukturprin-

⁶¹ Vgl. dazu W. Creizenach, Bd.4, a.a.O., S.352 f.

⁶² A.P. Sumarokov: Izbrannye proizvedenija. Leningrad 1957 (Biblioteka poëta), S.121.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ P.N. Berkov, a.a.O., S.63.

zips, das Komposition, Stil und Inhalt der Komödie prägt. Seit dem Ende der Aufklärungszeit ist der Begriff "Satire" nicht mehr gattungsmäßig festgelegt auf eine literarische Kleinform. J. G. Sulzer "entläßt die Satire endgültig aus der Gattungsbindung"⁶⁶ in seiner "Allgemeinen Theorie der Schönen Künste" (1787). Von Kant ("Kritik der Urteilskraft" 1799) und Schiller ("Über naive und sentimentalische Dichtung" 1795/96) wird Satire ausschließlich "unter dem Aspekt der Autonomie der Kunst betrachtet."⁶⁷

Satire als strukturbildendes Element der Komödie wurde m. W. erstmals in den Arbeiten zum deutschen Aufklärungslustspiel untersucht.⁶⁸ Während dort Satire jedoch nur unter dem Aspekt des Beißend-Polemischen, Spöttischen, Sarkastischen begriffen wird, müssen für "Ščepetil'nik" auch andere Gestaltmerkmale des Satirischen in Betracht gezogen werden. Ein Rückgriff auf Arbeiten zur Gattung Satire ist dabei z. T. unumgänglich.

⁶⁶ Gegen-Zeitung. Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts. Hg. v.H. Arntzen. Heidelberg 1964, S. 9. - Sulzer schreibt: "Auch ist hier überhaupt zu erinnern, daß die Satire nicht, wie die meisten anderen Werke redender Künste, ihre eigene Form habe. Sie zeigt sich in Gestalt eines Gesprächs, eines Briefes, einer Epopoe eines Dramas, und sogar eines Liedes." (Zitiert nach Gegen-Zeitung, ebd.)

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. G. Wicke, der u. a. das "satirische Lustspiel" der deutschen Frühaufklärung untersucht (a.a.O., S.13 ff.) - H. Steinmetz gliedert die sächsische Typenkomödie in eine "satirische" und eine "rührend-empfindsame" Richtung (a.a.O., S.1, 23 ff., 44 ff.) - Vgl. auch W. Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. u. 18. Jh. und die italienische Komödie. Stuttgart 1965, S. 158: "Im Théâtre Italien des 17. Jahrhunderts war die Satire nur aktualisierendes Beiwerk, in der deutschen Komödie der Frühaufklärung hingegen (...) wird sie zum wesentlichen Element."

Das Hauptaugenmerk bei der Untersuchung der satirischen Struktur des "Ščepetil'nik" liegt auf der Beziehung zwischen komischen und außerkomischen Mitteln innerhalb der Satire. Diese spezifische Fragestellung ist geeignet, das Verhältnis zwischen didaktisch-kritischen und komischen Elementen in der russischen Aufklärungskomödie generell näher zu beleuchten.

1. Satire und Komödie in der Aufklärungspoetik

Daß die Poetik der Aufklärungszeit Satire und Komödie gleichermaßen geknüpft sah an das utilitaristische Prinzip der moralischen Besserung des Menschen, indem sie generell vom "Nutzen des Komischen in Absicht seines Einflusses auf den m o r a l i s c h e n C h a r a k t e r des Menschen"⁶⁹ ausging, zeigt sich am deutlichsten bei C. F. Flögel, der feststellt: "Satyre und Komödie, wenn sie auch nicht alle Narren klug machen, haben doch schon manchen angereizt, daß (...) er sich umsah, ob auch andre mit Fingern auf ihn wiesen, und sagten: dieser ists. Wenn ein Mensch noch nicht gänzlich in Schande und Schamlosigkeit versunken ist, so muß er sich doch vor dem Spott fürchten, der seine lächerliche Seite der Welt aufdecken kann. Der Mensch sieht sich in der Satyre und Komödie wie in einem Spiegel, und Harlekin reinigt durch Narrheit von Narrheit."⁷⁰

Der Spott als gezielte Darstellung der Lächerlichkeit und Narrheit wird hier von Flögel als das grundlegende Mittel des Satirikers und Komödienschreibers zur Verwirklichung seiner moralisch-purgatorischen Intentionen angesehen, als ein zuverlässiges literarisches Instrument, das außerliterarische, auf der Psychologie des Hörers beruhende Wirkungen gewährleistet. Diesen außerästhetischen Wirkungsmechanismus satirisch-komischer Kunstmittel in der Aufklärung unterstreicht Flögel, wenn er im Zusammenhang

⁶⁹C.F. Flögel, Bd. 1, a.a.O., S.27.

⁷⁰A.a.O., S. 27 f.

mit der Gattung Satire dem Moralisten und dem Satiriker der Aufklärungszeit die gleiche Zielsetzung bestätigt: "Der Moralist und der Satyrenschreiber beschäftigen sich beyde mit einerley Gegenstände; sie wollen beyde den Menschen von Lastern und Thorheiten reinigen und ihn dafür warnen."⁷¹ Dennoch sucht er im Anschluß daran formale Unterschiede herauszuarbeiten, um die Besonderheiten der Satire offenkundig werden zu lassen: "Wo (...) der Moralist den Ton des ernsthaften Lehrers annimmt, wo er das Laster und die Thorheit deutlich nach ihren Ursachen und kläglichen Folgen entwickelt, da spottet und lacht der Satyriker: wo jener die Sache im allgemeinen didaktisch vorstellt, da mahlt dieser sinnlich und lebhaft, und setzt das Allgemeine auf Fakta und Darstellung herab; wo jener die Natur bloß getreu kopiert, da treibt dieser nicht ungerne sein Gemälde und liefert Karikatur."⁷²

Hier sind von Flögel drei Kriterien gefunden, die der satirischen Darstellungsweise zugeordnet werden können: die Nutzbarmachung komischer Gestaltungsmittel durch den "lachenden" Satiriker, die bildhaft-konkrete Sprache der Satire und die Mittel der Übertreibung und Verzerrung, die eine Erweiterung der sinnlich-lebhaften Darstellung bedeuten und in ihrem komischen Effekt dem lachenden Spott des Satirikers korrespondieren.

Wie wenig verbindlich allerdings die spöttisch-komischen Kriterien mit allen ihren Abwandlungen durch Karikatur, Parodie, Travestie, Witz, Grotteske, Burleske usw. für die satirische Darstellungsweise sein müssen, scheint Flögel indirekt selbst einzuräumen, wenn er unter Bezugnahme auf Juvenal, Persius und Haller neben der k o m i s c h e n S a t y r e auch eine e r n s t h a f t e S a t y r e gelten läßt, die "große Vergehungen und wirkliche Laster

⁷¹ A.a.O., S. 289.

⁷² A.a.O., S. 290.

mit strengem und lebhaftem Eifer bestraft und verspottet",⁷³ und die er in den genannten Satirikern vertreten sieht. In dieser schematischen Aufteilung der Satire in eine lustige und eine ernste Kategorie klingt die Einsicht an, daß "Komik kein notwendiges Akzidens der Satire" sei, wenngleich sie, wie J. Schönert anfügt, "den satirischen Vorgang zweifelsohne höchst wirkungsvoll befördert."⁷⁴

Angesichts einer solchen von der Aufklärungspoetik selbst getroffenen Differenzierung stellt sich im Hinblick auf "Ščepetil'nik" die Frage, wie sich die Konkurrenz der damit angesprochenen Gestaltungsprinzipien in der Form der satirischen Aufklärungskomödie niederschlägt. Daß der gemeinsame Berührungspunkt der Gattungen nicht allein im Stilmittel des Spotts als dem bewußten "Komischmachen" eines Objekts liegt, daß also auch Mittel der "ernsthafte" Satire, die auf die Nutzung komischer Effekte verzichtet, in der Komödie zur Anwendung kommen können, ist ein Hinweis, den die Aufklärungspoetik direkt nicht gibt, der jedoch in Flügels unterschiedlichen Satirenformen implizit angelegt ist. Eine Ermittlung jener Elemente, die die "ernsthafte" Satire konstituieren, wird zugleich die Frage klären, inwieweit sich das Ernsthaft-Satirische vom bloßen Moralisieren "im Ton des ernsthaften Lehrers" unterscheidet, mit dem es Überzeugungs- und Besserungsabsicht gemeinsam hat, und inwieweit daher die didaktische Struktur der Komödie als satirische bestimmbar ist. Im Hinblick auf die komischen Elemente in "Ščepetil'nik", die fakultativ, nicht obligatorisch den satirischen Vorgang begleiten, wird sich zeigen, welchen Einfluß sie auf den satirischen Vorgang nehmen und ob die Theorie der Aufklärungspoetik von der kritischen Funktion der eingesetzten komischen Mittel für die Aufklärungskomödie tatsächlich Verbindlichkeit besitzt.

⁷³ A.a.O., S. 290 f.

⁷⁴ J. Schönert: Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik. Stuttgart 1969, S. 13.

1. Die satirische Komposition des "Ščepetil'nik"

Indem der Tandhändler, wie seine Räsoneur-Funktion gezeigt hat, sich der Figuren des "Binnengeschehens" zur exemplarischen Verdeutlichung seiner Moralerörterungen bedient - sei es, daß er an ihnen Tugend und Untugend erläutert (7,9,11,14,17), sei es, daß er sie erst durch seine Kommentare ins Licht der Unmoralität rückt (13,15,18)-, übernimmt er mit der Rolle des Aufzeigens von Torheit und Laster Sprachrohrfunktionen und ist damit als fiktiver Satiriker anzusehen, der "durch Bilder von Tugend und Laster eine ergötzliche Lehre zu vermitteln bestrebt ist".⁷⁵

Die Wahrnehmung von Funktionen des Autors durch fiktive Figuren ist, wie J. Schönert festhält, ein für die Satire nicht ungewöhnliches Kunstmittel. Die fiktiven Figuren "treten entweder selbst als Satiriker auf oder aber als 'Normfiguren', als Träger der satirischen Normen und damit auch als Kontrastfiguren."⁷⁶ Als eine solche Norm- und Kontrastfigur ist Čistoserdov konzipiert, der in seiner ethischen Haltung den positiven Bezugspunkt zu Unwert und Unmoral darstellt. Doch auch der Tandhändler erwies sich als moralisch einwandfreier Charakter und damit als Träger der verbindlichen Norm, indem er Ehrbarkeit und Aufrichtigkeit über materielles Wohlergehen, Ruhm und Ansehen stellt. Seine moralische Haltung läßt sich mit M. Mack als "Ethos des Satirikers" begreifen, das für seine Autorität beim Zuhörer entscheidend ist. Im Zusammenhang mit den Satiren Popes erklärt Mack: "For the satirist especially, the establishment of an authoritative e t h o s is imperative. If he is to be effective in 'that delightful teaching'⁷⁷ he must be accepted by his audience as a

⁷⁵ M. Mack: The Muse of Satire. In: The Yale Review 41 (1951), S.84.

⁷⁶ A.a.O., S.30.

⁷⁷ Mack bezieht sich hier auf eine Wendung von Sidney, nach dessen Äußerung die Satire zielt auf "that delightful teaching which must be the right describing note to know a Poet by".

fundamentally virtuous man, who challenges the doings of other men not whenever he happens to feel vindictive, but whenever they deserve it.(...)the audience must be assured that its censor is a man of good will, who has been, as it were, f o r c e d into action."⁷⁸

Ein weiteres Element der satirischen Komposition des Stückes stellt die "Rahmensituation" in "Ščepetil'nik" dar, die jene bipolare Konstellation zwischen Sprecher und Angesprochenem enthält, welche Mack als wesentlichen Bestandteil der "satirical fiction" anführt: "Obviously, the two agents to be considered in the fictive situation are the person speaking and the person addressed."⁷⁹ Dieses schon den klassischen Lehrdialog kennzeichnende kommunikative Verhältnis zwischen Sprecher und fiktivem Zuhörer verleiht dem Satirischen appellativen Charakter und verdeutlicht damit seine didaktische Bestimmung. Im stilistischen Bereich erhält es seinen Ausdruck in der gelegentlichen Einbeziehung des zuhörenden Partners durch Wendungen wie

u nas (1, S.194; 19, S.223)
ne li (12, S.210)

durch seine direkten Anreden während der Lasterpräsentation (8, S.206; 13, S.211; 14 S. 214; 17, S. 220) und vor allem durch die zahlreichen "Beiseite"-Kommentare⁸⁰, die den Kommunikationspartner ins Vertrauen ziehen und um seinen stillschweigenden Konsensus werben.

Damit wurden vier Kriterien für die satirische Komposition von "Ščepetil'nik" gefunden:

⁷⁸ A.a.O., S.86.

⁷⁹ A.a.O., S.88.

⁸⁰ Als "Beiseite" können in "Ščepetil'nik" neben den mit der Regiebemerkung "v storonu" bezeichneten Bemerkungen auch die als "vsled" gekennzeichneten Kommentare gewertet werden, die während oder unmittelbar nach dem Abtritt der einzelnen Typen erfolgen.

- Der Autor schiebt eine fiktive Person vor, die für ihn die Aufgabe der Kritik an Laster und Unvernunft übernimmt, und stattet sie mit den für ihre Glaubwürdigkeit nötigen ethischen Qualitäten aus.
- Er stellt ihr zur Konsolidierung der Norm eine gleichgesinnte fiktive Person zur Seite, die zusammen mit jener die ethische Norm repräsentiert und damit den antithetischen Widerpart zur Gruppe der Lasterhaften bildet.
- Er führt im "Rahmengeschehen" einen fiktiven Zuhörer des satirischen Vorgangs auf der Bühne ein und schafft damit die die Satire kennzeichnende Konstellation zwischen Sprecher und Angesprochenem.

1. Die: Thematik der Satire in der Aufklärung

Wenn P. Pörtner über die Satire im expressionistischen Theater schreibt: "Die dramatische Satire geht von einem Stoff aus, der aus moralistischen oder idealistischen Beweggründen der Lächerlichkeit preisgegeben wird"⁸¹, so schränkt diese Behauptung den satirischen Vorgang zu einseitig auf einen bestimmten Effekt der Darstellung ein. Differenzierter behandelt Schiller Thema und Gestaltungsweise des Satirikers in "Über naive und sentimentalische Dichtung" (1795/96): "Satirisch ist der Dichter, wenn er die: Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (...) zu seinem Gegenstande macht. Dies kann er aber sowohl ernsthaft und mit Affekt, als schmerzhaft und mit Heiterkeit ausführen (...)"⁸² Das Aufdecken von Realitätswidersprüchen stellt; auch J. Schönert in den Vordergrund bei seiner Definition der Satire als eines "sich literarisch äußernden Versuch(s) (...), zu meist mit den Mitteln der Komik 'Scheinwerte' und Widersprüchliches aufzudecken, Anmaßungen zu bestreiten und 'Unnwerte' zu bezeichnen." "Enthüllen und kommentierendes

⁸¹ P. Pörtner: Die Satire im expressionistischen Theater. In: Maske und Kothurn 9 (1963), S. 176.

⁸² Schiller: Werke in drei Bänden und einem Ergänzungsband. Bd. 2, Leipzig 1958, S. 631.

Einordnen in vorgegebene Wertzusammenhänge", so fährt Schönert fort, "kennzeichnen den satirischen Vorgang."⁸³

Für die Aufklärung bedeuten diese "vorgegebenen Wertzusammenhänge" eine von normativer Vernunft diktierte Idealkonzeption des moralischen Charakters des Menschen. Abweichungen von den durch die Vernunft gesetzten Moralwerten werden enthüllt und aufgezeigt, am Ideal, das die Norm konstituiert, gemessen, beurteilt und kommentiert. An solchem verstandes- und vernunftorientierten Kritikbedürfnis zeigt sich die "eminent willensbestimmte, zielgerichtete Intellektualität"⁸⁴, aus der die Satire nicht nur der Aufklärung erwächst. Sie weist zugleich auf eine Reihe von grundlegenden Mitteln, deren sich die Satire bedient und die dem intellektuellen Vorgang der Erkenntnis bzw. der Wertung und Kritik entsprechen.

4. Satirische Erkenntnisvermittlung in "Ščepetil'nik"

a) Metapher, Exempel, Konkretion, Komik als Mittel der Illustration

Auf die Funktion der Satire als Instrument literarischen Erkennens von Wirklichkeit wird von Schönert hingewiesen: "Widersprüche zwischen Schein und Sein, Fehler und Schwächen werden innerhalb eines artikulierbaren Wertgefüges darstellend analysiert. Enthüllen und Entlarven ist hier nicht so sehr auf Vernichten und Bestrafen bezogen wie vielmehr auf einen Erfahrungs- und Bewußtseinszuwachs (...) Die traditionelle Verbindung der Satire mit dem emblematischen Requisit des Spiegels erhellt solche Funktionen (...)"⁸⁵

Diese primär erkenntnisbezogene Darstellung der Wirklichkeit, die häufig dazu dient, deren äußeren Schein zu

⁸³ J. Schönert, a.a.O., S. 10.

⁸⁴ M. Dietrich: Die theatralische Satire als Anwalt der Menschenrechte. In: Maske und Kothurn 9 (1963), S.157.

⁸⁵ A.a.O., S. 10.

wiiderlegen, sie gleichzeitig aber auch in Widerspruch setzt zu dem gegebenen Wertesystem, wird in der Tat am deutlichsten im Spiegelbeispiel, in dem die Vorzüge des "Wunderspiegels" vom Tandhändler mit den Worten gepriesen werden:

Koketka totčas uvidit v nem vse svoi gnusnyja užimki; pritvornica - vse lukavstvo; mnogija ženščiny usmotrjat v licach bol'she koverkan'ja, neželi prijatnosti, bol'she pochabstva, neželi blagočinija, i primetjat v sebe bol'she vroždennoj ostroty, neželi zdravago razsudka.

(...)

Eželi petimetr v nego posmotritsja, to v odnu minutu s svoim narjadom vse svoi šalosti uvidit, i uvidit, čto on dostojno ot stepennyh ljudej skotinoju počitaetsja. Mnogie ljudi, a osoblivo nekotorye bol'shie gospoda, ne uvidjat tut ni svoich velikich zaslug, o kotorych oni kričat ežemninutno, ni milostej, k bednym ljudjam pokazannyh (...) Mnogie iz mnimo učenyh najdut sebja nevežami, mnogie iz ostroumnyh - samymi grubijanami (...) (7, S. 203 f.)

Die Kokette erblickt darin sogleich alle ihre abscheulichen Grimassen, die Heuchlerin alle Hinterlist; viele Frauen erblicken in ihren Gesichtern mehr Verunstaltung als Lieblichkeit, mehr Unflätigkeit als Anständigkeit und bemerken an sich mehr angeborene Heftigkeit als gesunden Verstand.

(...)

Wenn ein Stutzer hineinsieht, dann erblickt er sogleich mit seinem Aufputz (auch) alle seine Unarten und erkennt, daß er zurecht von würdevollen Leuten für ein Vieh gehalten wird. Viele Leute, und besonders einige große Herren, erblicken darin weder ihre großen Verdienste, die sie jeden Augenblick ausposaunen, noch die Wohltaten, die sie armen Leuten erwiesen haben. (...) Viele vermeintlich Gebildeten erkennen sich als Unwissende, viele Geistreiche als die Tölpelhaftesten (...)

Die auf Erkenntnisvermittlung ausgerichtete Darstellung der Wirklichkeit findet sich in ähnlicher Form auch in den Erörterungen anlässlich der an Pritvorov verkauften Tandgegenstände (Maske, Fernglas; vgl. 9, S.206 f.), in den Enthüllungen über die Bestechlichkeit der Richter (Waage; vgl. 14, S.213) und in Szene 17, S. 219 (Brille), die die Torhei-

ten der Jugend zum Gegenstand hat. Immer ist in den genannten Beispielen für die satirische Form das Verfahren,, das Wie der intellektuellen Erkenntnisvermittlung kennzeichnend. Nicht um den Sachverhalt, den die Moralrede im den Vordergrund stellt, sondern um den anschaulichen, für den Hörer nachvollziehbaren V o r g a n g des Erkennens selbst ist es der satirischen Darstellung zu tun. Die genannten Beispiele weisen als das wesentliche Mittel der satirischen Darstellung die Illustration aus, die den Erkenntnisvorgang hier durch die Einkleidung ihres Gegenstandes in ein metaphorisches Bild in Kraft treten läßt. Spiegel, Maske, Fernglas, Waage, Brille dienen als metaphorisch verdinglichende Requisiten des Satirikers, um Wirklichkeit anschaulich und bewußt zu machen.

Solchem bildhaft-illustrativen Verfahren der Satire widerspricht nicht ihre Tendenz zum konkreten Benennen von Erscheinungen der Wirklichkeit, im Gegenteil, diese ist mit ihrer metaphorischen Tendenz aufs engste verbunden. So dienen die Tandgegenstände des Ščepetil'nik gleichermaßen als Mittel zur Reproduktion der Wirklichkeit auf einer fiktionalen Ebene wie auch als Medien zur e x e m p l a r i s c h e n Darstellung des zu behandelnden Gegenstandes. Wirklichkeit wird bewußt gemacht durch die Auslese beispielhafter Fälle, eine Auslese, die mit Hilfe der symbolischen Requisiten getroffen wird.

So reiht das Spiegelbeispiel eine Anzahl Exempel aneinander, die den abstrakten Satz von der Diskrepanz des moralischen Anscheins, den sich die heuchlerische Gesellschaft gibt, zu ihrer tatsächlichen moralischen Verworfenheit illustriert. Konkrete Vertreter dieser Gesellschaft werden benannt: die Kokette, die Heuchlerin, der Stutzer,, der vermeintlich um Wohltaten Verdiente, der vermeintliche Gebildete, der vermeintliche homme d'esprit: sie alle decouvriert und entlarvt die Metaphorik des Spiegels als das Gegenteil ihres äußeren Anscheins.

In ganz ähnlicher Weise werden im Maskenbeispiel Symbol und Exempel zur Illustration des Widerspruchs zwischen angemäßigem Schein und tatsächlichem Sein miteinander verknüpft:

(...) nedavno počti vse ljudi ličinami zapaslisja i ot nich liš' ubytkov ožidat' dolžno. (...) Vy najdete obmanščikov, lžecov i kljatvoprestupnikov, v raznych duchovnyh i svetskich počtenija dostojnyh čodeždach. Uvidite, čto samye rasputnye i bezstydnye ljudi pri vsjakom počti slove pritvorno krasnejutsja. Usmotrite, čto pritesnenie, obida i grabež skryty pod imenom pravosudija, a l'stecy i bezdel'niki pod imenom ljudej blagorazumnyh. (9, S.206)

(...) vor kurzem haben sich fast alle Menschen mit Masken eingedeckt, und von ihnen darf man nur Schaden erwarten (...) Man findet Betrüger, Lügner und Eidbrecher in verschiedener geistlicher und weltlicher, oder Ehrerbietung würdiger Kleidung. Man sieht, daß die unzüchtigsten und schamlosesten Menschen bei fast jedem Wort heuchlerisch erröten. Man stellt fest, daß Unterdrückung, Kränkung und Ausplünderung unter dem Namen der Gerechtigkeit verborgen sind, Schmeichler und Tagediebe aber unter dem Ruf vernünftiger Menschen.

Dabei läßt sich hier unter Miteinbeziehung des Spiegelbeispiels ein weiteres Gestaltungselement der Satire in "Ščepetil'nik" registrieren. Der Satiriker lenkt mit Vorliebe die Aufmerksamkeit des Hörers auf die physische Beschaffenheit der Dinge, d. h. er wählt zur Veranschaulichung Bilder und Beispiele aus der Objektwelt, die die Sinne unmittelbar ansprechen. So spricht der Tandhändler von den "häßlichen Grimassen" der Koketten, von der "Verunstaltung und Unflätigkeit weiblicher Gesichter", vom "Aufputz" des Stutzers, er läßt die "großen Herren" ihre Verdienste "ausposaunen" (kričat'), hebt die "Kleidung" der Betrüger, Lügner und Eidbrecher hervor und spricht vom "Rootwerden" der Schamlosen.

Es fällt schwer, hier mit Bergsons These von der primär komischen Wirkung dieser illustrativen Gestaltungsweise übereinzustimmen: "(...) komisch ist jeder Vorfall, der unsere Aufmerksamkeit auf die physische Natur eines Menschen

lenkt, wenn es sich um seine geistige handelt"⁸⁶, die Bergson u. a. am Essen und Trinken in der Komödie bestätigt sieht. Hier wie dort geht es lediglich um die Technik der Verkörperung und Verdinglichung eines geistigen Inhalts, um die Gestaltung einer abstrakten Idee (hier: Heuchelei) im Bereich der sinnlichen Wahrnehmbarkeit.⁸⁷

Komische Effekte der illustrativen Darstellung stellen sich indes dort ein, wo diese durch Übertreibung und Dramatik hypertrophiert wird.

Wenn der Tandhändler das Symbol der Waage zum satirischen Vergleich von Wahrheit und Trug innerhalb der Gerichtsbarkeit heranzieht und dabei "die ganze Sippe" der allegorisierten Wahrheit auf der einen Waagschale gegen einige Geldsäckel auf der anderen antreten läßt, so wird hier mit dem Bild einer vielfältig multiplizierten Wahrheitsallegorie eine drastisch-komische Wirkung erzeugt,

⁸⁶ H. Bergson: Das Lachen. Meisenheim 1948, S.32.

⁸⁷ Wenn der Bourgeois gentilhomme in der gleichnamigen Molièreschen Komödie seinen adligen Freund Dorante und die Marquise Dorimène zu einem üppigen Mahl bittet (IV, 1), so erzeugt dieser Vorgang nicht eine komische Wirkung aufgrund der physischen Natur von Essen und Trinken, die unsere Aufmerksamkeit brüsk von der geistigen Beschaffenheit der Helden auf ihre Körperlichkeit (materialité) lenkt, wie nach Bergson (vgl. a.a.O., S.32 ff.) anzunehmen wäre. Das Mahl symbolisiert vielmehr in seiner Reichhaltigkeit und Aufwendigkeit den anmaßenden Ehrgeiz des Bürgers Jourdain, es in jeder Beziehung dem Adel gleichzutun, und ist in dieser illustrativen Funktion als satirisches Mittel anzusehen, mit dem hier abermals der Widerspruch zwischen Sein und Schein aufgezeigt und bewußt gemacht wird. Einen komischen Effekt erhält das Mahl im "Bourgeois gentilhomme" erst in der drastischen Übertreibung des Vorgangs durch den Auftritt von sechs Köchen und die minutiöse Schilderung der aufgetischten Delikatessen durch Dorante. Hier kann Bergsons Theorie von der komischen Diskrepanz zwischen Physischem und Ideellem zugestimmt werden, die ihn an anderer Stelle erklären läßt: "Soweit unsere Aufmerksamkeit sich auf die materielle Seite einer Metapher wendet, wird die in dieser ausgedrückte Idee komisch." (A.a.O., S. 44 f.)

die auf der ungewohnten und der Erwartung unangemessenen Übertreibung und Potenzierung eines gängigen Topos beruht:

V prežnija vremena, sudar', istina stol' legka byla, što tysjačnoj mešok, ot vinovnago čelobitčika vo vzjatok davannoj, ee perevešival; a eželi prinosim on byval sam-drug ili sam-tretej, tak uže rod, plemja i ves' pričet gospoži istiny ne mog tjagosti denežnoj perevesit'.| (14, S.213)

In früheren Zeiten, mein Herr, wog die Wahrheit so leicht, daß ein Sack mit tausend Geldstücken, der von einem schuldigen Bittsteller als Bestechung gegeben wurde, sie überwog; wenn er aber doppelt oder dreifach gebracht wurde, so konnte nicht einmal die Sippe, der Stamm und der ganze Anhang der Frau Wahrheit die Last des Geldes überwiegen.

Zugleich wird durch diese Übersteigerung der konventionellen Allegorie die Heterogenität der beiden Vergleichsobjekte qualitativ wie quantitativ vertieft und damit jene "descending incongruity" im Sinne Spencers geschaffen, mit der allgemein jede komische Größendifferenz, der unvermerkte Übergang "from great things to small"⁸⁸ gemeint ist und die auch die Grundlage für die Komikdefinitionen bei Jean Paul, Vischer und Lipps bildet.

In ähnlicher Weise stehen die richterlichen Versprechungen, deren ideeller Wert zum Zwecke der verdeutlichenden Illustration ebenfalls an physikalischen Gewichtseinheiten gemessen wird, in drastischer Diskrepanz zu der Mücke und der Fliege, mit denen sie verglichen werden:

V prežnija vremena, gcvorju ja, obeščanija sudejskii dlja bednych tak malovesny byli, što komar i mucha ich peretjagivali (...) (ebd.)

In früheren Zeiten, sage ich, waren die richterlichen Versprechungen für die Armen von so geringem Gewicht, daß eine Mücke und eine Fliege sie überwogen (...)

Auch die Anpreisung wertloser Tandgegenstände als seltene Sammelobjekte gegenüber Vzdoroljubov erzielt einen komischen

⁸⁸ Zitiert nach Th. Lipps: Komik und Humor. Hamburg/Leipzig 1898, S. 39.

Effekt in ihrer Übersteigerung ins Phantastische und Absurde, das schließlich in keiner Relation mehr zum tatsächlichen Wert der Objekte steht:

Vot rakoviny iz reki Evfrata, v kotoryja, kak li oni ni maly, chiščnyje krokodily vmeščajutsja, i ich vse ljubiteli redkostej sbirajut. Vot ešče tri kamnja s ostrova Nigde Nebyvalago; kamni samye redkie, kotorych ni u kogo, krome vas, ne budet; a nazyvajut ich algramentibardasy, t. e. sok i fundament fiziki, chimii i alchimii. (11, S.209)

Hier sind Muscheln aus dem Fluß Euphrat, in denen, so klein sie auch sind, raubgierige Krokodile Platz haben, und alle Liebhaber von Raritäten sammeln sie. Hier sind noch drei Steine von der Insel Nirgends-Niedagewesen; es sind äußerst seltene Steine, die niemand außer Ihnen besitzen wird; man nennt sie Algramentibardase, das heißt Wesen und Grundlage der Physik, der Chemie und der Alchimie.

Am deutlichsten zeigt sich die komische Wirkung einer übersteigerten, drastischen Darstellungsweise in den Charaktertypen, die der satirische Autor zur exemplarischen Verdeutlichung ideeller Wertzusammenhänge wählt. Der Typ ist nicht nur die anschauliche Personifikation einer abstrakten Eigenschaft, zu seiner Gestaltung werden auch Mittel der Übertreibung und Vergrößerung herangezogen, indem aus einer Summe menschlicher Eigenschaften nur ein einziger Zug herausgestellt wird, dem alles Agieren, Reagieren, Artikulieren etc. des Typs untergeordnet ist. Der Typ birgt damit, folgt man Bergson, eine komische Wirkung in sich, insofern ihm eine "Ungelenkigkeit der Sinne und des Geistes"⁸⁹ anhaftet, "eine gewisse mechanische Starrheit, da wo wir geistige Rührigkeit und Gelenkigkeit fordern".⁹⁰ In ihm wird, folgt man der herkömmlichen Kontrasttheorie, jene komische Diskrepanz offenbar, die sich aus der Herauslösung eines "relativ Nichtigen" aus einem gewohnten Zusammenhang ergibt.⁹¹

⁸⁹ A.a.O., S. 12.

⁹⁰ A.a.O. S.11.

⁹¹ Vgl. Th. Lipps, a.a.O. S. 46.

Samochvalov gewinnt in seiner Selbstüberheblichkeit, die sich in einer Reihe einander ähnlicher und, für sich genommen, gänzlich unkomischer Repliken kundtut, einen komischen Aspekt erst durch die Anhäufung und stereotype Wiederkehr dieser größtenteils synonymen Äußerungen⁹², die alle auf ein und dieselbe Grundeigenschaft bezogen sind, ihren Träger als Person "vereinseitigen"⁹³ und verzerren. Er wird "in dem Maße Karikatur, in dem das Ganze dem Einzelnen rücksichtslos aufgeopfert wird, in dem das Vereinzelte, der bloße Detail, der Zug, willkürlich das Ganze unterwirft. Der Mensch bleibt nicht Mensch, er wird zur Nase."⁹⁴ Er wird in der satirischen Darstellung der Aufklärung zur Eigenschaft und wirkt in dieser drastischen Reduktion komisch.

Allerdings muß einschränkend darauf hingewiesen werden, daß nicht jede Personentypisierung zwangsläufig eine komische Wirkung erzeugt. Wenn Lipps von der Hervorhebung eines "relativ Nichtigen" in der Komik der Nachahmung und Karikatur spricht und Jünger das "Vereinzelte", das "bloße Detail", das das Ganze regiert, zum Merkmal der komischen Karikatur erklärt, so wird damit auf eine quantitative Größe verwiesen, die für den komisch-lächerlichen Effekt der karikativen Darstellung entscheidend ist. Erst indem im Typ eine kleinste Einheit, ein minimaler Persönlichkeitsausschnitt vielfach reproduziert wird, erst in dem Mißverhältnis, das sich ergibt, indem ein Nichtiges zum Wesentlichen wird, kann der Typ eine komische Qualität

⁹² Vgl. oben S. 43 f.

⁹³ Vgl. Bergson, a.a.O., S. 15.

⁹⁴ Fr. Georg Jünger: Über das Komische. Frankfurt 1948, S. 127.

erhalten.⁹⁵

b) Die Eigengesetzlichkeit des komischen Effekts

Wenn oben versucht wurde, die karikativ-komische Wirkung des Typs in der Aufklärungskomödie von seinen rein formalen Konstituentien herzuleiten, so in bewußter Distanzierung von einer undifferenzierteren Betrachtungsweise, die bei der Annahme einer vorherrschenden satirischen Darstellung **a b s i c h t** die **e i g e n g e s e t z l i c h**e Funktion komischer Mittel innerhalb eines satirischen Vorganges ignoriert, sie als formales Äquivalent zur satirischen Intention wertet und sie mit dieser daher letztlich gleichsetzt.

In dieser Weise verfährt u. a. die sowjetische Komiktheorie, die, ausgehend vom sozialen Charakter des Komischen

⁹⁵ Hieraus erklärt sich, daß Čistoserdov, der "Mann reinen Herzens", der ebenso wie die komischen Typen einseitig charakterisiert wird, indem seine Äußerungen und von ihm berichteten Taten ausschließlich jener Aufrichtigkeit, Ehrbarkeit, Rechtschaffenheit, "Reinherzigkeit", als deren Repräsentant er erscheinen soll, untergeordnet sind, an keiner Stelle komisch wirkt. In Čistoserdov erweist sich der Grad der Reduktion eines Ganzen zu einem Teil dieses Ganzen als nicht drastisch genug für einen komischen Effekt. Die an ihm demonstrierte Eigenschaft zeigt sich allein schon in der Anzahl der Synonyme, die für sie gefunden werden können, zu breit gefächert, als daß ihre Dominanz über die menschliche Persönlichkeit eine widernatürlich komische Wirkung hervorbringen könnte: sie ist nicht mehr unwillkürlicher Zug, der sich in der Repetition zur lächerlichen Grille gestalten läßt, sondern bewußte Haltung, die auf der freien Entscheidung beruht, so und nicht anders zu sein. Insofern hebt Bergson zurecht das Unbewußte der Komik hervor, wenn er feststellt, "daß eine komische Person im allgemeinen im selben Verhältnis komisch ist, als sie nichts von ihrer Eigenschaft weiß". (Vgl. H. Bergson, a.a.O., S. 14.)

in der Wirklichkeit⁹⁶ dieses als "objektive Grundlage für eine besondere emotionale Kritik und für seine Gegenüberstellung mit den ästhetischen Idealen"⁹⁷ begreift. Diese Deutung des Komischen als Ausdruck objektiver gesellschaftlicher Widersprüche, dessen latente kritische Kraft in der subjektiven Gestaltung durch den Autor freigemacht wird, führt Borev folgerichtig zu einer weitgehenden Aufhebung der Grenzen zwischen Satire und künstlerischer Komik; so bezeichnet er das Satirische und das Humoristische als die beiden Haupt- oder Primärtypen, in denen "in Übereinstimmung einerseits mit der Natur des Objekts und andererseits mit den Zielen des Subjekts"⁹⁸ d a s ä s t h e t i s c h e V e r h ä l t n i s z u m K o m i s c h e n zum Ausdruck komme.

Die westlichen Darstellungen zur Satire, die differenzierter von satirischer Intention einerseits und komischer Gestaltung andererseits ausgehen, kommen erstaunlicherweise zu sehr ähnlichen Ergebnissen. So sieht Worcester die Verbindung von Satire und Komik von der satirischen Absicht bestimmt, eine komische Inkongruenz aufzudecken⁹⁹, womit ähnlich wie bei Borev impliziert wird, daß inkongruente Erscheinungen der Wirklichkeit ihren äquivalenten Ausdruck im formal-ästhetischen Bereich der Komik finden, da diese eben jene Inkongruenz latent bereits in sich trägt.

Ebenso geht Schönert einseitig von einer 'Homologie zwischen satirischer und komischer Ebene aus, wenn er der Komik in der Satire die Funktion eines "ästhetischen Signals für

⁹⁶ J. Borew: Über das Komische. Berlin 1960, S. 42 ff. - Borev fußt hier auf N. G. Černyševskijs Arbeit "Estetičeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti", in der Černyševskij den philosophischen Materialismus Feuerbachs auf die Ästhetik überträgt.

⁹⁷ J. Borew, a.a.O., S. 55.

⁹⁸ A.a.O., S. 189.

⁹⁹ Vgl. D. Worcester: The Art of Satire. New York 1960, S. 41 ff.

die Existenz einer (...) Widersprüchlichkeit"¹⁰⁰ zu-
 schreibt. Eine solche im übrigen auch von Hüchting¹⁰¹
 und Russell¹⁰² in ähnlicher Weise geäußerte Ansicht, daß
 in der Satire jeder ideelle, vom Satiriker aufzudeckende
 Widerspruch komisch sei bzw. im Darstellungsmittel der
 Komik seinen entsprechenden Ausdruck finde, deckt sich
 letztlich mit der Auffassung des Komischen als eines ge-
 gesellschaftlichen Korrektivs in der sowjetischen Theorie:
 "Demnach ist eine gesellschaftliche Erscheinung, die vom
 philosophisch-soziologischen Standpunkt aus als abster-
 bend, vom politischen Standpunkt aus als reaktionär und
 vom moralischen Standpunkt aus als falsch und böse be-
 trachtet wird, vom ästhetischen Standpunkt gesehen ko-
 misch - besser: sie ist einer der Typen des Komischen."¹⁰³

Eine solche Auffassung macht sich im übrigen den Grund-
 satz der Aufklärungspoetik selbst zu eigen, daß jedes Ab-
 weichen von der durch die Vernunft gesetzten Norm komisch
 sei, weshalb z. B. Gottsched für die Komödie nichts andere
 empfahl als die "Nachahmung einer lasterhaften Handlung,
 die durch ihre lächerliche Wirkung den Zuschauer belusti-
 gen, aber auch zugleich erbauen kann."¹⁰⁴ Schönert scheint
 die Übereinstimmung seiner Ansicht mit der Poetik des 18.
 Jahrhunderts auch indirekt einzuräumen, wenn er im An-
 schluß an seine Definition des Komischen in der Satire aus-
 führt: "Das Lachen angesichts eines satirisch erfaßten 'Un-
 wertes' verweist auf das Wissen um die Existenz eines zu
 verwirklichenden Wertes. Gleichzeitig setzt sich die Wirk-
 lichkeit durch ihre - vom Satiriker aufgezeigte - lächer-
 liche Gestalt gegenüber der 'Idealität' ins Unrecht. Die-
 ser Zusammenhang von Lächerlichkeit, Unwert, Unvernunft und

¹⁰⁰ A.a.O., S. 11.

¹⁰¹ Vgl. H. Hüchting: Zur Literatursatire der Sturm- und
 Drangbewegung. Berlin 1942.

¹⁰² Vgl. F. Th. Russell: Satire in the Victorian Novel. New
 York 1920.

¹⁰³ J. Börew, a.a.O., S. 83.

¹⁰⁴ J.Ch. Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst
 vor die Deutschen. II. Teil, Leipzig 1751, S. 643.

mangelnder Einsicht gilt bis weit in das 18. Jahrhundert hinein noch unbestritten."¹⁰⁵

Angesichts der relativ schematischen und einseitigen Beantwortung der Frage, in welchem Verhältnis komische Mittel zur satirischen Absicht stehen, welchen Stellenwert sie innerhalb des satirischen Vorganges einnehmen, können die genannten Auffassungen der Verbindung von Satire und Komik nur unter Vorbehalten geteilt werden. Gewiß wird für die satirische Aufklärungskomödie nicht zu leugnen sein, daß das Komische u. a. zur Aufdeckung von Widersprüchen dient und als moralisches Korrektiv benutzt werden kann. Auf welche Weise dies jedoch geschieht, d.h. welchen Einfluß die satirische Absicht dann auf die binnengesetzliche Wirkung des komischen Effekts nimmt und wo andererseits die satirische Absicht hinter einer zweifellos gegebenen k o m i s c h e n A b s i c h t des Autors zurücktritt, bleibt zu überprüfen.

Im Gegensatz zu den angeführten Auffassungen, die Komik in der satirischen Darstellung von vornherein mit der w e r t e n d e n und k r i t i s c h e n Absicht des Satirikers verbinden, ist anhand der Beispiele, die oben zur Bestimmung komischer Wirkungen genannt wurden, festzuhalten, daß das Komische zunächst ebenso wie Metapher, Bild, Vergleich etc. zur Illustration der vom Satiriker zu vermittelnden Erkenntnis von Wirklichkeit dient. Komik ist also eine besondere Konkretion der satirischen Erkenntnisabsicht, und nur in dieser Beziehung kann von einer Entsprechung zwischen satirischer Absicht und den gewählten komischen Mitteln ausgegangen werden.

Mit der Komik bedient sich der Satiriker jedoch eines nach eigenen Gesetzen funktionierenden Mediums, dessen innerer Wirkungsmechanismus unter Bezugnahme auf die westeuropäische Kontrasttheorie, auf die sich in der Sowjetunion übrigens auch Timofeev stützt¹⁰⁶, ganz allgemein als komi-

¹⁰⁵ A.a.O., S.12.

¹⁰⁶ Vgl. L.I. Timofeev: Osnovy teorii literatury. Moskau 1963, S. 370 ff.

scher Widerspruch, komische Diskrepanz, komischer Kontrast u. dgl. bezeichnet werden kann. Aufgrund dieses eigenen Wirkungsmechanismus des Komischen kann wenigstens zeitweilig der intellektuelle Impetus verloren gehen, d. h. der konkret-sinnliche Bereich kann den abstrakt-ideologischen vorübergehend überlagern und verdrängen.

Freilich richtet sich dieser Prozeß nach der Stärke des komischen Effekts und nach seiner Möglichkeit, sich innerhalb eines gegebenen Kontexts zu verselbständigen. Ist er, wie im weiter oben angeführten Beispiel der Waage, durch den kontextuellen Sinnzusammenhang unmittelbar mit ideeller Bedeutung besetzt, so bleibt er weitgehend an illustrative Funktionen gebunden, ohne in seiner eigengesetzlichen Funktion voll wirksam werden zu können.

Umgekehrt erweisen sich die sprachkomischen Mittel in der Gestaltung Verchogljadovs in ihrer Wirkung als drastisch genug, um den intellektuellen oder hier konkreter: den moralischen Impetus zeitweilig zu verdrängen, was schon in dem überraschenden, Verchogljadovs Auftritt eröffnenden "A, par die!" (15, S. 214) offenkundig wird. Verchogljadovs Sprachverzerrungen¹⁰⁷ beziehen eine selbständige, von der satirischen Intention vollständig unabhängige komische Wirkung aus der Vermengung zweier Sprachebenen, wie sie in ähnlicher Weise auch der makkaronischen Dichtung eignet. Sprachkomik wird hier zusätzlich zu der latent komischen Wirkung der einfachen Typisierung, die im wesentlichen auf der mechanischen Repetition eines charakterlichen Details beruht, ausgenützt und steigert die komische Wirkung des Typs.

Hier wird nun aber gerade deutlich, daß satirische Intention und komische Intention im vorliegenden Fall in Kollision miteinander geraten. Die satirische Absicht, ideelle Wertzusammenhänge aufzuzeigen, tritt hier, obgleich nur partiell, hinter der komischen Absicht zurück,

¹⁰⁷ Vgl. oben S. 42 f.

die vorrangig auf die Auslösung eines Lacheffekts zielt. Man hat u. a. auch in den Untersuchungen zur deutschen Aufklärungskomödie diese Friktion des didaktischen Appells mit dem "zweck"-freien Appell an das Amüsierbedürfnis mit dem ebensowenig zu widerlegenden wie überzeugenden Argument hinwegzudeuten versucht, daß der in der satirischen Darstellung erzielte komische Effekt eine besondere, nämlich zweckhafte, zielgerichtete, polemische, aggressive Art des Lachens hervorrufe,¹⁰⁸ wobei man sich auf die aufklärerische Auffassung von der kathartischen Wirkung des Spottes auf die innere Moralität des Menschen berief. Mit einer solchen Feststellung wird jedoch abermals mehr oder weniger ungeprüft lediglich ein poetischer Grundsatz der Aufklärung übernommen und für die Aufklärungskomödie als verbindlich und wirksam anerkannt: daß nämlich, da alles Komische in der Komödie bedingt werde durch ein omnipräsentes Wertbewußtsein, aus dem es ausschließlich die ihm eigene Wirkung beziehe, auch diese Wirkung ausschließlich wertbezogen zu deuten sei.

5. Satirische Wertung und Kritik in "Ščepetil'nik"

Die Erzeugung bzw. Bestätigung eines Wertbewußtseins ist durchaus Zweck der satirischen Aufklärungskomödie: die Vorgänge der Wertung und Kritik ergänzen in der satirischen Darstellung den Erkenntnisvorgang in der Weise, daß Aufgezeigtes zugleich beurteilt und "vom Standpunkt einer etablierten Autorität, eines gesicherten 'wertes' aus"¹⁰⁹ verurteilt wird. Fraglich ist, ob und in welchem Maße Komik im Dienste von Wertung und Kritik stehen kann und ob Wertung und Kritik nicht viel eher als Oppositionen zur Komik anzusehen sind, die nach Maßgabe ihrer Stärke den komischen Effekt ihrerseits beeinträchtigen können.

¹⁰⁸ Vgl. dazu G. Wicke, a.a.O., S.2, 130; H. Steinmetz, a.a.O., S. 20 f.

¹⁰⁹ J. Schönert, a.a.O., S.10.

Schon die aus der komischen Wirkung einer Personentypisierung ableitbare Hypothese, daß in der vielfachen Reproduktion eines Charaktermerkmals eine bestimmte Quantität in eine bestimmte - ethisch negative - Qualität umschlägt, auf die auf dem Umweg über die komische Qualität des Typs geschlossen werden kann, erweist sich anhand Verchogljadovs gallomaner Sprachverbildungen als unhaltbar. Die Annahme, daß der sprachkomische Effekt hier als Hinweis auf eine bestimmte Negativität des Typs diene, die allgemein als glücksritterliche Oberflächlichkeit, speziell als Verstoß gegen ein gewisses nationales Ehrgefühl gedeutet werden kann, setzt abermals jenes spezifische Wertbewußtsein und Wertgefühl voraus, das erst durch andere Faktoren beim Rezipienten erzeugt werden muß und ohne das dem komischen Effekt als solchem kein kritischer Bezug zukommt.

So lassen sich in der Verchogljadov-Szene eine Reihe von außerkomischen Mitteln registrieren, die der negativen Wertung, der Kritik und Verurteilung des Typs dienen. Zunächst handelt es sich um eine indirekte Methode der Wertung, die in der Darstellung des Typs zum Ausdruck kommt. Die seiner komischen Präsentation noch korrespondierende Wertneutralität des frankomanen Dandy schlägt um in Negativität, wenn er seine Muttersprache als "viehisch" bezeichnet und sie ohne die Verbrämung mit ausländischen Wendungen für grauenerregend hält:

Naš jazyk samoj zverskoj i koli by ne my ego čužimi ornirovali slovami, to by na nego dobrym ljudjam bez oreru diskurirovat' bylo ne možno. (15, S.215)

Unsere Sprache ist ausgesprochen viehisch, und wenn wir sie nicht mit fremden Wörtern dekorierten, dann könnten treffliche Leute in ihr ohne Horreur keinen Discours führen.

oder wenn er in Reaktion auf die kritischen Invektiven des Ščepetil'nik seinerseits böartig-offensiv wird:

(...) mogu nad stepennymi ljud'mi i svjaščennym činom mokirovat'sja, prenebregat' vsjakim zakonom i sdelat' durakom i skotinoju tu-le-serie moralist, kotorye na tebja pochodjat (...) (15, S.217)

(...) ich kann mich über würdevolle Leute und einen geheiligten Rang mokieren, jedes Gesetz mißachten und die ganze série Moralisten deines Schlages zum Dummkopf und Vieh machen (...)

Die Enthüllung der "Unwerthhaftigkeit" des komischen Typs kann auch durch die z. T. mittelbare, z. T. offene und unverhüllte Kritik des Satirikers erfolgen, der hier in Gestalt des Ščepetil'nik auf den Plan tritt. Während sich seine Kritik an Verchogljadovs gallomanem Sprachgebrauch im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Bezeichnungen für den Beruf des Tandhändlers ("Ščepetil'nik" gegenüber "Galanterejščik") zunächst nur mittelbar zeigt, indem er in seinem Beharren auf der Richtigkeit der russischen Bezeichnung eine Gegenposition zu Verchogljadov bezieht:

Ja (...) ne peremenju moego nazvanija, dlja togo, čto ono pravil'no na našem jazyke. (15, S. 215)

Ich (...) werde meine (Berufs-) Bezeichnung nicht ändern, weil sie in unserer Sprache richtig ist.

geht er im folgenden zu einer unverhüllteren, fast aggressiven Kritik an Verchogljadovs Haltung über:

In ne govorite po-russki, eželi vam jazyk svoj stol'ko protiven, a lučše lepečite, tak kak teper' (...) (ebd.)

Dann sprechen Sie doch nicht russisch, wenn Ihnen Ihre Sprache so widerwärtig ist, sondern stammeln Sie lieber so wie jetzt (...)

um ihm und seinesgleichen schließlich in einem "Beiseite" an sein Publikum jeden gesunden Menschenverstand abzusprechen. Auf Verchogljadovs Hinweis, daß alle seine Kumpanen mit guten Gründen der Frankomanie huldigten, folgt die Bemerkung "v storonu":

Krome tech, kotorye imejut zdravjy razsudok. (ebd.)

Außer denen, die einen gesunden Verstand besitzen.

Diese polemische Kritik, der es nicht mehr um objektives Beurteilen und Überzeugen durch bessere Einsicht¹¹⁰, sondern um die Invektive als Ausdruck eines gezielten Vernichtungswillens geht, findet sich auch in einem anderen "Beiseite", das auf Verchogljadovs Absicht gemünzt ist, eine "kluge Tabakdose zu erwerben:

V golove net razuma, tak iščēt v tabakerke. (ebd.)

Im Kopf hat er keinen Verstand, deshalb sucht er ihn in der Tabakdose.

oder in der Disqualifizierung der Ansichten Verchogljadovs als "Torheiten" (duračestva), "Unarten" (šalosti) und Lügen (vraki).

Das wertende und kritische Verfahren des Satirikers beherrscht, auch völlig losgelöst und unabhängig von komischen Elementen, alle übrigen Szenen des "Binnengeschehens" in ihm erst werden Absicht und Ziel der Satire offenkundig, auf jene "validity and necessity of norms, systematic values, and meanings that are contained by recognizable codes"¹¹¹ hinzuweisen, sie zu bekräftigen und zu bestätigen. Die stilistische Skala von Wertung und Kritik reicht dabei vom besonnenen, weitgehend affektfreien, an die vernünftige Einsicht des Hörers appellierenden Beurteilen und Kommentieren von Erscheinungen der Wirklichkeit bis zu ihrer vernichtenden Verurteilung durch emotionsgeladenes Pathos, das sich häufig des Schimpfwortes und der Schmäherede bedient.

¹¹⁰ Vgl. J. Schönert, a.a.O., S.20.

¹¹¹ M. Mack, a.a.O., S. 85.

Die "objektive" Kritik

Gerade die gemäßigte, intellektuell ausgerichtete Kritik in "Ščepetil'nik" kommt zum Ausdruck in der kontrastierenden Gegenüberstellung des zu kritisierenden Objekts mit dem in ihm nicht verwirklichten Ideal, um auf diese Weise seine Abweichung von diesem Ideal in sinnfälliger Weise zu demonstrieren. Jacobs' Behauptung, daß auf das vom Satiriker gemeinte Ideal lediglich indirekt, nämlich durch seine Negation verwiesen werde, ist für die satirische Aufklärungskomödie nur zum Teil zutreffend. "Welcher Art der moralische Impuls ist, der die Satire trägt", so meint Jacobs, "zeigt sich in der polemischen Ablehnung gleichsam nur negativ, so daß aus ihr das Ideal, in dessen Namen der Satiriker auftritt, erst erschlossen werden muß. Stimmen satirische Angriffe in der Auswahl ihrer Objekte überein, so bezeugt dies in aller Regel auch Übereinstimmung der tragenden positiven Wertvorstellungen."¹¹²

Schon die Personenkonstellation in "Ščepetil'nik" hat gezeigt, daß die "Normfiguren" des Tandhändlers und Čistserdovs als K o n t r a s t figuren zu der Gruppe der Lasterhaften konzipiert sind, die ebenso wie die Lasterhaften selbst ein Wertextrem verkörpern.¹¹³ Hier wird das vom Satiriker durch die Typen nur indirekt aufgezeigte Ideal unmittelbar zum Ausdruck gebracht. Wicke weist auf die Kontrastfunktion solcher tugendhaften Gestalten hin, wenn er feststellt, daß sie "in ihrer abstrakten Idealität, die jederzeit eindeutig und militant Front gegen das asoziale Verhalten der Ungebildeten macht, die Folie für das Laster" bilden.¹¹⁴

Diese bipolare Zuordnung von Wert und Unwert kommt auch in den satirisch-kritischen Erörterungen des Tandhändlers, in

¹¹² J. Jacobs: Zur Satire der frühen Aufklärung. Rabener und Liscow. GRM XVIII (1968), S.2.

¹¹³ Vgl. oben S. 28 f.

¹¹⁴ G. Wicke, a.a.O., S. 14.

ihrer "objektiven", an die Einsicht der Hörerschaft appellierenden Form zum Tragen. Als adäquate rhetorische Figur erweist sich dabei die Wort- oder Satzantithese.

Die antithetische Begriffszuordnung begegnete bereits im Spiegelbeispiel, mit den durch die dreimalige Wiederholung der Komparativform "bol'se ... neželi" verdeutlichten Begriffspaaren

koverkan'e - prijatnost'
 pochabstvo - blagočinie
 vroždennaja ostrota - zdravj razsudok,

und

učenye - nevežy
 ostroumnye - grubijanye

sowie im Maskenbeispiel, mit den Oppositionsgliedern

obmanščiki, lžecy, kljatvoprestupniki	- počtenija dostojnye
rasputnye, bezstydnye ljudi	- krasnet'sja
pritesnenie, obida i grabež	- pravosudie
l'stecy, bezdel'niki	- ljudi blagorazum

Obwohl die antithetische Gruppierung der Wörter hier in erster Linie den vom Satiriker aufzuzeigenden Widerspruch zwischen angemäßigem Schein und tatsächlichem Sein bezeichnet, markieren die Oppositionsglieder als unmittelbare Bedeutungsträger zugleich auch bestimmte Wertwidersprüche, die generell den Ausgangs- und Ansatzpunkt der satirischen Kritik darstellen.

Deutlich kommt dies in Szene 7, S. 205 zum Ausdruck, in der die gesamte Reflexion des Ščepetil'nik über menschliche Verhaltensweisen, die er aus dem verschiedentlichen Gebrauch eines Notizbuches ableitet, antithetisch geprägt ist:

Inye vnosjat sjuda vse blagodejanija, ot ljudej polučennja, sobstvennye svoi poroki, kotorye sami v sebe nachodjat, vse nužnyja dela dlja pol'zy ljudskoj (...) Slovom,

oni zapisyvajut v nich vse to, čto chorošimi delami nazyvaetsja. No takich ljudej malo, a tech bol'se, kotorye pokupajut na to, čtoby ne zabyvat' vse mesta, kuda oni zadychajas' begajut, starajasja durakami pokazat'sja. Zdes' zapisyvajut gospoda peresmešniki dela postydnjaja. Naprimer, kak obezčestili dobrodetel'nuju ženščinu, kak obmanuli zaimodavcev, kak protoserdečnago proveli čeloveka (...) (7, S. 205)

Die einen tragen hier alle Wohltaten ein, die ihnen durch (andere) Menschen widerfahren sind, ihre eigenen Laster, die sie selbst an sich feststellen, alle zum Wohl der Menschen nötigen Dinge (...) Mit einem Wort, sie schreiben all das hinein, was man gute Taten nennt. Aber solche Leute gibt es wenige, und mehr gibt es von denen, die es kaufen, um all die Orte nicht zu vergessen, an die sie außer Atem eilen, nur darauf aus, sich wie Dummköpfe zu benehmen. Hier tragen die Herren Spötter schändliche Dinge ein. Zum Beispiel wie sie eine tugendhafte Frau entehrten, wie sie die Pfandleiher betrogen, wie sie einen aufrichtigen Menschen hinters Licht führten (...)

Hier ist nicht nur die "Entwertung" des satirischen Objekts durch Begriffe wie "Dummkopf", "schändlich", "entehren", "betrügen", "hinters Licht führen" von Bedeutung, sondern zugleich der Verweis auf die "objektive" Berechtigung dieser Werturteile, der durch die unmittelbare Konfrontation des satirischen Objekts mit seinem idealen Gegenbild erfolgt und an die vernünftige Einsicht des Zuhörers appelliert.

Ebenso erhält die Verurteilung von Legkomysls abfälligen Ansichten über die Ehe als

vrednoe (...) opisanie, kotoroe vy protiv sovesti ostroumnoju šutkoju počitaete (13, S. 211)

schädliche (...) Beschreibung, die Sie gewissenlos für einen feinsinnigen Spaß halten

ihre objektive Berechtigung, indem ihr antithetisch die

istinnoe o žene opisanie (13, S. 212)

wahre Beschreibung der Frau

als die Čistoserdov die anschließenden Ausführungen des Ščepetil'nik bezeichnet, zugeordnet wird.

Der direkte Verweis auf das gemeinte Ideal ist von der Absicht getragen, "die Norm und die Verbindlichkeit des satirischen Vorgehens zu etablieren, den Konsensus zu gewährleisten."¹¹⁵ Er kann mit Schönert als Ausdruck des indirekten satirischen Verfahrens¹¹⁶ bezeichnet werden, insofern ihm in seinem Bestreben nach Wiederherstellung und Festigung der "wahren Werte" eine wenngleich auch nur mittelbare und gemäßigte kritische Kraft zukommt. Denn das der Wirklichkeit antithetisch gegenübergestellte Ideal erfüllt die Funktion eines kritischen Korrektivs dieser Wirklichkeit, getragen von der allgemeinen Besserungstendenz der Satire¹¹⁷, von ihrem Streben "towards the improvement of society"¹¹⁸. Im Sinne dieser satirischen Besserungsabsicht will das Hohelied des Ščepetil'nik auf die Ehe und seine idealisierende Beschreibung der treu liebenden, fürsorglichen Gattin die Ansichten Legkomysls nicht nur widerlegen und berichtigen, sondern zugleich tugendhaftes Leitbild sein.

Van Rooy unterstreicht in seiner Untersuchung zur klassischen Satire allerdings, daß die positiv-konstruktive gegenüber der negativ-kritischen Methode in der Satire verhältnismäßig selten zur Anwendung komme und daß dort, wo das Engagement im Dienste von Tugend und Moral das Verfahren einschlägig bestimme, der Satiriker zum Moralisten werde.¹¹⁹ Diese Feststellung läßt sich anhand von "Ščepetil'nik" insoweit bestätigen, als die reine Tugendbelehrung nie isoliert vorgetragen, sondern entweder erst aus der unmittelbaren Kritik am Objekt entwickelt wird (13) oder, vorange-

¹¹⁵ J. Schönert, a.a.O., S.30.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷ Vgl. Gegen-Zeitung, a.a.O., S.8.

¹¹⁸ Oxford New English Dictionary, Bd.9, Oxford 1933,S.119.

¹¹⁹ Vgl. C.A. Van Rooy: Studies in Classical Satire and Related Literary Theory. Leiden 1965, S.93: "(...) the essential function or immediate purpose of Latin satire is a negative, critical one, and (...) direct moralising or positive moral exhortation play a minor role in the Latin satirists, except in Persius, where the moralist absorbs the satirist."

stellt, ihr als kontrastierende Folie dient (7) und so als Glied einer Wertantithese in den kritischen Vorgang einbezogen und als die Kritik mitkonstituierender Bestandteil erscheint.

Lediglich innerhalb des Rahmengeschehens von "Ščepe-til'nik", das von den Tugendgestalten getragen wird und frei ist von jeder satirischen Tendenz findet sich jenes direkte Moralisieren ohne kritische Implikation, als der Tandhändler an Čistoserdovs Neffen eine Uhr mit den Worten verkauft:

(...) éti časny stanut vas budit' k dolžnosti v takoe vremja, čtoby vy, priechavši vmeste s tovariščami, ispravili na vas položennoe, uspeli by odat' počtenie vašim blagodeteljam, pobывali by v cerkvi, vo-vremja by otobedali, otužinali i spat' ložilis'. Slovom, oni budut vam tak pokazyvat' vremja, čto vy, sleduja porjadku, naživate imja priležnago, dobrago i ispravnago čeloveka i ot znatnych stepennyh ljudej milost' syščete. (6, S.201)

(...) diese Uhr wird Sie zu einer solchen Zeit zur Pflicht rufen, daß Sie, wenn Sie mit Freunden zusammengekommen sind, das Ihnen Auferlegte ausführen, daß es Ihnen gelingt, Ihren Wohltätern Achtung zu erweisen, daß Sie die Kirche aufsuchen, zur rechten Zeit mit Mittagessen und Nachtmahl fertig werden und sich schlafen legen. Kurz, sie wird Ihnen die Zeit so anzeigen, daß Sie, der Ordnung folgend, den Ruf eines fleißigen, tüchtigen und untadeligen Menschen erwerben und von angesehenen und würdevollen Menschen Gunst erringen.

Dieses "nastavlenie" (Belehrung, Moralpredigt), als das die Rede des Tandhändlers durch Čistoserdov unmittelbar anschließend charakterisiert wird, ist zwar ebenfalls einer durch dasselbe Tandobjekt motivierten satirisch-kritischen Darstellung der Stutzer antithetisch gegenübergestellt, doch bestimmt es sich in seinen Zielen hier von der ethischen Gesinnung des Adressaten her, an den es mit den Worten:

A vam skažu protivnoe (...) (ebd.)

Aber Ihnen sage ich das Gegenteil (...)

ausdrücklich gerichtet ist. Der Neffe, der von Čistoserdov bereits in der 1. Szene als tugendhaft charakterisiert wurde (vgl. 1, S.193), bedarf nicht der Kritik, sondern der Ermunterung und des Antriebs, den der direkte Moralappell impliziert. Das Motiv der "belohnten Tugend", das die Thematik einer Reihe von Lukins Rührkomödien bestimmt, klingt hier an in dem Hinweis auf den Lohn einer pflichtbewußten Lebensweise, die mit gutem Ruf und der Gunst hochstehender Persönlichkeiten entgolten wird.

Der vorangestellten Lasterbeschreibung dient hier lediglich dem Zweck, dem Neffen eine häufig angewandte Methode der satirischen Kritik, nämlich die ironische Verspottung des satirischen Objekts zu verdeutlichen. Entsprechend wird die Darstellung von vornherein hypothetisch gefaßt:

Esli by ja ich prodaval bezmozglomu petimetru, to by dolžen byl opisat' ich dobrotu v sledujuščich slovach (...) (6, S.200)

Wenn ich sie (die Uhr) einem hirnlosen *petit-maitre* verkaufte, dann müßte ich ihre Vorzüge mit folgenden Worten beschreiben (...)

b) Die polemische Kritik

Bevor die Ironie als eine den Bereich der Komik unmittelbar berührende kritische Methode des Satirikers untersucht wird, soll an wenigen Beispielen die unverhüllte Form der aggressiven Kritik aufgezeigt werden, die sich oft durch Schimpf- oder Schmähworte zu erkennen gibt und nicht mehr aus dem Appell an die objektive Einsicht des Zuhörers, sondern aus der Mobilisierung seiner Emotionen ihre Überzeugungskraft zu gewinnen sucht.

Ansatzhaft geschieht dies bereits in der Darstellung der Wirklichkeit, die vom Satiriker häufig aus einer "strafenden" Absicht heraus drastisch verzerrt, "manipuliert" wird.¹²⁰ Verchogljadovs Selbstoffenbarung als unwerthaft,

¹²⁰ J. Schönert, a.a.O., S.20.

niederträchtig und bössartig soll beim Zuschauer die Affekte der Abscheu und des Widerwillens gegen den Typ des leichtlebigen Dandys auslösen, die die Voraussetzung für seine moralische Verurteilung bilden.

Häufiger jedoch findet sich in "Ščepetil'nik" die direkte, nennende Form der polemischen Kritik, in der "weniger dargestellt als 'geredet', der Gegenstand der Schmähungen nicht als schlecht erwiesen, sondern schlecht gemacht"¹²¹ wird. In der Regel erfolgt sie dort, wo die Lasterhaften durch die Tugendhaften kommentiert werden, sei es in einer Aparte-Wendung während des satirischen Vorganges:

Duraka ne nadobno duračit', on sam o sebe znat' dast.
(7, S.204)

Einen Narren braucht man nicht erst zum Narren zu halten, er gibt sich selbst zu erkennen.

Vot durak iz samych vrednych (...) (13, S.211)

Das ist einer der schädlichsten Dummköpfe (...)

V golove net razuma, tak iščet v tabakerke. (15, S.215)

Im Kopf hat er keinen Verstand, deshalb sucht er ihn in der Tabakdose.

in einem an die Lasterpräsentation unmittelbar anschließenden "vsled"-Kommentar:

Po tvoim duračestvam uznat' tebja ne trudno. (12, S.210)

Dich an deinen Torheiten zu erkennen, ist nicht schwer.

A ja tebe dobrago serdca, potomu čto staroe u tebja ves'ma gnusno (...) (14, S.214)

Und ich (wünsche) dir ein gutes Herz, denn dein altes ist ganz und gar abscheulich (...)

oder in den Stellungnahmen der Tugendhaften zwischen den einzelnen Lasterpräsentationen:

¹²¹ J. Schönert, a.a.O., S.14.

Nu, ètomu dostalos' za vse ego pronyrstva. (10, S.208)

Nun, recht geschah dem für all seine Durchtriebenheit.

Vot on-to v pravdu uma rechnulsja (...) (17, S.220)

Dieser hat ja wahrhaftig den Verstand verloren (...)

(...) skol'ko lico ego chorošo, stol'ko postupki durny. (14, S.214)

(...) so schön sein Gesicht ist, so schlecht sind seine Taten.

Doch kann die direkte polemische Kritik, wie die Szenen 13 (Legkomysl) und 15 (Verchogljadov) gezeigt haben, auch in einer offenen Aggression gegen den Typ zum Ausdruck kommen, wenn dieser im Verlauf einer Auseinandersetzung kompromittiert wird. Die Kritik des Tandhändlers an Verchogljadov (vgl. 15, S.215) gipfelt in offenkundigen Beleidigungen wie:

(...) ja smelo vas uverjaju, što vsjakij razumnyj mužčina i vsjakaja dobrodetel'naja ženščina takich duračestv otnjud' terpet' ne stanut. Èti šalosti svojstvenny petimetram, u kotorych net v golove ni zerna zdravago razsudka i kotorye prjamyja učtivosti sovsem ne znajut. (15, S.216)

(...) ich versichere Ihnen kühn, daß kein vernünftiger Mann und keine tugendhafte Frau solche Dummheiten je ertragen werden. Diese Unarten eignen den Stutzern, die kein Körnchen gesunden Menschenverstand besitzen und wahren Anstand überhaupt nicht kennen.

und

A ja ne razgorjačajas' mogu slušat' vraki bezmozglych vertoprachov i smotret' na nich s prezreniem, i èto zdravym razsudkom nazyvaju. (15, S.217)

Und ich kann ohne Erregung die Lügen der hirnlosen Windbeutel hören und nur mit Verachtung auf sie blicken, und das nenne ich gesunden Menschenverstand.

Entsprechend der Anerkennung der Vernunft als eines aller beherrschenden Prinzips stellen die oben angeführten Invektiven eine Herabsetzung vornehmlich der geistigen Qualitäten

der satirischen Objekte dar, wie die Bevorzugung der Schimpfworte "durak", "duračestva" und die schmähende Leugnung jeglichen Verstandes ("razum", "um", "zdravyj razsudok") zeigt, da der Mangel an Vernunft als die Ursache für die Verworfenheit der Gesellschaft, als ihr Grundübel, begriffen wird.

c) Die ironische Kritik. Komik als kritisches Instrument.

Neben dem Schimpf und der kritischen Invektive zeigt sich in "Ščepetil'nik" die Ironie als ein häufig angewandtes satirisches Stilmittel, mit dem jenes Schlechtma c h e n des satirischen Objekts im besonderen Einvernehmen mit dem Zuschauer erfolgt.

Schon der Verkauf billiger Tandwaren zu Höchstpreisen an eine oberflächliche Ballgesellschaft ist als Ausdruck der spöttisch-ironischen Grundhaltung des Händlers anzusehen, der, um die Dummheit, Leichtgläubigkeit und Verschwendungssucht der Käufer wissend, diese in ihren Torheiten entlarvt und bloßstellt. Die Aufzählung der im Laufe des Tages eingestrichenen Summen und ihre Gegenüberstellung mit dem Wert der Tandobjekte im Auftrittsmonolog des Tandhändlers (5, S.199) offenbart den Zweck der ironischen Aktivität des Satirikers, den Hinweis nämlich auf Unstimmigkeiten am Objekt seiner Ironie.

Das geeignetste Opfer für diese subtilere Form der satirischen Kritik findet sich dort, wo die bloß äußerlichen Werten frönende Gesellschaft in einem Typ repräsentiert wird: Vzdoroljubov, von seiner Leidenschaft für Kuriositäten geblendet, sitzt nichtsahnend dem Trug des Händlers auf, der die wertlosen Tandgegenstände für Pretiosen ausgibt:

Vot rakoviny iz reki Evfrata, v kotoryja, kak li oni ni maly, chiščnyje krokodily vmeščajutsja, i ich vse ljubiteli redkostej sbirajut. Vot ešče tri kamnja s ostrova Nigde Nebyvalago; kamni samye redkie, kotorych ni u kogo, krome vas, ne budet; a nazyvajut ich algramentibardasy, t.e. sok i fundament fiziki, chimii i alchimii. (11, S.209)

Hier sind Muscheln aus dem Fluß Euphrat, in denen, so klein sie auch sind, raubgierige Krokodile Platz haben, und alle Liebhaber von Seltenheiten sammeln sie. Hier sind noch drei Steine von der Insel Nirgends-Niedagewese. Äußerst seltene Steine, die niemand außer Ihnen besitzen wird; man nennt sie Algramentibardase, das ist Wesen und Grundlage der Physik, der Chemie und der Alchimie.

War die bisherige Untersuchung methodisch vornehmlich die Bemühung um den Nachweis bestimmt, daß komischer Effekt und verletzte ethische Norm in keinem von vornherein gegebenen, zwingenden Bedingungsverhältnis stehen, so zeigt sich nun, daß ein solches Bedingungsverhältnis, wie es in den Untersuchungen zur Satire und zur satirischen Form des deutschen Aufklärungslustspiels unterstellt wird, allein für den vorliegenden, strukturtypologisch beschränkten Fall gilt, daß eine Beziehung zwischen dem Autor bzw. seinem Sprachrohr und dem Publikum durch das Mittel der Ironie gestiftet wird. Denn Vzdoroljubov wird durch das ironische Verfahren des Tandhändlers in der Tat zum *verspotteten* Objekt, er wird verachtenswerte und verlachenswerte Figur zugleich. Seine Komik dient hier dem Zweck, ihn in seiner Unwerthhaftigkeit zu entlarven und bloßzustellen. Das "Komisch-Machen" ist also von vornherein an eine polemische Absicht geknüpft, die in einem zielgerichteten "Verlachen" des Objekts ihre Resonanz findet.

Entscheidende Voraussetzung hierfür ist die Konstellation jener drei Größen, die in der Ironietheorie als Konstituentien des ironischen Schemas begriffen werden, jene Trias also, die nach Jancke aus dem Ironiker, dem ironisierten Gegenstand und dem Zuschauer des ironischen Vorgangs besteht.¹ Die wichtigste Komponente sowohl für die komische Disposition des Objekts durch die Ironie als auch für seine Kompromittierung, die in letzter Konsequenz auf seine Vernichtung zielt, ist dabei die Verbindung, die der Autor zwischen seiner Perspektive und der des Publikums herstellt. Indem das Täuschungsmanöver des Tandhändlers gegenüber seinem ironi-

¹²¹ Vgl. R. Jancke: Das Wesen der Ironie. Strukturanalyse ihrer Erscheinungsformen. Leipzig 1929, S. 34 ff.

sierten Objekt dem Publikum durch komische Hypertrophien als solches transparent gemacht wird, wird eine Art konspirativer Dialog zwischen dem Ironiker und dem Zuschauer des ironischen Vorgangs hergestellt, der das ironisierte Objekt in eine komische, weil unangepaßte Position rückt. Die Vzdoroljubov aufgrund seines "Ticks" an sich schon objektiv eigene Komik geht hier über in eine aus der Perspektive der Dialogpartner Ironiker-Publikum subjektive Spielart der Komik, die auf der Überlegenheit der "Eingeweihten" über einen Ahnungslos-Naiven beruht.¹²²

Ebenso wird Samochvalovs lächerliche Ruhmsucht und Eingenommenheit durch die Ironie des Tandhändlers, genauer: durch die konspirative Absprache zwischen ihm und seinem Publikum, in ihrer Komik gesteigert, insofern sie zum Gegenstand eines subjektiven Amusements der Überlegenen mit einem Unterlegenen wird. Wenn der Tandhändler dem rühmsüchtigen Dichter unter der Maske der Ernsthaftigkeit die "Brille berühmter Autoren" herauszusuchen vorgibt und sie darüber hinaus in Anspielung auf Samochvalovs Respektlosigkeit gegenüber fremden Bühnenwerken für eine "Hörbrille" ausgibt, die je nach Belieben ein- und ausgeschaltet werden kann, so wird hier erneut durch die hypertrophe Form des Täuschungsvorganges die Naivität des getäuschten Objekts erwiesen, auf der die Überlegenheit von Ironiker und Zuschauer beruht und die allein den amüsierenden Effekt des ironischen Spiels gewährleistet:

(...) ja išču takich, kotorye očkami znamenitych avtorov nazyvajutsja. Oni naročno vydumany dlja slušan'ja čužich sočinenij.

(...)

Oni na uši nadevajutsja, i eželi vy ne zachotite slušat', to ne otvorjaja étoj pružiny ich ostav'te, i tak ne

¹²² Das Moment der Überlegenheit ist bei Th. Lipps (a.a.O., S.78 ff.), F.G. Jünger (a.a.O., S.72), J. Borev (a.a.O., S.140) Voraussetzung für die Wahrnehmung jedes komischen Sachverhaltes.

sogreša protiv svoej sovesti, t. e. ne slyša, durno ili chorošo napisano, možete branit' sočinitelja.
(18, S.211 f.)

(...) ich suche jene, die die Brille berühmter Autoren genannt wird. Sie ist eigens zum Anhören fremder Stücke gedacht.

!

(...)

Man setzt sie auf die Ohren, und wenn Sie nicht zuhören wollen, dann behalten Sie sie auf, ohne diese Feder zu öffnen, und so können Sie, ohne sich gegen Ihr Gewissen zu versündigen, d. h. ohne anzuhören, ob etwas gut oder schlecht geschrieben ist, den Verfasser schmähen.

Samochvalov reagiert seiner Rolle des ironisierten Objekts getreu mit der Replik:

Očen' chorošo! O, kak mnogo umel ty menja odolžit'!
(18, S.222)

Ausgezeichnet. Oh, wie sehr hast du mich dir (zu Dank) verpflichtet!

ebenso wie Vzdoroljubov durch die in Aussicht gestellte Bezahlung der angepriesenen Waren das Gelingen der an ihm vollzogenen Täuschung bestätigt.

Gerade in dieser komischen Disposition des ironisierten Objekts durch die Ironie ist aber von vornherein auch eine kritische Implikation angelegt, da die Ironie hier auf einer "Verkehrung des Gemeinten" ("inversion of meaning")¹²³ in sein Gegenteil beruht. Wenn der Tandhändler Verchogljadov und Samochvalov als Träger eines maßlos übersteigerten Charakterzuges dadurch irreführt, daß er ihren Standpunkt scheinbar teilt, so disponiert diese Taktik das ironisierte Objekt in seiner Unkenntnis der wahren Bezüge nicht nur komisch, sondern stellt es zugleich in unaufhebba-rem Widerspruch zu dem vom Ironiker in Wahrheit Gemeinten. Die scheinbare Partnerschaft mit dem Objekt der Ironie ist in Anbetracht der letztlichen Ungültigkeit des Gesagten eine tatsächliche Gegnerschaft, die auf der Antithetik der beiden

¹²³ J. Worcester, a.a.O., S. 86.

unterschiedlichen moralischen Standpunkte beruht. Hier kann in der Tat die Komik des ironisierten Objekts als "Signal"¹²⁴ für seine Widersprüchlichkeit zu der vom ironischen Autoren-Ich etablierten Norm gewertet werden. Denn indem das ironisierte Objekt auf den Trug des Ironikers hereinfällt und sich in seiner Unterlegenheit von ihm komisch machen läßt, gibt es zugleich Aufschluß über seine Wertlosigkeit und Kritikwürdigkeit: Verchogljadov und Samochvalov weisen sich in der Verkennung der ironischen Situation zugleich auch als nichtkonform mit dem tatsächlichen Standpunkt des Ironikers aus.

Erst unter dem Vorzeichen der ironischen Situation also wird die Komik zum Mittel der moralischen Degradierung und kann im destruktiven Lachen des Zuschauers zur wirksamen Waffe der Kritik werden. Denn nur die ironische Situation schafft auch beim Zuschauer die Voraussetzung für eine Deutung der Komik als eines Indiz für die Wertlosigkeit des komischen Objekts, indem er in der konspirativen Absprache mit dem Ironiker auch dessen eigentlichen Standpunkt teilt und seine mit der "Konspiration" verbundenen Aggressionen gegen das ironisierte Objekt im Lachen über dessen komische Qualität entlädt.

Hier zeigt sich auch, inwieweit die Ironie in den angeführten Beispielen als *s a t i r i s c h e s* Stilmittel fungiert und nicht im Sinne Kierkegaards als subjektiv-selbstgenügsames Amusement des Autors zu verstehen ist, der seine Freude "aus dem vollendeten Gelingen seiner Täuschung" bezieht und sie "in völliger Einsamkeit" genießt.¹²⁵ Im Dienst der kritisch-destruktiven Ziele des Satirikers ist die Ironie auf die Mitwisserschaft eines Partners und folglich auch auf eine - obgleich verschlüsselte - Enthüllung ihres Täuschungsmanövers gegenüber diesem Partner angewiesen.

¹²⁴ Vgl. J. Schönert, a.a.O., S. 11.

¹²⁵ Vgl. S. Kierkegaard: Über den Begriff der Ironie. In: Ges. Werke. Düsseldorf-Köln 1961, 31. Abteilung, S.253.

Die ironische Partnerschaft ist sowohl Voraussetzung dafür, daß in einem "gemeinsamen Lachen zwischen Satiriker und Publikum der zu verwerfende Gegenstand bekämpft und 'bestraft'"¹²⁶ wird, als zugleich auch das grundlegende Element, das die Ironie als ein ursprünglich selbstgenügsames Vergnügen satirisch umfunktioniert zu destruktiv-zweckgebundener Belustigung.

6. Kritik und Komik außerhalb der ironischen Absprache

Die Form der "satirischen" Ironie hat gezeigt, daß Komik und Kritik auch in der satirischen Aufklärungskomödie nicht identisch sind. Zu untersuchen bleibt, in welcher Wechselbeziehung ohne die Vermittlung einer ironischen Situation die Mittel der Komik in "Ščepetil'nik" mit den oben untersuchten variablen Mitteln der Kritik treten, wo und in welcher Weise sich komische Absicht und moralistisch-pädagogische Ambitionen des Aufklärungsschriftstellers vereinen.

Am Beispiel der Waage (14, S.213) wurde deutlich, daß die Auslösung des eigengesetzlichen Mechanismus des Komischen aufgrund seiner Überlagerung durch einen ideellen Gehalt so weit verhindert wird, daß es nur noch rudimentär als belustigendes Beiwerk zum kritischen Tenor der Rede fungiert, als deren illustrative, das Gemeinte verdeutlichende Ausschmückung.

Eine ebenso illustrative Funktion, unter Minderung des komischen Effekts, erfüllt die komische Umkehrung des mythologischen Topos der Pandora-Büchse, wenn der Tandhändler eine Tabakdose als Gefäß anpreist, in dem die Tugenden der menschlichen Gesellschaft versteckt werden können:

V ètu tabakeročku, kak li ona ni mala, nekotorye iz pridvornych ljudej mogut vmestit' vsju svoju iskrennost' nekotorye iz prikaznych vsju čestnost', vse koketki bez izjatija svoe blagonravie, vertoprachi ves' ich razsudok strjapčie vsju sovest', a stichotvorcy vse svoe bogatstvo (...) (7, S.204)

¹²⁶ J. Schönert, a.a.O., S. 12.

In diesem Tabakdöschen können, so klein es auch ist, einige Hofleute all ihre Aufrichtigkeit unterbringen, einige Kanzlisten all ihre Ehrlichkeit, alle Koketten ohne Ausnahme ihre Sittsamkeit, die Windbeutel all ihren Verstand, die Advokaten ihr Gewissen, die Dichter aber all ihren Reichtum (...)

Das Bild, das hier zur Veranschaulichung der moralischen Wertlosigkeit der Gesellschaft bemüht wird, indem deren Tugenden so gering veranschlagt werden, daß sie alle zusammen in einem winzigen Tabakdöschen Platz haben, büßt seine komische Wirkung, die im übrigen hier auf der Herstellung eines Bezugs zwischen zwei Inkommensurablen (dem abstrakten Wert und dem banalen Gebrauchsgegenstand) beruht¹²⁷, durch die Ernsthaftigkeit des behandelten Themas weitgehend ein. In seinen erheiternden Möglichkeiten bleibt es auf ornamentale, die Kritik auflockernde Funktionen beschränkt. Deutlich wird dies auch aus der der gesamten Reflexion nachgestellten Anspielung auf die materielle Not zeitgenössischer Dichter: der abrupte Übergang von sittlichen zu materiellen Werten erscheint zwar ansatzhaft als parodistische Auflockerung der ernsthaften Abhandlung;¹²⁸ der komische Effekt wird jedoch nicht drastisch genug ausgespielt, um mit dem Gewicht der Aussage konkurrieren oder sie gar aufheben zu können.

Eine solche zumindest vorübergehende Aufhebung des kritischen Impulses erreicht das Komische dort, wo es auf der Übersteigerung einer Rede zum Nonsens beruht. Wenn der Tandhändler eine in Wahrheit nicht vorhandene Inschrift in einem billigen Kupfergeschirr als

reč' Adamova, kotoruju govoril on pramateri našej Evve, v pervom ich svidanii (11, S.208)

Worte Adams, die er unserer Stammutter Eva bei der ersten Begegnung sagte

¹²⁷ Vgl. dazu auch H. Bergson, a.a.O., S. 64f.

¹²⁸ Parodie hier im Sinne Bergsons verstanden als eine "Übertragung des Feierlichen ins Familiäre." Vgl.a.a.O., S.69.

bezeichnet und, nach dem Eingeständnis, daß sich die Buchstaben im Laufe unzähliger Jahre verwischt hätten und kaum noch zu entziffern seien, hinzufügt:

A vsego primečanja dostojnee (...) to, što reč' Ekvina v tri raza mužninoj dlinnjaj. (ebd.)

Aber am bemerkenswertesten ist (...), daß die Rede der Eva dreimal so lang ist wie die des Mannes,

so verdrängen der absurde Einfall und die unvermittelte Anspielung auf die Redseligkeit des weiblichen Geschlechts in ihrer Komik die satirische Intention, an Vzdoroljubov die Leidenschaft für Raritäten zu verspotten. Durch die Fortführung des ironischen Vorgangs wird allerdings im Anschluß erneut ein kritischer Bezug hergestellt.

Die vorübergehende Verselbständigung des komischen Effekts kann in "Ščepetil'nik" am deutlichsten an Verchogljadov gezeigt werden, der neben Samochvalov als einziger als Typ gestaltet wird und somit neben jenem auch als einziger komische Züge aufweist. Samochvalovs Überheblichkeit kommt in ihrer komischen Qualität im Gegensatz zu Verchogljadovs Dandytum dadurch nicht zum Tragen, weil jede partielle Demonstration seines "Lasters" bereits der Kritik des Tandhändlers oder Čistoserdovs ausgesetzt ist¹²⁹, womit der komische Effekt zugunsten der didaktischen Absicht permanent eingedämmt wird und auf illustrative Funktionen beschränkt bleibt.

Demgegenüber löst sich die komische Typik Verchogljadovs aufgrund ihrer durch sprachliche Mittel gesteigerten Wirkung wenigstens zeitweilig aus dem ihr übergeordneten Bedeutungszusammenhang heraus und nähert sich jener "freien" Komik, die nach Lukins eigener Aussage mit der auf ähnlichen Sprachentstellungen beruhenden Dialektsprache der Diener Miron und

¹²⁹ Vgl. 18, S. 220 f.

Vasilij bezweckt ist.¹³⁰ Die z. T. polemisch gefärbten Äußerungen Verchogljadovs über die russische Sprache müssen sowohl in ihrem enthusiastischen Vortrag, der den Sprecher in seiner fanatischen Besessenheit karikiert:

Kel' diable! (15, S.215)
Quelle diable!

Kakoe inioranstvo! (ebd.)
Was für eine Ignoranz!

Ach! èti slova umertvjat menja. (ebd.)
Ach! Diese Wörter töten mich!

(...) èti dikija slova iz gonnet-omov dušu vytjanut
(...) (ebd.)
(...) diese derben Wörter quälen honnete Leute zu Tode (...)

(...) prononsuasija odna uši inkomodiruet. (ebd.)
(...) allein schon die Prononciation inkommodiert die Ohren!

als auch durch die immer wieder eingestreuten Gallizismen an polemischem Gewicht verlieren und den Typ seine generelle Kritikwürdigkeit vorübergehend zugunsten seiner augenblicklichen Komik einbüßen lassen. In ganz ähnlicher Weise wird mit der Darlegung von Verchogljadovs "Lebensphilosophie" im Abschnitt "Attaširujšja k nam (...)" (15, S.216)¹³¹ weniger das Urteilsvermögen des Zuschauers als seine Bereitschaft, sich zu amüsieren, angesprochen. In keinem dieser Fälle bleibt jedoch auch hier der komische Effekt "frei". Aggressive Polemik wird jeweils im Anschluß an eine solche komische Präsentation des Typs eingesetzt, um das Komische auf den didaktischen Bereich zurückzuverweisen.

Die gegenseitige Beziehung, in die die komischen Mittel in der satirischen Aufklärungskomödie zu den moral-pädago-

¹³⁰ Vgl. "Pis'mo k Gospodinu El'čaninovu", S.186. -P.N. Berkov setzt sich zu Lukins eigener Äußerung über die beiden Diener in Widerspruch, wenn er annimmt, daß deren lokal gefärbte Rede nicht zu komischen Zwecken eingesetzt worden sei (vgl. a.a.O., S.52).

¹³¹ Vgl. oben S. 43.

gischen Absichten des Komödienautors treten, kann anhand der satirischen Struktur des "Ščepetil'nik" auf zwei grundlegende Modelle fixiert werden. Die Bestimmung einer solchen Wechselbeziehung ging von der Voraussetzung aus, daß das Komische auch in der satirischen Darstellung eigengesetzliche Funktionen besitzt und nicht aufgrund seiner Einordnung in einen kritischen Bedeutungszusammenhang automatisch schon zum Instrument der Kritik wird.

Die Satire ist mit der Komik auf ein Medium angewiesen, das ihren ernstesten Intentionen fundamental widerspricht. Die Tendenz, einem aufzuzeigenden Widerspruch eine komische Gestalt zu verleihen, beruht auf einer komischen Absicht des satirischen Autors, die mit seiner gleichzeitigen kritischen Absicht koordiniert werden muß. Insofern ist die Annahme eines unmittelbaren Kausalbezugs zwischen kritischer Intention und komischer Gestaltung in der Satire (vgl. Worcester, Hüchting, Schönert, Borev) nicht zutreffend. Die komische Form ist als solche weder für den Autor ein Instrument der Kritik noch für den Rezipienten ein Signal für die Kritikwürdigkeit des komischen Gegenstandes; sie ist auch in der Satire keineswegs ein Wertungsmittel. Wertung, Kritik, didaktischer Appell erhalten in der satirischen Darstellung eine eigene Formgebung, sei es in der polemischen Verzeichnung der Wirklichkeit ("Manipulation" satirischer Objekte) oder in deren indirekter und direkter Verurteilung (Gestaltung eines kontrastierenden Ideals bzw. rhetorische Polemik). Beide Modelle der Beziehung zwischen Komik und Kritik in der Satire ergeben sich aus der Art ihrer Zuordnung in einer bestimmten Situation:

- a) Der komische Vorgang ist zugunsten der didaktischen Effizienz dem kritischen Vorgang entweder von vornherein untergeordnet (vgl. Waage, Tabakdose) oder wird in seiner eigengesetzlichen Funktion durch kritische Einblendungen permanent eingedämmt (Samochvalov). Das Komische bleibt in solchen Fällen im wesentlichen auf

illustrative Funktionen beschränkt, indem es das Thema der Kritik in nur bedingt erheiternder Weise zur Anschauung bringt. Mit der durch den kritischen Vorgang wachgehaltenen Reflexionsbereitschaft des Rezipienten reduziert sich seine Bereitschaft zu lachen.

- b) Der komische Effekt überlagert zugunsten der komischen Effizienz den kritischen Vorgang (vgl. Komik der Übertreibung in 11 und 15 und Verchogljadov). Dadurch mindert das Komische die Tragfähigkeit der Kritik und kann sie sogar vorübergehend aufheben. Die komische Absicht nimmt zeitweilig gegenüber der kritischen Absicht des Autors überhand. Zur Wiederherstellung der ideellen Bezugsebene müssen neuerlich kritische Mittel aufgeboten werden, die die Möglichkeit eines komischen Effekts um seiner selbst willen verhindern. Damit wird erneut an die Reflexionsbereitschaft des Rezipienten appelliert, die durch sein Lachen vorübergehend ausgeschaltet war.

Kapitel 2

. PUSTOMELJA

I. Fabel:

Prjamikov will seine Tochter Sof'ja mit dem Schwätzer Neumolkov verheiraten, um sie als Wojewodsgattin zu sehen. Sof'ja dagegen liebt Neumolkovs jungen und beruflich erfolgreichen Neffen Dobronravov, der ebenfalls Aussicht hat, zum Wojewoden ernannt zu werden. Sof'jas Zofe Dar'ja ersinnt einen Plan, um den alten Prjamikov, der schwatzhafte Leute nicht ausstehen kann, mit Hilfe von Sof'jas Onkel Mjagkoserdov von Neumolkovs Nichtswürdigkeit zu überzeugen.

Mjagkoserdov erklärt sich zur Mithilfe an dem Komplott bereit. Gemäß Dar'jas Plan wird er seine geschwätzigen Verwandten Pul'cherija und Marem'jana ins Haus Prjamikovs bringen und zwischen ihnen und Neumolkov einen Streit provozieren, damit Prjamikov Neumolkovs "Laster" aus eigener Anschauung kennenlernen kann.

Neumolkovs Redseligkeit ist verbunden mit Bildungsprahlei und Rechthaberei. Mjagkoserdov verwickelt ihn in Streitgespräche mit seinen Verwandten über die Vorzüge Petersburg gegenüber Moskau, über zeitgenössische Komödien, Gesellschaftsklatsch u. dgl. mehr. Der entscheidende Streit entzündet sich an der banalen Frage, ob eine gemeinsame Bekannte in Kazan' oder Moskau lebe und ob sie verheiratet oder noch ledig sei. Prjamikov ist über Neumolkovs hitziges, rechthaberisches Benehmen empört und verzichtet auf ihn als Schwiegersohn.

Neumolkov hat die Zeit schließlich so lange verschwätzt, daß er eine Unterredung mit einer für seine Ernennung zum Wojewoden wichtigen Persönlichkeit versäumte. Diese teilt ihm brieflich mit, daß sie das Amt seinem Neffen übertragen werde. Neumolkov verliert damit seine berufliche Position und die Hand Sof'jas, bleibt jedoch ungeläutert. In einem "Mot à la fin" urteilt er gleichwohl selbstkritisch über sein "Laster" und warnt den Zuschauer vor dem Umgang mit sich und seinen Gleichen.

II. Entstehung:

Die genaue Entstehungszeit von Lukins Komödie "Pustomelja" ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Aus Lukins eigener Aussage im "Predislovie k Pustomele" geht hervor, daß sie zwe:

mal zusammen mit "Mot, ljuboviju ispravlennyj" aufgeführt wurde.¹ Die Uraufführung von "Mot" fand am 19. Januar 1765 im Pridvornyj Rossijskij teatr statt², so daß "Pustomelja" vor diesem Zeitpunkt entstanden sein muß.

Als von Lukin ebenfalls im Vorwort zu "Pustomelja" genannte Quelle liegt dem Stück eine Komödie des französischen Lustspielautors Louis de Boissy (1694-1758) mit dem Titel "Le Babillard" (1725) zugrunde,³ die 1725 in Paris uraufgeführt wurde und zwischen 1733 und 1759 insgesamt sechsmal im Druck erschien.⁴ Eine dieser Ausgaben muß Lukin vorgelegen haben.

A. Pypin weist in seinem Vorwort zu P.A. Efremovs Lukin-Ausgabe von 1868 darauf hin, daß "Le Babillard" 1807 unter dem Titel "Govorun" von N. Il'in in enger Anlehnung an das Original erneut übertragen worden und 1817 in einer dritten russischen Bearbeitung des Dramatikers N.I. Chmel'nickij erschienen sei.⁵

¹ Vgl. a.a.O., S.83. - Die Gepflogenheit, Einakter zusammen mit abendfüllenden, oft ernstesten Stücken aufzuführen, liegt in der Tradition des Intermediums begründet. Blagoj verweist auf die gelegentliche Erweiterung von Intermedien zu kleinen selbständigen Stücken, die den Keim der "literarischen Komödie" darstellen, wie sie mit Sumarokovs Komödien von 1750 (darunter die Einakter "Tresotinius" und "Pustaja ssora") einsetzt. Vgl. D.D. Blagoj: Istorija ruskoj literatury XVIII veka. Moskva 1951, S. 78.

² Vgl. Dramatičeskij slovar', hg.v. A.S. Suvorin, SPb. 1880, S.114 f.- Einen entsprechenden Hinweis gibt auch der in der benutzten Lukin-Ausgabe abgedruckte Theaterzettel zu "Mot", a.a.O., S. 17.

³ Vgl. a.a.O., S. 82.

⁴ Vgl. K. Kuntze, a.a.O.S.62 f.

⁵ Vgl. Lukin, a.a.O., S. XIV.

III. Lukins "Pustomelja" und Boissys "Babillard"

Einen Vergleich der Komödie Lukins mit ihrer französischen Vorlage stellt K. Kuntze in seiner Arbeit zur Geschichte der russischen satirischen Typenkomödie an, wobei vor allem Unterschiede in der dramatischen Komposition beider Stücke berücksichtigt werden.⁶ Der folgende Textvergleich legt stärkeres Gewicht auf die für die theoretische Konzeption Lukins maßgeblichen Veränderungen sowohl hinsichtlich der Russifizierung des französischen Originals als auch hinsichtlich Veränderungen der didaktischen Konzeption. Dabei werden Kuntzes Ergebnisse zu ergänzen, z.T. aber auch, soweit der dramatische Aufbau betroffen ist, in Frage zu stellen und zu korrigieren sein.

Wie die Vorlage aus einem Akt bestehend, weist Lukins Übertragung 19 gegenüber 13 Szenen des Originals und Prosa gegenüber gebundener Sprache auf.

Der Schauplatz der Handlung ist von Paris nach Petersburg verlegt.⁷

Vier der handelnden Personen (Neumolkov, Mjagkoserdov, Dobronravov, Prjamikov) tragen in "Pustomelja" "sprechende" Namen, im Gegensatz zum französischen Original, das ausschließlich individuelle Personennamen aufweist.⁸

⁶ Vgl. K. Kuntze, a.a.O., S.62 ff.

⁷ Vgl. die Regiebemerkung "Dejstvie v Peterburge v dome Prjamikova", a.a.O., S.84. Darüber hinaus wird der Handlungsschauplatz im Stück dramaturgisch zweimal aktualisiert, zuerst in der 6. Szene, als Neumolkov wortgewaltig seine Odyssee durch die Straßen Petersburgs auf der Suche nach einem Gesprächspartner beschreibt (a.a.O., S.91 f.) zum anderen in der 12. Szene, in der sich Neumolkov in ein Streitgespräch mit den Schwätzerinnen über die Vorzüge Petersburgs gegenüber Moskau einläßt (a.a.O., S.99 f.).

⁸ Berkovs Hypothese, daß auch die Namen Sof'ja ("gut" und "weise") und Pul'cherija ("schön") als "sprechende" Namen aufzufassen seien (vgl. P.N. Berkov: Lukin, a.a.O., S.64), ist zweifelhaft. Sof'ja, ein in der russischen Komödie ebenso gebräuchlicher Mädchenvorname wie die Namen Cécile, Lucile, Angélique oder Julie, die die französischen Komödienheldinnen tragen (vgl. etwa Fonvizins "Brigadir", Lukins "Zadumčivoj" oder Griboedovs "Gore ot uma") steht als griechisch-

Der Personenbestand wird gegenüber der Vorlage erheblich verändert. Einen Hinweis darauf gibt Lukin selbst in seinem Vorwort zur Komödie:

Isključeny mnoju protiv gospodina Boassi neskol'ko ženskich lic, a dlja čego, ja ne skažu; odnako ot vsjakago čitatelja, ktoromu teatr naš dovol'no izvesten i kotoryj čital Babillard u gospodina Boassi, nadejus' opravdanija: emu pričiny, k tomu menja pobudivšija, stol'ko že, kak i mne, dolžny byt' izvestny. (S.82)

Weggelassen wurden von mir gegenüber Herrn Boissy einige weibliche Personen, doch sage ich nicht, weshalb. Gleichwohl erhoffe ich Rechtfertigung von jedem Leser, dem unser Theater genügend bekannt ist und der den Babillard bei Herrn Boissy las: ihm müssen die Gründe, die mich dazu veranlaßt haben, ebenso wie mir bekannt sein.

In Boissys "Babillard" treten 5 weibliche Personen auf, die durch ihre Geschwätzigkeit zur Entlarvung des lasterhaften Typs beitragen. Nur zwei davon (Pul'cherija und Marem'jana) sind bei Lukin erhalten geblieben.

Die Funktion der in "Babillard" im Dienst des Liebespaares stehenden Nachbarin Daphne, den rechthaberischen Leandre im Gespräch mit den Klatschbasen zu fortwährendem Widerspruch anzustacheln, erfüllt in "Pustomelja" Sof'jas Onkel Mjagkoserdov.⁹ Kuntzes Auffassung, daß Mjagkoserdov "in 'Le Babillard' keine Entsprechung" finde¹⁰, ist demnach nur bedingt richtig. Kuntze bezieht sich hier offenbar auf die Erweiterung von Mjagkoserdovs Funktion in "Pustomelja", dem Liebespaar im Gegensatz zu Daphne durch seine Protektion Dobronravos doppelte

Entlehnung ebenso wie der aus dem Lateinischen stammende Name Pul'cherija im Widerspruch zu der sonst üblichen Technik der "sprechenden" Namen, die auf die nationale Lexik zurückgreift. Vgl. dazu auch die "sprechenden" Namen in der deutschen Aufklärungskomödie wie Glaubeleichthin, Wackermann, Scheinfromm etc.

⁹ Vgl. seine mehrfache Bekräftigung von Neumolkovs Ansichten in Szene 13, S.100 ff., wie auch die Replik in Szene 14: "Dokaži im, čto ty prav." ("Zeig ihnen, daß du recht hast.") 14, S. 104.

¹⁰ A.a.O., S.67.

Hilfestellung zu leisten.¹¹ Damit erhält Mjagkoserdovs Rolle als Verbündeter des Liebespaares ungleich größeres Gewicht als die der wohlgesonnenen Nachbarin Daphne in "Le Babillard". Mit Sof'jas Vater Prjamikov übernimmt in "Pustomelja" ebenfalls eine männliche Figur den Part einer weiblichen Person aus Boissys "Babillard": dort droht nicht wie in Lukins Komödie ein autoritärer Vater, sondern die den Schwätzer Leandre bevorzugende Tante Clarice die angestrebte Liebesverbindung zu vereiteln.¹²

Aus den genannten Personalveränderungen gegenüber der französischen Vorlage, besonders aus der unterschiedlichen Akzeptierung einzelner Rollen ergeben sich die wesentlichen szenischen und dramaturgischen Modifikationen in Lukins "Pustomelja". Aufgrund der Reduzierung des weiblichen Personenbestands von 5 auf 2 erscheinen die Kernszenen des Stücks (12-16), in denen Neumolkov in seinem Laster entlarvt wird, bei Lukin stark verkürzt. Auf die daraus resultierende Straffung des Handlungsablaufs hat K. Kuntze hingewiesen.¹³

Durch die maßgebliche Erweiterung der Rolle Daphnes in der Gestalt Mjagkoserdovs erhält die Intrige in "Pustomelja", die

¹¹ Doch irrt Kuntze auch hier, wenn er erklärt: "Valère, der wahre Geliebte von Clarice, betreibt seine Wahl zum Gouverneur ohne Protektion" (a.a.O., S.63). Aus dem Dialog der beiden Rivalen Leandre und Valere in der 4. Szene von "Le Babillard" geht hervor, daß eine einflußreiche Dame mit Beziehungen zum Ministerium Valere fördere. Leandre nimmt dieselbe Dame fälschlicherweise als seine Gönnerin in Anspruch. Vgl. Le Babillard. In: Oeuvres de theatre de Mr. de Boissy, Tome 1, Paris 1737, S.18. Im folgenden: Boi

¹² Daß sich die junge Witwe Clarice dieser Tante "aus nicht näher bezeichneten Gründen" verpflichtet fühle, ist eine irrtümliche Unterstellung Kuntzes (a.a.O., S.63). Vgl. dazu die Textstelle in der 1. Szene des "Babillard", in der Clarice gegenüber ihrer Zofe äußert:

Je dépens de ma Tante (...)

(...)je dois ménager cette Tante qui m'aime & veut M'avantager.

Tu scais que j'en attens un fort gros héritage.

Je ne puis faire un choix sans avoir son suffrage.

(Boissy, a.a.O., S.7)

¹³ A.a.O., S.67.

bei Boissy nur angedeutet bleibt,¹⁴ stärkere Konturen. Eine volle Szene (3) ist ihrer Planung und Vorbereitung durch Dar'ja und Mjagkoserdov gewidmet. Abgesehen von Mjagkoserdovs dabei angekündigten Unternehmungen zur beruflichen Förderung Dobronravovs¹⁵ ist auch er es, der die Zusammenkunft Neumolkovs mit den Schwätzerinnen arrangiert.¹⁶

Eine entscheidende Veränderung gegenüber der französischen Vorlage stellt schließlich die 1. Szene in "Pustomelja" dar, die im Konflikt zwischen Vater und Tochter die Exposition der Handlung enthält. Der Konflikt als Auslöschungsfaktor des Geschehens spielt in "Le Babillard" eine gänzlich untergeordnete Rolle. Der Kampf der Heldin zwischen Pflicht und Neigung, der in "Pustomelja" durch die Einführung der Vaterfigur überzeugend motiviert wird und der List der Intrige zu seiner Lösung bedarf, wird in "Le Babillard" nur dürftig angedeutet.¹⁷ Als Motor des Geschehens, das bei Boissy mehr zufälligen Charakter trägt, wird er nicht wirksam.

Die "Anpassung" des ausländischen Originals an russische Sitten ist in "Pustomelja" ebenso wie in "Ščepetil'nik" auf Elemente von sekundärer Bedeutsamkeit beschränkt. Sie beinhaltet neben der

- Veränderung des Handlungsschauplatzes und der
- Russifizierung der Personen- und Berufsbezeichnungen¹⁸ schließlich auch die
- Einflechtung einer Reihe von Milieuelementen in den Szenen 6, 8 und 12 ff., die im wesentlichen örtliche

¹⁴ Ein Komplott gegen den lasterhaften Typ wird in "Le Babillard" nicht geschmiedet. In der 2. Szene bittet die Liebhaberin Clarice ihre Nachbarinnen Daphne und Hortense, die Tante in der Wahl des Bräutigams umzustimmen. Art und Weise dieser Hilfestellung werden nicht präzisiert.

¹⁵ Die berufliche Protektion des Freiers ist bei Boissy nicht Bestandteil der Intrige.

¹⁶ Demgegenüber findet sich die Gesellschaft im Hause Céphisés in "Le Babillard" zufällig ein.

¹⁷ Vgl. Anm. 12.

¹⁸ Vgl. die russischen Offiziersränge Neumolkovs, Dobronravovs und Mjagkoserdovs wie auch die Umwandlung des Gouverneurs in einen Wojewodsposten.

und zeitgenössische Allusionen darstellen.¹⁹

Damit beschränkt sich die Bemühung um Russifizierung der fremden Vorlage, die Lukin als eine der wesentlichsten Voraussetzungen für die Erbauungsfunktion übertragener Stücke hielt, auch hier auf äußere Modifikationen, die der Komödie einen gewissen nationalen Anstrich verleihen. Die im Vorwort zu "Nagraždennoe postojanstvo" (1765) selbst gesetzte Maxim die Komödien

dolženstvujut izobraženiem našich npravov ispravljat' ne stol'ko obščie vsego sveta, no bolee učastnye našego naroda poroki; (S. 112)

müssen durch die Darstellung unserer Sitten nicht nur die allgemeinen Laster der ganzen Welt, sondern vielmehr die besonderen Laster unseres Volkes verbessern,

bleibt infolge der supranationalen Gültigkeit der Charaktere (so vor allem der Typ des Schwätzers, das Liebespaar und die espritvolle Zofe) dem französischen Original getreu nachgebildet sind, noch unerfüllt. Die Fortschrittlichkeit selber bescheidenen Anpassungsversuche in "Pustomelja" wird je deutlich angesichts der im "Predislovie k Pustomele" geäußerten Vorwürfe gegen Sumarokov, dessen Komödien Lukin als mißlungene Nachäffungen ausländischer Werke und als

na naš jazyk počti siloju vtaščeny (S.83)

fast mit Gewalt in unsere Sprache gezwängt

bezeichnet. Erneut also vollzieht Lukin den gemäßigten Schritt von der "blinden" Nachahmung zur äußerlich angepaßten Übertreibung, die sich im Einklang befindet mit dem im selben Vorwort geäußerten Zweifel an der Möglichkeit einer originären und autonomen russischen Literatur:

¹⁹ Als Beispiele seien angeführt die Erwähnung von Petersburger Straßenzügen und staatlichen Institutionen in Szene die Reminiszenz Neumolkovs an die Schlacht bei Perekop gegen die Türken (8), die Erörterungen über Petersburg und Moskau (12), die Erwähnung der in Rußland gastierenden italienischen Schauspieltruppe unter Locatelli (13), die Anspielung auf die Gouvernements Kazan' und Penza (14).

genommenen, nicht zuletzt durch die Verwendung von "sprechenden" Namen verdeutlichten Moral, die den Guten Lohn und Erfolg sichert, die Nichtswürdigen zum Scheitern verurteilt. auch von Kuntze registrierte "persönliche Verflechtung der Figuren untereinander"²³ durch ihre unmittelbare Blutsverwandtschaft gegenüber den lediglich gutnachbarlichen Beziehungen bei Boissy erscheint unter diesen Aspekten, insbesondere soweit Mjagkoserdov betroffen ist, als äußere Motivierung für den Zusammenhalt der moralisch Integren gegen den unwürdigen Außenseiter.

IV. Die Personen

1. Personen mit überwiegender oder ausschließlicher dramaturgischer Funktion

a) Prjamikov

Nicht sämtliche der insgesamt 9 handelnden Personen in "Pustomelja" sind als didaktische Exempel gestaltet. Fabel und Intrige lassen zunächst die klare Frontstellung einer Gruppe moralisch integrierender Figuren (Liebespaar Sof'ja und Dobronravov, Sof'jas Onkel Mjagkoserdov und Sof'jas Zofe Daja) gegenüber einem lasterhaften Charakter (Neumolkov) erkennen. Diese Konstellation manifestiert sich dramaturgisch in der auf ein gemeinsames Ziel angelegten Kooperation der Ersteren gegen den lasterhaften Typ, der zur Erreichung des Ziels bekämpft und "vernichtet" werden muß. Wesentliche Voraussetzung dafür bildet das "Laster" des Betroffenen selbst so wird Sof'jas Abneigung gegen den vom Vater bestimmten Bräutigam in ihrer Äußerung gegenüber Dar'ja mit dessen Charakterfehler motiviert:

Neužli možeš' ty podumat', čto ja za takogo duraka vyjdu kotoryj ne perestavaja celyj den' pustjaki o sebe melet?
(2, S.87)

²³ A.a.O., S. 67.

Du kannst doch nicht etwa glauben, daß ich einen solchen Dummkopf heirate, der den ganzen Tag unablässig dummes Zeug über sich schwatzt?

Die zweite Voraussetzung für die Blockbildung der Personen durch die Verschwörung der "Tugendhaften" gegen den lasterhaften Typ ist der autoritäre Starrsinn Prjamikovs, der seiner Tochter einen ihr unerwünschten Gatten ausgewählt hat.

In der dramaturgischen Funktion des der Liebesverbindung Sof'ja-Dobronravov hinderlichen Elternteils bezieht Prjamikov ebenso wie seine typologischen Vorläufer - etwa der "senex" in der plautinischen Komödie und der Pantalone der Commedia dell'arte - eine gewisse Frontstellung gegenüber den vernünftig-moralischen Figuren. Sie wird als indirekte Charakterisierung verdeutlicht durch Prjamikovs autoritäre Machtdemonstrationen, wenn er seiner Tochter mehrfach den Mund verbietet:

Zamolči, zažmi rot (...) (1, S.84)
Schweig, halt den Mund (...)

Molči, uprjamica (...) (1, S.85)
Schweig, Eigensinnige (...)

Zamolči, negodnaja (...) (ebd.)
Schweig, Nichtswürdige (...)

und sie zu bedingungslosem Gehorsam auffordert:

Slušaj voli otcovskoj! (ebd.)
Gehorche dem väterlichen Willen!

(...) eželi v protivnost' voli moej postupiš', tak
bud' ty prokljata! (1, S.86)

(...) wenn du meinem Willen zuwiderhandelst, dann sei
verflucht!

Gleichwohl beruht der Antagonismus zwischen Vater und Tochter bzw. deren Verbündeten weniger auf einer unterschiedlichen Einstellung zu Vernunft und Moral, hinsichtlich deren Prjamikov letztlich mit den Ansichten der Tugendvertreter konform geht, als auf Generationsdifferenzen, die dort zutage treten, wo Prjamikov sich als Anhänger alter Bräuche und Traditionen zeigt:

(...) eželi tetka tvoja zdorova, to poprošu ee, čtoby ona vmesto materi bož'im miloserdiem tebja blagoslovila i nadelila chlebom i sol'ju tak, kak u vsech dobrych ljudej voditsja. (1, S.86)

(...) wenn deine Tante gesund ist, so werde ich sie bitten, daß sie dich statt deiner Mutter mit göttlicher Barmherzigkeit segne und dir Brot und Salz gebe, wie es bei allen guten Leuten üblich ist.²⁴

und wo er seine Entscheidung für Neumolkov mit dessen in Aussicht stehender beruflicher Karriere begründet, die ihm für das Wohl der Tochter bürgt. (vgl. ebd.)

Hier ist, wie W. Hinck für das deutsche satirische Aufklärungslustspiel feststellt, "(...) aus dem bloßen 'Vater' der Commedia dell'arte (...) der 'Familienvater' geworden - ein Prozeß, durch den der traditionelle Zug der Besorgtheit um eine materiell gewinnbringende Eheschließung eine Awertung erfahren hat."²⁵ Ein Relikt des rein kommerziellen Denkens in der Entscheidung über das künftige Schicksal der Tochter offenbart sich freilich in dem Umstand, daß Prjami- kov selbst, wie die scharfzüngige Dar'ja nicht ohne Polemik berichtet, an eine Verbindung Dar'jas mit Neumolkov gewisse eigennützige Ziele knüpft:

(...) vaš zjatjuška (...) chočet (...) imet' voevodu rodstvennikom, čtoby sposobnee čužija pustoški prisvoivat' i u sosedej skašivat' chleb i seno. (3, S.88)

(...) Ihr Schwager (...) will (...) einen Wojewoden als Verwandten, damit er sich besser fremdes Ödland aneignen und bei den Nachbarn Getreide und Heu abmähen kann.

Diese Enthüllung wertet Prjami- kov moralisch entschieden ab, obwohl auf sie im weiteren an keiner Stelle zurückgegriffen wird. Für das geringe Eigengewicht einer solchen ne

²⁴ Auf das Witwertum als traditionelles Attribut der Vaterrolle weist W. Hinck in Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, Stuttgart 1965 (Germanistische Abhandlungen 8), S. 214 hin. Im folgenden zitiert als W. Hinck: Das deutsche Lustspiel

²⁵ Ebd.

nur früher als alle (ändern) und bringen Sie im Beisein unseres Alten einen Streit in Gang. Ich versichere Ihnen, daß Ihr künftiger Neffe dann alles vergessen und so faustdick lügen wird, daß er meinen Herrn wütend machen und die Hochzeit verderben wird.

Das "pomogut" (helfen), das hier eher im Sinne von "beitragen", "beworkstelligen" zu verstehen ist, kann kaum als Hinweis für die geplante Mitwisserschaft der beiden Klatschbasen gewertet und diesen daher eine Parteinahme für die vernünftig-tugendhafte Personengruppe auch nicht unterstellt werden. Doch kommt auch eine intendierte negative Charakterisierung nicht in Betracht. Weibliche Klatschsucht, wie sie etwa in Katharinas "Gospoča Vestnikova s semeju" (1772) durch die Titelfigur verkörpert wird, ist nicht Thema von Lukins "Pustomelja", sondern dient hier lediglich als Vergleichsgrundlage, als Folie, von der sich Neumolkovs Laster umso deutlicher absetzen läßt.

2. Personen mit didaktischer Funktion

a) Die Tugendhaften

Zur Form der "monomischen", auf die Bloßstellung eines allgemein menschlichen Lasters zielenden Komödie bemerkt H. Steinmetz: "Die Handlung geht allein von dem Laster aus, das als menschlicher Fehler einen Gegensatz zwischen Person und Umwelt hervorruft. Der Gegensatz Tugend-Laster erfährt eine entscheidende Umformung: Die Überzeugungskraft der Tugend braucht nicht mehr nachdrücklich, d.h. in einer übertreibenden Darstellung betont zu werden. Tugendhaftes Verhalten ist in der monomischen Komödie einfach das vernünftige, das normale Verhalten."³⁸ Für "Pustomelja" als Beispiel einer "monomischen" Komödie im Sinne 'Steinmetz' hat diese Feststellung uneingeschränkt Geltung. Dem lasterhaften Typ steht hier im Gegensatz zu "Ščepetil'nik", wo die Tugendpartei den nega-

³⁸ A. a. O., S. 36.

tiven Typen zahlenmäßig weit unterlegen war, eine breite Front tugendhafter Charaktere gegenüber, deren Aktivitäten sich mit der gleichzeitigen Verfolgung persönlicher Absichten auf den Ausschluß des lasterhaften Typs aus ihren Reihen konzentrieren. Nach dem gelungenen Streich wird die Isolierung Neumolkovs aus dem Kreis der Vernünftigen, in dem man sich nicht zuletzt aufgrund Dobronravovs Wahl zum Wojewoden rasch einig wurde, durch den von Anfang an angestrebten Gesinnungswechsel Prjamikovs bestätigt:

Ja okončal delo s vovodoju našej provincii. Vot on! On tvoj plemjannik, a moj zjat'. Ty že s svoim velerečiem išči v drugom meste nevesty. (Javl. posl., S.108)

Ich habe die Angelegenheit mit dem Wojewoden unserer Provinz abgeschlossen. Hier ist er! Er ist dein Neffe und mein Schwiegersohn. Du aber mit deiner Großsprecherei suche dir anderswo eine Braut!

Die oppositionelle Haltung der vier Tugendvertreter gegen den lasterhaften Typ, auf der die Handlung des Stückes basiert, ist wesentlicher Anhaltspunkt für ihre eigenen moralischen Qualitäten. Denn anders als in "Ščepetil'nik" sind sie nicht als eindeutige Kontrastfiguren gestaltet, die sich im Laufe des Stückes oder in einer berichteten Vorgeschichte durch besondere positive Charakterzüge profilieren oder profiliert werden. Der "sprechende" Name Dobronravovs bleibt der in dieser Hinsicht nahezu einzige Hinweis ein Vorausurteil, das sich in der Charakterisierung der Figur letztlich nur in der Ablehnung des Lasters bestätigt. Denn als aktiver Repräsentant der sittlichen Norm und damit als positive Kontrastgröße zur moralischen Unwerthaftheit des Helden weist Dobronravov sich ebenso wenig aus wie der weichherzige Onkel Mjagkoserdov oder die Liebhaberin Sof'ja und ihre Zofe Dar'ja. Einen Ansatz tugendhaften Verhaltens leistet er allein mit dem großmütigen Angebot an Neumolkov, trotz des Vorgefallenen Gast auf seiner Hochzeit zu sein:

Odnako, djadjuška, vy možete na svad'be u menja ostat'sja i ja ne takov grub, kak vy, i vas otsjuda ne vygonjaju. (ebd.)

in der Neumolkov als ahnungsloses Opfer einer vom Zuschauer mitverfolgten Intrige zu jenem "naiven", vom fortschreitenden Geschehen überrumpelten Helden wird, sind auf diese Weise komische und satirisch-didaktische Kräfte gleichgewichtig verteilt.

2. Die Überwindung satirisch-kritischer Intentionen durch die eigengesetzliche Komik des Typs

Die der Satire neben metaphorischer, exemplarischer, konkret-verdinglichender Gestaltung ihres Gegenstandes eignende Drastik der Darstellung, auf die die komische Übertreibung als Aufweis inkongruenter Größen angewiesen ist, bleibt in "Pustomelja" auf die verzerrt-karikierte Typik des Komödienhelden beschränkt. Dieser ist ebenso die Hauptquelle komischer Effekte, wie sich umgekehrt auch ausschließlich an seiner Person satirische Entlarvung vollzieht. Die konsequente Verbindung ernsthaft-satirischer und komischer Verfahren, die noch in Sumarokovs Komödien der 50er Jahre durch eine Reihe situationskomischer Einlagen und Harlekinaden gesprengt und auch in "Ščepetil'nik" teilweise durch die beiden Bedienten aufgelockert wurde, unterstreicht mit der kongruenten Organisation auch die kausale Verflechtung von Komik und Kritik in dieser satirischen Eintypenkomödie. Unterhaltung und Belehrung sind durch die Verbindung moralsatirischer mit komischen Elementen fest miteinander verknüpft und unter dieser Voraussetzung freilich auch am anfälligsten für Friktionen, die eine ständig wechselnde Dominanz dieser beiden Kräfte zur Folge haben. Wie in "Ščepetil'nik" wird auch in "Pustomelja" der Typ zunächst durch das Mittel der Iteration komisch disponiert. Die Reduzierung individueller Charakterkomplexität auf einen bestimmten pointierten Wesenszug wird durch das von Bergson beschriebene "Verfahren der Wiederholung" realisiert, das die Figur nach der Art des "Springteufels" immer wieder in die Ausgangslage ihrer charakterlichen Disposition zurückschnellen läßt.⁶⁶

⁶⁶ Vgl. H. Bergson, a.a.O., S. 42 f. Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 06:09:44AM via free access

einstimmung mit einer vorauszusetzenden Norm sie für uns "unannehmbar, lächerlich, unsinnig" macht und "unsere Entrüstung hervorrufen"⁷⁰, faßt die karikierende Typik der Figur zu schematisch als ernsthaft-satirische Funktionalisierung und bezieht sie zu einseitig auf die Emotionen der Aggression und Feindseligkeit beim Rezipienten. Die Erklärung der karikierenden Gestaltung des Typs in der Aufklärungskomödie allein aus seiner didaktischen Konzeption wird dort in Frage gestellt, wo jenes von der Satire in Anspruch genommene Aufzeigen der Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit sich als komische Form von seinen kritischen Implikaten emanzipiert und sie überwindet.

Die untersuchten komischen Elemente in der Gestaltung Neumolkovs sind wertneutral und insofern frei von kritischen Gehalten. Weder die "Unsachlichkeits-Komik" Neumolkovs noch seine komische Unbewußtheit als solche können als Hinweise auf eine "Antiidealität" des Typs aufgefaßt werden. Solche Hinweise erfolgen auch in "Pustomelja" vorwiegend unabhängig von komischen Effekten. Entsprechend bleibt, wo sie einander in einer konkreten Situation zugeordnet werden, das Verhältnis beider Spannungskräfte, ihre Intensität und Durchsetzungskraft für das jeweilige Vorherrschen primär didaktischer oder primär komischer Intentionen ausschlaggebend.

3. Satirische Wertung und Kritik

a) Die "objektive" Kritik

Auf die schwache Profilierung der Tugendvertreter in "Pustomelja" wurde bereits hingewiesen. Entsprechend geringes Eigengewicht fällt der "objektiven" satirischen Kritik zu, die zum Zwecke rationaler Überzeugungskraft die kontrastierende Gegenüberstellung von Ideal und Wirklichkeit an-

⁷⁰ L.I. Timofeev, a.a.O., S. 369.

strebt. Dobronravovs "sprechender" Name, Mjagkoserdovs lobende Äußerungen über den jungen Freier, ein Brief von Neumolkovs Gönner, in dem die Wahl Dobronravovs mitgeteilt wird,

kotoryj dokazal, što on čelovek popečitel'nyj
(18, S.108)

der gezeigt hat, daß er ein pflichtbewußter Mensch ist,

bleiben Ansätze, auf deren weitere Ausgestaltung verzichtet wird. Die Funktion der kontrastierenden Folie erfüllt der Gegenspieler auch in dieser umrißhaften Konturierung. Der der gemeinsamen Bekämpfung des satirischen Objekts förderliche Konsensus zwischen Autor und Publikum ist hergestellt. Die "objektive" Kritik bleibt verhalten und wird eingedämmt zugunsten des direkten polemischen, auf die Destruktion der Antinorm ausgerichteten Angriffe.

b) Die polemische Kritik

Die Mobilisierung subjektiver Zuschaueremotionen gegen das im Typ repräsentierte Laster erfolgt auch in "Pustomelja" zunächst durch die negative Gestaltung des Typs, durch die dieser als vom Satiriker aufzuzeigende Erscheinung der Wirklichkeit polemisch manipuliert⁷¹ wird. Die abstoßenden Züge des Schwätzers, die die Komik der Figur entschieden beeinträchtigen, immer aber in eine gewisse Antinomie zu ihr treten, lassen sich allgemein als ungerechtfertigter Wertanspruch, prahlerische Selbstüberhebung und Egozentrik zusammenfassen, zu deren negativen Auswirkungen zuweilen auch die dominierende Eigenschaft der Schwatzsucht zu rechnen ist. Daß solche Selbstoffenbarungen des Typs, die teilweise auf Typisierungsmuster der Antike zurückgehen, hier größtenteils auf den Affekt des Widerwillens abstellen und im Dienst einer polemischen Verzeichnung des Typs stehen, belegt nicht nur die wiederholte Selbstbrüstung Neumolkovs,

⁷¹ Vgl. J. Schönert, a.a.O., S.20.

(...) so griff ich denn zur Feder, allein einem Herzenstrieb folgend, der mich veranlaßt, mit der Verspottung von Lastern sowohl mein eigenes Vergnügen in der Tugend als auch Nutzen für meine Mitbürger zu suchen, indem ich ihnen einen unschuldigen und unterhaltsamen Zeitvertreib bereite.

III. Lukins "Razumnoj Vertoprach" und Boissys "Le Sage Étourdi"

Dramaturgische Veränderungen:

Die Lukinsche Fassung ist im Gegensatz zu der metrischen Form der Vorlage in Prosa abgefaßt.

Rein äußerlich bewahrt die Übertragung weitgehend den szenischen Aufbau des Originals. Geringfügige Abweichungen durch die Erweiterung des II. und III. Akts um jeweils eine Szene ergeben sich zum einen durch einen eingeschobenen Monolog Ippolits, mit dem dessen vorrangiges Ziel, die Liebe der Gräfin zu gewinnen, stärker als bei Boissy in den Blickpunkt gerückt wird (II, 2), zum anderen durch den Umstand, daß dem Intrigenplan des Dieners Andrej im Gegensatz zum französischen Original eine selbständige Szene eingeräumt wird (III, 4).

Der Personenbestand wird unverändert beibehalten. Allerdings ist die bei Boissy als "Eliante (veuve)" auftretende Person bei Lukin zur Gräfin (grafinja) nobilitiert. Der sozialen Rangerhöhung entspricht die erhöhte Tugendstrenge der Gräfin gegenüber Eliante. Auf die Neuheit des Kunstgriffs, handelnde Personen nach ihrem Stand oder Beruf zu benennen, weist H. Schlieter im Zusammenhang mit Lukins Rührkomödien hin.¹⁶

Sowohl Pul'cherija als auch die Gräfin gebrauchen gegenüber den um sie werbenden Liebhabern oft abrupt die vertrauliche Du-Anrede, wofür sich bei Boissy keine Parallele findet. Während sich bei der Gräfin darin vornehmlich die Überlegenheit der Älteren und Klüge-

¹⁶ A.a.O., S.74

didaktischen Zweck erfüllt, sondern dem heiter-unverbindlichen Charakter der Komödie entspricht.

Sklonenie na russkie nrapy

Auch in "Razumnoj Vertoprach" beschränken sich Lukins Anpassungen auf Randbereiche der Vorlagestruktur.

Wie in den vorangegangenen Übertragungen wird der Schauplatz der Handlung nach Rußland verlegt.¹⁹

Auf die Einführung "sprechender" Namen für die Handlungspersonen wird im Gegensatz zu den früheren satirischen Komödien verzichtet. Statt dessen werden in Abkehr von der klassizistischen Figurentypisierung im Laufe des Stücks Vor- und Vatersnamen beider Helden genannt.²⁰ Diese Art einer Russifizierung der Namen findet sich auch in Lukins Rührkomödie "Test' i zjat'" (1768) und in der satirischen Komödie "Zadumčivoj" (1769). Die frühere Technik der Namengebung zeigt sich in "Razumnoj Vertoprach" lediglich im Namen einer Besucherin, mit deren unvermitteltem Eintreffen der für die dramatische Spannung erforderliche Aufschub von Ippolits (Léandres) Liebesgeständnis an die Gräfin (Eliante) schon bei Boissy sehr dürftig begründet wird. Die anonyme Comtesse, deren Ankunft die Zofe bei Boissy meldet²¹, heißt bei Lukin Gospoža Častoslovova.²²

Der Bemühung um die Verlagerung der Handlung in ein russisches Milieu dient die häufige Erwähnung Moskaus²³.

Selbständig hinzugefügt sind darüber hinaus zwei zeitgenössische Anspielungen, deren Aktualitätswert jeweils durch das Zeitadverb "nyne" unterstrichen wird. Die eine bezieht sich auf den Begriff "politika" (politique), dessen

¹⁹ Vgl. die Regiebemerkung "Dejstvie v podmoskovnoj grafini-noj dače", a.a.O., S.280.

²⁰ Vgl. "Aristarch Vasil'evič" (289), "Ippolit Artamonovič" (311)

²¹ Boissy, a.a.O., S.233.

²² Vgl. I,6, S.288.

²³ Vgl., I,7, S.289; II, 3, S.295, S.298, II, 7, S.312.

täten in Sumarokovs "Tresotinius" Lukin zu heftiger Polemik gegen seinen Rivalen veranlaßte.²⁷

Didaktische Veränderungen

Daß Lukin der Mangel an lehrhaften Elementen im französischen Original durch die Herstellung und Vermittlung eindeutiger Wertbezüge auszugleichen bemüht war, zeigt eine Reihe von Textstellen, in denen im Gegensatz zur Vorlage Laster- und Tugend-Positionen deutlich aufgezeigt werden

Nicht nur wird bereits in I, 1 der moralische Stellenwert von Aristarchs Ehefeindlichkeit durch die Worte der Zofe:

(...) ne vredja ego uma i česti, znaju ja v nem porok prevelikij. (I, 1, S.281)

(...) ohne seinem Verstand und seiner Ehre Abbruch zu tun, kenne ich in ihm ein sehr großes Laster.

eindeutiger als bei Boissy markiert; auch die Erweiterung der moralisierenden Erörterungen Ippolits gegenüber der Vorlage durch eine zeitkritische Reflexion über die Nichtstuer und Tagediebe (vgl. II, 3, S.298 f.) unterwirft Aristarchs Junggesellenspleen einer schärferen und kritischeren Beurteilung als bei Boissy.

Didaktische Pointierungen dieser Art lassen jedoch eine gewisse konzeptionelle Uneinheitlichkeit in der Übertragung erkennen, die mit offenkundigen Widersprüchen verbunden ist. Die Inkonsequenz besonders in der Charakterdisposition Ippolits, der einmal getreu der Vorlage als unbekümmerter, jedes Mittel zur Erreichung seiner persönlichen Ziele nutzender Leichtfuß dargestellt wird, zum anderen in der Rolle des strengen Sittenrichters und Tugendpredigers erscheint, bleibt bis zum Schluß ungelöst. Sie wird im Gegenteil noch vertieft

²⁷ Vgl. Predislovie k "Nagraždennomu postojanstvu", a.a.O., S.118 f.

lust seines Herrn in letzter Minute zu verhindern und ihn aus dem von allen Seiten gesponnenen Intrigennetz zu befreien, wirkt Andrejs List beiden Hauptintrigen entgegen. Ebenso spontan initiiert wie aufgelöst durch Aristarchs eigene Schwäche ordnet sie sich jedoch ein in die allgemeine Scheinhaftigkeit der Probleme, die den Hauptintriganten im Wege stehen und die eine relativ reibungsfreie Abfolge des Spiels als eines "Prinzips des Nur-als-ob"³³ gewährleistet.

Sind Expositionen, Intrigen, Konfliktlösungen in "Razumnoj Vertoprach" auch konsequent als Spielgeschehen durchkomponiert, so darf der Primat spielhaft-dynamischer Elemente nicht darüber hinwegtäuschen, daß Ippolits und Aristarchs Läuterung Bezugsgröße und Sinnhorizont der Komödie bleibt. Während Aristarchs Läuterung wesentlich von der Intrige abhängt, ist Ippolits Katharsis, seine Wandlung vom "vertoprach" zum "razumnoj" vom positiven didaktischen Einfluß anderer Personen unabhängig; hat seine Ursache ausschließlich in dem selbst gesetzten Ziel, die Liebe der Gräfin zu erlangen. Diese Verquickung der Prozesse, des pragmatischen mit dem der Selbstverwirklichung zur Tugendhaftigkeit oder besser: die Unterordnung des letzteren unter den ersten ist kennzeichnend für die Komposition des Dramas. "Tugend und Laster sind nicht mehr Handlungsträger, sie werden zum Attribut, zum bloß Akzidentiellen."³⁴ Auf der untergeordneten Bedeutung des moralischen Konflikts beruht schließlich der Vorrang rein lustspielhafter gegenüber satirischen Stilmitteln in "Razumnoj Vertoprach".

V. Die Personen

Aufgrund der Dominanz spielhafter Strukturelemente verteilen sich die Personen in "Razumnoj Vertoprach" nicht auf

er Ippolits Intrige durchschaut hat, mit den Worten ein: "Nun werden wir sehen, wer von uns schlauer ist!" (Vgl. III, 4)

³³ W. Hinck: Das deutsche Lustspiel, a.a.O., S.53.

³⁴ G. Wicke, a.a.O., S.45.

moralisch eindeutig differenzierbare Parteien wie in den übrigen Komödien des satirischen Typs. Die einzelnen Charaktere sind nicht mehr bloße "Funktionen logischer und ethischer Kategorien"³⁵ und stehen einander nicht mehr starr antagonistisch gegenüber. Konstitutiv für die Beziehung der Personen zueinander ist statt dessen, in nur bedingter Übereinstimmung mit moralischen Wertigkeiten, das Prinzip der Symmetrie, wobei sich hier unter Berücksichtigung sowohl dramatischer als auch charakterlicher als auch moralischer Differenzen oder Affinitäten unterschiedliche Zuordnungsmöglichkeiten ergeben.

Vom Handlungsschema her bietet sich zunächst eine symmetrische Anordnung der Hauptpersonen nach "Liebes"-Paaren (Ippolit-Gräfin; Aristarch-Pul'cherija) an. Ihr entsprechen die parallel zueinander laufenden Hauptintrigen, die beide die Gewinnung des Partners zum Ziel haben. Unter ideell-konzeptionellem Gesichtspunkt enthält diese Gruppierung zugleich auch antithetische Momente: den jugendlichen Leichtsinns Ippolits, seine scheinbare Unvernunft gegenüber der gesetzten Würde und Vernunftstrenge der Gräfin; die gekünstelt-aufgesetzte Ehefeindlichkeit Aristarchs gegenüber der zu Liebe und Ehe prädestinierten Pul'cherija. Solche antithetischen Korrelationen werden im Laufe des Stücks durchaus ausgespielt (vgl. II,1,5), auf ihnen beruht letztlich der Erfolg beider Intrigen.

Ippolits und Pul'cherijas dramaturgische Funktion als Drahtzieher des Handlungsgeschehens läßt demgegenüber in Übereinstimmung mit charakterlichen und altersmäßigen Affinitäten bzw. Differenzen auch die Gruppierung Ippolit-Pul'cherija, Aristarch-Gräfin zu. Ippolit und Pul'cherija, beide jung unbekümmert, temperamentvoll, listig und darüber hinaus sinneseinig (geschickt verstehen sie es, einander zur Umgehung ihrer gemeinsamen Ehe zu überreden, vgl. I,2), kontrastieren zu dem älteren, passiveren, durch Junggesellenideologie bzw.

³⁵ G. Wicke, a.a.O., S.25.

Witwenstand isolierteren Paar Aristarch-Gräfin. Das Intrigenschema spiegelt sich auch in dieser Gruppierung: Ippolit-Pul'cherija als Akteure, Aristarch-Gräfin als freiwillig-unfreiwillige Opfer. Die Bekehrung des eingeschworenen Junggesellen durch die doppelte Intrige gegen Aristarch steht dabei allerdings als latente ethisch-soziale Problematik im Vordergrund.

Eine dritte Zuordnungsmöglichkeit der Hauptfiguren ergibt sich nach Stellenwert und Explikation von Charaktermerkmalen im dramaturgischen wie ideell-konzeptionellen Sinne. Danach stehen Ippolit und Aristarch als geläuterte bzw. zu läuternde Helden dem Paar Gräfin-Pul'cherija gegenüber, das Verstand, Vernunft und letztliche Tugend in nur schwacher Konturierung repräsentiert und auch dramaturgisch gegenüber den eigentlichen Helden im Hintergrund bleibt. Auch in dieser Konstellation lassen sich aus der kontroversen Konzeption der Figuren resultierende Spannungen registrieren, die im Laufe des Stücks aktiviert werden. Dies gilt vor allem für das polare Verhältnis Ippolit-Aristarch als Tugend- bzw. Lastervertreter, das sich allerdings aufgrund der Ambivalenz beider Figuren nicht in das streng didaktische Schema des Typenantagonismus einfügt. Gleichwohl dramatisch realisiert wird es in II,3 und III,3 und in der Schlußszene, die mit der Tugendrede Aristarchs und dem Vernunft-Sieg Ippolits die das ganze Stück hindurch fragwürdig bleibenden Werte endgültig bestätigt. In ähnlicher, obwohl nicht ethisch geprägter Polarität stehen Pul'cherija und die Gräfin als aktiv-siegende bzw. passiv-dulde weibliche Parts, wobei die Spannung hier nach der Opposition Gefühl-Vernunft, Leidenschaft-Räson vertieft wird (vgl. III, 6).

Der symmetrischen Anordnung des Hauptpersonals entspricht schließlich auch die zweifache Vertretung des Dienerstandes durch das Paar Dar'ja-Andrej. Die oben angedeutete antithetische Konzeption des Paares Aristarch-Pul'cherija hat eine

vulgarisierend verdeutlichte Entsprechung in der differenteren Haltung der Dienerfiguren: Dar'ja als Vertreterin einer natürlichen, aber auch leicht verklärt-sentimentalen Eheauffassung (vgl. I,8), Andrej dagegen als Verfechter einer kalt distanziereten und z. T. auch egoistisch berechnenden Junggesellenideologie (vgl. I,8; III,5), die er im Gegensatz zu seinem Herrn bis zum Schluß durchhält.

Einpolig, ohne symmetrisches Gegenüber bleibt Ippolits Vater Artemon, der als *deus ex machina* im III. Akt in Erscheinung tritt und durch seinen Schiedsspruch die endgültige Konfliktlösung vollzieht (III, 10 und javl.posl.)

VI. Verquickung dramaturgischer und didaktischer Funktionen in den Personen.

1. Nebenfiguren

a) Dar'ja

Als Vertraute und Ratgeberin ihrer Herrin wie auch als Geburtshelferin der Intrige erfüllt Dar'ja klassische Zofenfunktionen, ohne allerdings, wie ihr Pendant in "Pustomelja", echter *spiritus rector* ihrer Herrin bzw. an der Durchführung der Intrige maßgeblich beteiligt zu sein. Ihre Auftritte sind auf den Expositions- und den Lösungsteil der Handlung beschränkt (I, 1,2; 7,8. III, 7,8), während die Ausführung der Intrige der listigen und koketten Liebhaberin Pul'cherija vorbehalten bleibt (II,5). Schläue und eine gewisse Direktheit und Unverblümtheit sind Dar'ja dennoch als traditionelle Attribute der Zofenrolle erhalten geblieben, die sie kontrapunktisch von ihrer Herrin absetzen. Dies gilt nicht nur für ihre - die Aristarch-Pul'cherija-Handlung vorwegnehmende - Ansicht über die leichte Verführbarkeit eingeschwoener Junggesellen:

(...) èti mudrecy, kotorye vol'nost'ju svoeju stol'ko gordjatsja, prežde drugich popadajut k nam v tenety i smešnjae samych poves byvajut. (I,1,S.282)

(...) diese Besserwisser, die auf ihre Freiheit so stolz sind, verstricken sich früher als (alle) andern in unsere Netze und sind gewöhnlich lächerlicher als die Windbeutel.

und ihre kluge Voraussicht hinsichtlich Pul'cherijas eigenem Schicksal:

(...) inogda slučaetsja, čto i tot, kto stavit |seti|, sam v nich popadaet. (ebd.)

(...) manchmal kommt es vor, daß der, der die Netze auswirft, sich selbst darin verfängt.,

sondern vor allem für ihre unverblümte Verteidigung der Ehe gegenüber Aristarchs Diener Andrej, mit der sie eindeutiger, aber auch plumper als Pul'cherija die Position natürlicher Weiblichkeit vertritt (vgl. I,7,S.289.) Der Forschung der Zofenmentalität entspricht auch Dar'jas Resümee zu Aristarchs umständlichen und gezierten Versuchen, sich Pul'cherija zu erklären:

Vy po vašim slovam k moej baryšne imeete prevelikoe počtenie, a po našemu vy ee strastno ljubite. (III,7, S.311)

Ihren Worten nach bringen Sie meiner Herrin übergroße Ehrerbietung entgegen, doch unserer Ansicht nach lieben Sie sie leidenschaftlich.

Allerdings wäre es verfehlt, in Dar'ja als der Vertreterin von Unkompliziertheit, Naivität und gesundem Menschenverstand, der sie gelegentlich - auch dies in der Tradition der kommentierenden Dienerfiguren - zu objektiven kritischen Urteilen befähigt (vgl. I,1; III,7), ein Regulativ des Graziös-Sentimentalen zu sehen, wie es teilweise im Liebesduett zwischen Aristarch und Pul'cherija anklingt. Wofern "die Regeln der Raison (...) angewandt" werden, "um des Gefühls Meister zu werden"³⁶, geschieht dies durch die Ippolit-Gräfin-Handlung, die der selbstverleugnerischen und erst zuletzt

³⁶ M. Dietrich: Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit. Wien 1952, S.217.

bekennenden "vernunftlosen Leidenschaft" (III,6) Pul'cherijas und Aristarchs kontrapunktisch entgegengesetzt ist. Dar'jas Korrektivfunktion, durch die in der Zofenfigur - wie in allen übrigen Personen - didaktische Tendenzen zum Ausdruck kommen, ist demgegenüber in ihrer unmittelbaren Opposition zu Andrej zu sehen, durch die sie mittelbar auch zur Antagonistin Aristarchs wird. Ihre offene Kritik an Aristarchs Spleen (I,1), ihre Verurteilung von Andrejs ehefeindlicher Einstellung (I,8; II,7) und ihr Lob auf die Ehe als ehrenvolle, weil den Menschen verpflichtende Institution (vgl. III,7) sind Mittel der Satire, durch die das von Aristarch vertretene Laster negiert und durch eine idealisierende Gegendarstellung widerlegt wird.

b) Andrej

In Anlehnung an die Commedia dell'arte hatte sich in der französischen Komödie des beginnenden 18. Jahrhunderts ("Nouveau Théâtre italien") "das Dienerpersonal(...)" - mit seinen immer wiederkehrenden Typen - als das stetige inmitten wechselnder Ensembles, als eigentlicher Hausherr der Komödie etabliert."³⁷ Die gemessen an ihren Vorbildern verfeinerten Arlequins und Lisettes gehörten traditionell zur Staffage vor allem der Komödien, mit denen Marivaux das italienische Theater belieferte. "Die Arlecchino-Colombina-Konstellation (...) hatte sich als so unersetzliches Spiel-Element erwiesen, daß selbst Destouches in der comédie sérieuse auf sie nicht verzichten konnte und ihrem institutionellen Anspruch auf Repräsentation (...) Tribut zollte."³⁸ Lukins "Razumnoj Vertoprach" ist eine der zahlreichen Komödien des satirischen Typs in Rußland, in dem sich die paarische Repräsentation des Dienerstandes als

³⁷ W. Hinck: Das deutsche Lustspiel, a.a.O., S.217.

³⁸ Ebd.

Zugeständnis an einen lebendigeren Spielrhythmus behauptet.³⁹ Sie findet sich auch, z. T. unter Ausnützung komisch-bühnenwirksamer Effekte durch das Verkleidungs- und Verwechslungsmotiv in Lukins Rührstücken "Nagraždenoe postojanstvo" (1765) und "Mot" (1765).⁴⁰

In "Razumnoj Vertoprach" wird die kontrapunktische Beziehung des Dienerpaars in den Dienst der symmetrischen Spielordnung gestellt: die Diener erscheinen als vulgarisierte Reproduktion ihrer Herren. Ebenso wie Dar'ja unmittelbar sinnesverwandt mit Pul'cherija ist, verkörpert auch Andrej gewissermaßen die grobschlächtige Verlängerung der Rollenkonzeption seines Herrn. Das schon im römischen

39 Vgl. besonders die Sumarokov-Komödien Čudovišči 1750 (Arlikin-Finetta), Opekun 1765 (Nisa-Paskvin), Lichoimec 1768 (Klara-Paskvin) Narciss 1768 (Tirza-Paskvin), Rogonosec po voobraženiju 1772 (Eger'-Nisa), Vzdorščica 1772 (Rosmarin-Finetta), Katharinas Komödie "Imjaniny Gospoži Vorčalikinovej" 1772 (Praskov'ja-Antip) und Kropotovs "Fomuška - babuškin vnuček" (1785) mit dem Dienerpaar Marina-Karpovič. Je nach Charakter der Komödien wird das Dienerpaar entweder in den Dienst einer gemeinschaftlichen Entlarvung der Helden gestellt, reproduziert die Liebeshandlung auf Dienerebene oder repräsentiert in antithetischer Beziehung zueinander rückhaltlose Schelmerei (Diener) gegenüber verfeinertem natürlichem Witz und Verstand (Zofe).

40 Auf Lukins relativ gute Kenntnis des italienisch-französischen Theaters deutet neben den Übersetzungen von Werken Boissys und Campistrons die Übertragung der Komödie "La seconde surprise de l'amour" von Marivaux, die Lukin zugeschrieben wird. Vgl. dazu A. Pypin: Vladimir Lukin. In: Lukin, a.a.O., S. XIV f. und G. Achinger: Der französische Anteil an der russischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften (1730-1780). Bad Homburg/Berlin/Zürich 1970 (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik 15), S. 169 f.

Mimus präfigurierte Dienerverhältnis zwischen einem tölpelhaften "stupidus" und einem klugen "irrisor" wird hier im Sog satirischer Tendenzen insoweit neu aktualisiert, als Andrej in seiner extremen Position den Negativpol zu Dar'jas natürlich-intuitiver und letztlich vernünftiger Ehekonzeption darstellt. Die vulgäre Variante des Junggesellenspleens, der sich bei Andrej aus zweckdenkerischen Berechnungen herleitet, macht ihn darüber hinaus zusammen mit der Absolutheit seines Standpunktes, die eine Bekehrung ausschließt, zur Kontrastfolie auch Aristarchs. Weder adelt Andrej im Gegensatz zu seinem Herrn das Moment der über den libertinistischen Spleen siegenden Liebe, noch stellt ihn seine einfältige Rechtfertigung des Junggesellenstandpunktes mit den Annehmlichkeiten eines tatenlosen, sorgenfreien Lebens in eine wirkliche ideologische Linie mit Aristarch:

Kto sposobnee dlja blagopolučnago žit'ja? kto, koli ne čelovek bez mesta, bez služby, bez ženy, bez detej, bez svatov, bez svatej, bez sosedej, bez tjažby, bez ljubovnicy, bez chlopot, bez dolžnikov, bez truda, bez popečenija; čelovek, kotoryj poutru prosypaetsja na to, čtoby v večeru opjat' spat' leč'. (III, 5, S. 309)

Wer eignet sich besser für ein glückliches Leben? Wer, wenn nicht ein Mann ohne Heim, ohne Stellung, ohne Weib, ohne Kinder, ohne Gevattern und Gevatterinnen, ohne Nachbarn, ohne Prozeß, ohne Geliebte, ohne Mühen, ohne Schuldner, ohne Arbeit, ohne Sorge; ein Mann, der morgens zu dem Zweck erwacht, daß er sich abends wieder schlafen legt.

In Andrej wird auf diese Weise vielmehr das Extrem von Aristarchs Position veranschaulicht, d.h. das Laster als unheilbares Gebrechen wird zum Zweck einer reibungsfreieren Harmonisierung des Hauptpersonals vom Helden auf den Domestiken abgeleitet. Nicht zufällig artikuliert Andrej die von seinem Herrn übernommenen Prinzipien erst dann in aller Deutlichkeit, als Aristarch selbst bereits im Begriff ist, sie über Bord zu werfen, und benutzt sie für sein intrigantes Gegenmanöver, die - letztlich erfolglose - "Versuchung"

Aristarchs.

Daß die negative Charakterisierung Andrejs im Dienste des dramatischen Prozesses steht, der ohne den Widerstand des Dieners allzu geradlinig verlief, ist zugleich aber auch als Anzeichen für die Tendenz zur Vermeidung einer didaktischen Überbeanspruchung der Figur zu werten. Der ethische Widerstreit zwischen Tugend und Laster tritt weitgehend zurück hinter dem sehr viel banaleren Spannungsfaktor der Ungewißheit, welche List die andere besiegen, welcher Intrigant sich als der erfolgreichere erweisen wird. Andrejs "Rettung der eigenen Haut" wächst darüber hinaus eine komische Dimension zu, die durch die traditionelle Dienerfigur bereits vorgeprägt ist und die dem satirischen Entlarvungsprozeß zwangsläufig die polemische Spitze nimmt. Daß Andrejs "Fall" letztlich ungelöst bleibt, d.h. weder in eine Bestrafung des Lasters noch in eine Bekehrung zur Ehe mit Dar'ja mündet, so daß der Diener stummer Zuschauer der letzten vier Szenen bleibt, beeinträchtigt um ein weiteres die lehrhaften Aussagemöglichkeiten dieser Dramenfigur, deren Unmoral letztlich nur stereotyp harlekinadisches Rollenattribut des Dieners ist.

c) Artemon

Die überlieferte Vaterrolle in der Komödie wird in "Razumnoj Vertoprach" auf die Funktion des glückschaffenden deus ex machina reduziert. Die Entscheidung Artemons, der von Ippolit nach einer bereits weitgehenden Lösung des Handlungsgeschehens durch die Vereinigung Pul'cherijas und Aristarchs herbeigerufen wird, gibt den Ausschlag für die Einwilligung auch der Gräfin, sich dem allgemeinen Glücksplan zu unterwerfen.

Zeigte sich in der Figur Prjamikovs in "Pustomelja" bereits eine Auflockerung der in der Commedia dell'arte entwickelten und in der Aufklärung im Sinne der Charaktersatire modifizierten Vaterfigur, so stellt Artemon einen deutlichen Bruch mit

2. Hauptfiguren

Trotz der Handlungsdominanz, d. h. des Primats von Intrigen und motorisch-spielhaften Elementen sind in "Razumnoj Vertoprach" in Grundpositionen Merkmale der Charakterkomödie enthalten. Dies gilt vor allem für die differente Typenkonzeption Ippolits und Aristarchs. Verkörpert Aristarch den - wenn auch nicht mehr reinen - Typ des Lasterhaften, der durch den Prozeß der Liebe geläutert und "bekehrt" wird, so stellt Ippolit einen bereits zur Vernunft geläuterten Charakter und damit zumindest potentiell den "vernünftigen" Gegentypus dar. Freilich wird diese Kontrastfunktion Ippolits dadurch in Frage gestellt, daß seine Stellung in der Komödie sich weniger nach moralischen Richtgrößen als vielmehr nach dem taktischen Prinzip des "Spielmachers" bestimmt, womit ihm die Hauptrolle in der Komödie zugewiesen ist. Daß Boissy selbst unschlüssig war, welchem seiner Helden er den Vorrang einräumen sollte, zeigt die Titeländerung der Fassung von 1745 ("Le Sage Étourdi") gegenüber der ursprünglichen von 1741 ("L'Homme indépendant").⁴³

Durch die Aufblähung der Ippolit-Handlung und das damit zum Vordergrundgeschehen aufrückende "intrigante Kräfteмесsen"⁴⁴ wird der Rahmen der bereits im Titel "L'Homme Indépendant" annoncierten Typenkomödie gesprengt und das Gewicht moralischer Kategorien im Gesamtgefüge der Komödie erheblich gemindert.

a) Aristarch

Aristarch repräsentiert ein charakteristisches Laster seiner Zeit: das modische Verlangen nach Freiheit und Ungebundenheit, das einerseits zwar in stoizistischen Strömungen

⁴³ Vgl. Enciclopedia dello spettacolo. Bd.2, Roma 1954, S.700.

⁴⁴ H. Kindermann, a.a.O., S.47.

solchen Zeitpunkt angebracht? Und muß nicht die Liebe dem gesunden Verstand den Vortritt überlassen?

Ebenso lassen seine Moraltiraden gegenüber Aristarch (vgl. II, 3), zumal angesichts der unangemessenen Emphase ihres Vortrags, Zweifel an der Echtheit ihres moralischen Engagements aufkommen. So konstatiert Aristarch denn auch resümierend:

Prjamoj vid ètoj npravoučitel'noj i pyšnoj reči klonitsja k tomu, čtoby ja otdal spokojstvie moego serdca na žertvu tvoemu udovol'stviju. Pol'za tvoja bol'se moej golosom istinnago graždanina govorit' tebja zastavljaet (...) (II, 3, S.299)

Die wahre Absicht dieser belehrenden und schwülstigen Rede läuft darauf hinaus, daß ich die Ruhe meines Herzens deinem Vergnügen opfern soll. Mehr dein Nutzen als der meine veranlaßt dich, mit der Stimme des wahrhaften Bürgers zu sprechen (...)

In Übereinstimmung mit der ständigen Relativierung der moralischen Absichten Ippolits auf den Zwang zum Erfolg wird auch am Schluß die von Artemon beschworene Läuterung des "Vertoprach":

Esli vy ego ne sderžite pri ètom razumno namerenii, to on opjat' vdastsja v vertoprachi. (III, javl. posl., S. 317)

Wenn Sie ihn in dieser vernünftigen Absicht nicht unterstützen, wird er sich erneut unter die Windbeutel begeben.

durch Ippolits Replik:

Nepremenno! (ebd.)
Unverzüglich!

ins Unernst-Spielhafte gewendet. Die "Stilisierung und ästhetische Überformung" des Tugend-Laster-Schematismus⁵⁵ in der Gestalt Ippolits prägt die gesamte Komödie, die mit dem Über-

⁵⁵ Vgl. G. Wicke, a.a.O., S.1.

gewicht des Rollenspiels noch den spielerischen Elementen der Commedia dell'arte verhaftet bleibt, ohne dabei auf eine sittliche Einflußnahme auf das Publikum zu verzichten.⁵⁶ Von hier aus wird andererseits auch die konträre Charakterdisposition Ippolits gegenüber Aristarch deutlich, bei dem sich jene "ästhetische Überformung" unter Überwindung der satirischen Typenkonzeption durch Elemente der Empfindsamkeit vollzog.

c) Die Gräfin

Obwohl für die dramatische Entwicklung von zentraler Bedeutung, wird die Gräfin, deren Auftritte sich auf den Beginn des II. und das Ende des III. Akts beschränken, insgesamt nicht hinreichend profiliert. In der Funktion der Erzieherin ihrer sechs Jahre jüngeren Nichte Pul'cherija demonstriert sie Klugheit, Reife und strenges Pflichtbewußtsein⁵⁷, die ihre ablehnende Haltung gegenüber Ippolit bestimmen und für den vernünftig-unvernünftigen Helden den eigentlichen Widerstand darstellen. Doch ist ihre Opposition, die sie doppelt motiviert mit dem jugendlichen Leichtsinn Ippolits und der Sorgepflicht für Pul'cherija, rein passiver Natur und geht im Finale, nachdem beide Bedenken durch Aristarchs Sinneswandel und Artemons Schiedsspruch aus dem Weg geräumt sind, in eine ebenso passive Ergebnislosigkeit über.

Sind gesetzte Würde und kühl-ironische Überlegenheit der Gräfin zunächst noch dem leichtfertigen Charakter Ippolits als Korrektivfunktionen zugeordnet (vgl. II, 1), so wird zum Schluß dieses Kontrastverhältnis durch verschiedene Faktoren aufgehoben. Zum einen entheben Artemons Einsicht und Nachgiebigkeit die Gräfin ihrer bis dahin praktizierten Elternautorität, womit eine wesentliche distanzschaffende Barriere zwi-

⁵⁶ Vgl. dazu W. Hinck, a.a.O., S. 55 ff.

⁵⁷ Vgl. ihre Charakterisierung durch Pul'cherija in I, 1.

Die Rechtfertigung des blinden, vernunftlosen Gefühls durch Pul'cherija ist indes im Gesamtplan der Komödie von sekundärer Bedeutung. Dem Vorstoß in den Bereich des Irrational-Sentimentalen ist als rationales Regulativ die Ippolit-Gräfin-Handlung übergeordnet, in der in konsequent antithetischer Konzeption die Liebe gerade als vernunftstiftende Kraft wirkt (Ippolit) und den Regeln der kühlen Raison verpflichtet bleibt (Gräfin). Gerade Ippolits Intrige weist darüber hinaus die Möglichkeit einer verstandesmäßigen Manipulierbarkeit des Gefühls auf, das durch die Unternehmungen des Windbeutel zum "Spielball listenreicher Kombinatorik"⁶² wird.

VII. Kritik und Komik. Satirische Entlarvung im Dienst des komischen Spiels.

Trotz seiner differenzierten, nicht mehr eindeutig negativen Charakterkonzeption ist der Ehefeind und Libertinist Aristarch Zielscheibe satirischer Kritik in "Razumnoj Ver-toprach". Der Auflockerung des strengen Typenschemas entspricht der rudimentäre Charakter der Satire. Polemik und Aggressivität werden im Sinne des vorgegebenen Harmonieplanes, der eine Läuterung des Helden impliziert, fast vollständig unterbunden. Demgegenüber werden "objektive" und ironische Lasterkritik durch ihre Einbindung in spiel- und intrigenkomische Strukturen jedes moralisierend-dozierenden Charakters entkleidet und dem unverbindlichen Spiel untergeordnet. Der Abkehr vom starren Typenschema entspricht auch die Reduktion typenkomischer Elemente. "Psychologisches Verstehen" und "ein emotionales Interesse" für "das in seiner seelischen Besonderheit erfaßte und durch besondere Umstände 'entschuldigte' Individuum"⁶³ schließen zwar eine komische Rezeption der Figur nicht

⁶² Vgl. G.v.Wilpert: "Die falschen Vertraulichkeiten" von P.C.de Chamblain Marivaux. In: Lexikon der Weltliteratur, hg.v.G.v.Wilpert. Bd.2, Stuttgart 1968, S.284.

⁶³ W. Hinck: Das deutsche Lustspiel, a.a.O., S.39.

sondern in der ironischen Situation gründend auf polemische Entlarvung zielt, steht indes die Läuterung Aristarchs gegenüber: Gerade seine Schwäche nämlich, aus der sich seine Komik konstituiert, ist zugleich auch Indiz für die von ihm vollzogene Wandlung zur Tugend, wie sie durch seine letztliche Vereinigung mit Pul'cherija (III,6) bestätigt wird. So erfolgt auch hier, ähnlich wie in der satirischen Entlarvung Aristarchs durch Ippolit, die "Entwertung" des satirischen Objekts vor dem Hintergrund seiner Bekehrung, die ihn zu den Normen der Gesellschaft zurückführt.

Daß jedoch auch hier das Didaktische nur im mittelbaren Sinnbezug Geltung hat, verdeutlicht zum einen der Ausbruch ins Vernunftwidrig-Gefühlsmäßige, der die Vereinigung des Liebespaares zuletzt kennzeichnet und der den Rahmen des Läuterungsvorganges sprengt, indem er ihm empfindsame Züge aufprägt. Zum anderen bewegt sich die gesamte, von Pul'cherija gelenkte "Entlarvungsszene" in der Sphäre heiterüberlegenen Spiels, das, von situationskomischen Effekten getragen, seinen Zweck im Witz als vorherrschendem Formprinzip⁷¹ findet.

Den Triumph weiblichen Scharfsinns über einen Weiberfeind thematisierte bereits Lessing im 1748 verfaßten "Misogyn", der nach P. Böckmann in der von sinnreichen Einfällen gesteuerten Handlung "den Grundtyp des witzigen Lustspiels"⁷² verkörpert. Der Witz als "allgemeine Kombinatorik, als geordnete Verknüpfung des Ungleichartigen"⁷³ kommt in "Razumnoj Vertoprach" in Pul'cherijas schlaudem Einfall zur Geltung, sich dem Ehefeind und Eigenbrötler Aristarch auf dem Umweg über seine eigene Ideologie zu nähern und ihn dadurch letztlich zu bezwingen. Die Komik

⁷¹ Vgl. dazu P. Böckmann: Das Formprinzip des Witzes in der Frühzeit der deutschen Aufklärung. In: Formgeschichte der deutschen Dichtung. Hamburg 1949, S. 471-552.

⁷² A.a.O., S.532.

⁷³ P. Böckmann, a.a.O., S.516.

Intriganten in den Mund gelegt werden, verlieren sie notwendig an Authentizität. Ihre didaktische Wirkungsmöglichkeit verringert sich in dem Maße, in dem die komisch-doppelböddige Situation erkannt und belacht wird.

Ähnlich verhält es sich mit der ironischen Demaskierung Aristarchs durch Pul'cherija. Die Entlarvung und Verspottung des eingeschworenen Junggesellen verliert an lehrhafter Effizienz durch den Vorrang des von Pul'cherija in Szene gesetzten komischen Spiels, das vom Witz als beherrschendem Formprinzip gesteuert wird.

Komik und Kritik sind in "Razumnoj Vertoprach" nicht unmittelbar aufeinander bezogen, sie treten in kein enges Spannungsverhältnis: das kritisierte Objekt ist nicht zugleich auch Gegenstand der Komik und umgekehrt. Gleichwohl wird das dialektische Verhältnis beider Größen dort sichtbar, wo Komik satirische Tendenzen ins Heitere zu wenden und sie so an der Verwirklichung des didaktischen Anspruchs zu hindern vermag.

Lukin der Diener Ustin bei der Durchführung der Intrige verkleidet auf.¹⁶ Die Verwendung des herkömmlichen Komödienmotivs der Verkleidung bedingt zugleich eine stärkere komische Wirkung als im Original, in dem Carlin lediglich als Bote vom Gut des Erbonkels erscheint. Die Komik wird noch gesteigert durch den phantastischen Bericht Ustins über die überraschende Wiederverheiratung des siechen Erbonkels, wohingegen Carlin dessen plötzlichen Tod meldet.

In gemessen an der Vorlage konsequenterer Verknüpfung einzelner Handlungselemente wird die 3. Szene des III. Akts bei Lukin entscheidend verändert. Während sich der Chevalier in "Le Distrain", als er von seiner künftigen Schwiegermutter bei einer untersagten Zusammenkunft mit deren Tochter Isabelle überrascht wird, als jener Italienisch-Lehrer ausgibt, dessen Besuch von Mme. Grognac kurz zuvor ebenfalls verboten wurde¹⁷, stellt sich Orest der Branjukova - unter ausdrücklicher Bezugnahme auf dieses

¹⁶ Vgl. die ausführliche Regiebemerkung: "Ustin v starom morskem unter-oficerskom kaftane, odin glaz u nego zavešen černym, a na boku predlinnaja s železnym efesom Špaga." ("Ustin in einem alten Unteroffiziersmantel der Marine, ein Auge schwarz verhüllt, an der Hüfte einen sehr langen Degen mit eiserner Scheide.") V, javl. posl., S. 408.

¹⁷ Vgl. die Textstelle in I, 4:

Lisette: Nous attendons encore un maître italien
Qui doit venir tantôt.

Mme. Grognac: Je vous le défends bien.
Je ne veux point chez moi gens de cette
séquelle:
Ce sont courtiers d'amour pour une demo:
selle.

(Regnard, a.a.O., S. 129 f.)

Verbot¹⁸ - als Bekannter ihrer Familienangehörigen in Perejaslavl' vor. Mit dieser Änderung eliminiert Lukin zugleich eines der in Regnards Komödie zahlreich vertretenen farcenhafte Elemente, der fingierten Italienischstunde, in der der Chevalier Isabelle das Verbum "amo" konjugieren läßt.

Veränderte Personenkonzeption

Zur pointierten Typisierung der egoistischen, auf eine gewinnbringende Heirat ihrer Tochter spekulierenden "komischen Alten", aber auch zum Zweck ihrer Fixierung auf den sich in Rußland erst in den 70er Jahren verbreitenden Typ der "samodurka" werden von Lukin eine Reihe von Veränderungen in der Charakterisierung der Branjukova vorgenommen:

- Ihr individueller Name wird durch einen "sprechenden" Namen ersetzt.
- Die Betonung ihres gesellschaftlichen Ranges durch den Bericht über ihre Verehelichung mit einem Vertreter des Hochadels (vgl. "Le Disträit" I,4) entfällt in der Übertragung.¹⁹
- Stärker als im Original wird in "Zadumčivoj" die erzieherische Autorität der Branjukova gegenüber ihrer Tochter hervorgehoben (vgl. I,1 und I,3).
- Einen Hinweis auf die Behandlung der Dienstboten durch die Branjukova enthält ein vom Original völlig abweichender Dialog zwischen Marina und Kleofida in III,6, nach

¹⁸ Vgl. die Replik der Dienerin Marina:
Kolib ona tol'ko teper' ne prognala ital'janskago učitelja, to by vy im mogli skazat'sja. (III,2,S.38I)

Wenn sie nicht eben erst den italienischen Lehrer hinausgeworfen hätte, könnten Sie sich für ihn ausgeben.

¹⁹ Cailhava de l'Estandoux übt scharfe Kritik an der Diskrepanz zwischen der hohen gesellschaftlichen Stellung Mme. Grognacs in "Le Disträit" und der schmähhlichen Weise, in der sie von ihrer Umgebung behandelt wird: "Tout cela | pêche contre la décence, contre la vraisemblance." Cailhava de l'Estandoux, Bd.1, a.a.O., S.128.

Il met un gant, et présente à Clarice la main qui est nue. (Regnard, a.a.O., S.154)

Vom Diener auf seinen Fehler aufmerksam gemacht, will er sich korrigieren, zieht jedoch aus Versehen den ersten Handschuh wieder aus. Diese doppelte Pointe wird von Lurkin abgeschwächt. Auch Viktor reicht Sofija die falsche Hand:

(nadevaet perčatku i padaet goluju ruku Sofii)
(II, 7, S.377)
(zieht den Handschuh an und reicht Sofija die bloße Hand),

läßt sie jedoch sinken, als er auf seinen Irrtum hingewiesen wird.

- Zum Scherz imitiert der Chevalier, als ihn Viktor verkehrt für seine Schwester hält, eine Frauenstimme (II, 10. Regnard, a.a.O., S.154). Eine entsprechende Regiebemerkung fehlt in "Zadumčivoj".
- Eine ballettöse Einlage des Chevalier wurde bereits in I,6 zugunsten seines militärischen Gabarens eliminiert.²⁸ In III, 2 nähert sich der Chevalier seiner Geliebten Isabelle mit Tanzschritten:

(dansant et sifflant) (Regnard, a.a.O., S.157)

In der Übertragung dagegen heißt es lediglich:

(bežit k nej) (III, 2, S.379)
(eilt ihr entgegen).

Ebenso verändert wird die 4. Szene des III. Akts, in der der Chevalier seine zukünftige Schwiegermutter zwingt, mit ihm zu tanzen:

Le Chevalier prend madame Grognac par la main, chante, et la fait danser par force.
Je veux que nous dansions ensemble une courante.
(Regnard, a.a.O., S.163)

²⁸ Vgl. oben S. 191.

Bei Lukin zerrt Orest die Branjukova lediglich einige Schritte mit sich:

(beret ee za ruku, poet i nasil'no prinuždaet chodit' s soboju) (III, 4, S.384)
(nimmt sie an der Hand, singt und nötigt sie, mit ihm zu gehen).

- In "Le Distrain" nimmt der Chevalier vor den Augen Isabelles seine Perücke ab und kämmt sie (III, 2|, Regnard, a.a.O., S. 158). Diese Stelle entfällt bei Lukin.
- Die fingierte Italienischstunde, die der Chevalier Isabelle erteilt, um vor Mme. Grognac seine Identität zu verbergen, wird in "Zadumčivoj" durch einen fingierten Bericht Orests über die Verwandten der Branjukova in Perejaslavl' ersetzt (vgl. III, 3).²⁹
- Abgewandelt wurde von Lukin schließlich auch die 6. Szene des V. Akts des Originals, in der Clarice den Diener Carlin, dem sie die Schuld an der vermeintlichen Untreue seines Herrn zuschreibt, am Kragen packt und zu erwürgen droht:

(Elle le prend par la cravate.)

Carlin: (...)

Ouf, hai! je n'en puis plus; vous serrez le sifflet.

(Regnard, a.a.O., S.190)

Sofija in "Zadumčivoj" macht Ustin lediglich Vorwürfe, während ihre Zofe Marina ihm in der 1. Szene desselben Akts im Gegensatz zur Vorlage eine Ohrfeige androht. ³⁰

²⁹ Calame verweist auf die Parallele in Molières "Malade imaginaire", wo der Liebhaber Cléante seiner Angebeteten Angélique eine Gesangsstunde erteilt (A. Calame, a.a.O., S.300). Im Duett versichern sich beide ihrer Liebe (vgl. "Le Malade imaginaire", II,5), während der Chevalier in "Le Distrain" Isabelle das Verbum "amo" konjugieren läßt (vgl. III, 3).

³⁰ Vgl. V, 1, S.402.

c) Veränderungen im Dienste der Russifizierung und des Lokalkolorits.

Personen- und Ortsnamen

Mit den Namen Branjukova und Čistoserdov greift Lukin auf die schon in "Ščepetil'nik" und "Pustomelja" verwendete Typisierungshilfe der "sprechenden Namen" zurück. Alle übrigen handelnden Personen werden im Laufe des Stücks mit Vor- und Vatersnamen angesprochen.

Paris wird in I, 1 durch Moskau wiedergegeben. In I, 4 wird Moskau ohne Entsprechung in der Vorlage erwähnt.

Während der Chevalier im Original mit Freunden an einer Weinprobe teilnimmt ("Le Distrait", I, 7), trifft sich Orest in "Zadumčivoj" mit seinen Kumpanen bei englischem Bier, das jüngst aus Petersburg eingetroffen ist (I, 6).

Sprichwörter und Redensarten

Eine Reihe der zahlreichen Sprichwörter und Redensarten in "Zadumčivoj" ist im französischen Text vorgegeben, andere sind frei eingeflochten. Die Textstelle des französischen Originals wird hier in Klammern angeführt, sofern eine bereits vorgegebene Redensart adäquat ins Russische übertragen und sofern eine nicht sprichwörtliche Replik im Französischen durch eine russische Redensart wiedergegeben ist. In den übrigen Fällen wird nur das russische Sprichwort zitiert.³¹ Die Sprichwörter sind in der Regel der Branjukova und dem Diener Ustin, sporadisch auch Marina, Orest und Čistoserdov in den Mund gelegt.

³¹ Eine genauere Abgrenzung zwischen Spruch, Sprichwort, Geflügeltem Wort, Redensart u. dgl. ist im Rahmen dieser Arbeit weder möglich noch notwendig. Vgl. dazu A. Jolles: Einfache Formen. Tübingen 1958.

(...) ni glaza vo lbe, ni zuba vo rte.³² (I,1, S.356)

(onə) trech sčest' ne umeet.³³ (I,4, S.359)

"Le Disträit": (elle)n'est propre à rien. (I,4. Regnard, a.a.O.,S.131)

(...) v tichoj vode čerti vodjatsja.³⁴ (I,4, S.360)

"Le Disträit": (...) c'est un eau qui dort, dont il faut se garder. (I,4. Regnard, a.a.O., S.133)

(...) ljudi dorogoju, a čort celikom.³⁵ (I,6, S.361)

Daleko ešče kuliku do Petrova dnja.³⁶ (I,6, S.364)

Kak klikneš', tak i otkliknetsja.³⁷ (I,8, S.366)

"Le Disträit": (...) à bon chat bon rat. (I,8. Regnard, a.a.O., S.139)

Darovomu konju v zuby ne smotrjat.³⁸ (II,7, S.375)

"Le Disträit": (...) toujours avec joie
Nous recevons l'argent tel que Dieu nous
l'envoie. (II,7. Regnard,
a.a.O., S.151)

(...) bran' na vorotu ne visnet.³⁹ (III,6, S.385)

Vot i vsem sestram po ser'gam.⁴⁰ (III,8, S.387)

"Le Disträit": Voilà donc mon paquet, et vous le votre aussi. (III,9. Regnard, a.a.O., S.166)

(...) čto upalo, to i propalo.⁴¹ (III,8, S.387)

32 Vgl. Vl.Dal': Poslovice russkago naroda. T.2, Moskva 1904, S.31.

33 Vgl. Vl.Dal', t.2, a.a.O., S.164.

34 Vgl. Vl.Dal': Poslovice russkago naroda. T.3, Moskva 1904, S.151.

35 Vgl. Vl.Dal', t.3, a.a.O., S.121.

36 Vgl. A. Ermolov: Narodnaja sel'skochozjajstvennaja mudrost' v poslovicah, pogovorkach i primetach. T.1, SPb.1901, S.360.

37 Vgl. Vl.Dal': Poslovice russkago naroda. T.1, M.1904, S. 213.

38 Vgl. Vl. Dal', t.3, a.a.O., S.59.

39 Vgl. V.P. Žukov: Slovar' russkich poslovic i pogovorkov. Mosk'va 1966, S.55.

40 Vgl. Vl. Dal', t.1, a.a.O., S.192.

41 Vgl. Vl. Dal', t.1, a.a.O., S.114.

Opustil i ja kryl'ja.⁴² (III,14, S.391)
"Le Distrain": Je tombe de mon haut. (III,21. Regnard,
a.a.O., S.172)

Kon' i o četyrech nogach spotykaetsja.⁴³ (IV,6, S.395)
"Le Distrain": L'erreur est pardonnable. (IV,6. Regnard,
a.a.O., S.178)

(...) u menja kak gora s pleč svalilas'. (IV,9, S.401)
"Le Distrain": Me voilà hors de crise. (IV,10. Regnard,
a.a.O., S.185)

S kem poživeš', to i perejmeš'.⁴⁴ (IV,9, S.399)
"Le Distrain": On hurle avec les loups. (IV,9. Regnard,
a.a.O., S.183)

(...) vy na tom-že kone ezдите.⁴⁵ (V, javl.posl., S.409)

Milieuhafte und aktuelle Bezüge

Zur Skizzierung eines nationalen Milieus tragen in "Zadun čivoj" neben veränderten Orts- und Personennamen auch milieu spezifische Einzelheiten bei, die gegenüber dem Original fre hinzugefügt oder sinnentsprechend übertragen wurden. Sie gehen Hand in Hand mit einer Reihe aktueller satirischer Einschübe, in denen konkrete Gesellschaftsvertreter, die in der Regel nach ihrer beruflichen Stellung benannt sind, kritisiert und verspottet werden. Bemerkenswert für Art und Zielsetzung der Übertragung ist, daß sich zu solchen aktualisierenden satirischen Elementen im Original keine Entsprechungen finden.

- Auf eine byzantinische Legende spielt Ustin im Zusammenhang mit der Treue seines Herrn an und gibt zugleich Zeugnis vom Bildungsgang des russischen Dienerstandes:

⁴² Vgl. Vl. Dal', t.1, a.a.O., S.114.

⁴³ Vgl. A. Ermolov: Narodnaja sel'skochozjajstvennaja mudrosť v poslovicach, pogovorkach i primetach. T. III, SPb. 1905 S.32.

⁴⁴ Vgl. Vl. Dal', t.1, S.155.

⁴⁵ Vgl. Vl. Dal', t.1, S.26.

(...) on (...) ljubovnik takoj postojannyj, kak Kaleandr i Polencion cesareviči, o kotorych ja, ešče u nikol'skago d'jačka gramote učasja, načitalsja.

(II,1, S.369)

(...) er (...) ist ein so treuer Liebhaber wie die Zarenkinder Kaleandr und Polencion, von denen ich viel gelesen habe, als ich noch bei einem Kirchendiener in Nikol'skoe Lesen und Schreiben lernte.

- Die Eheschließung des Liebespaares, die im französischen Original ein Notar vollzieht (vgl. V,9), wird in der Übertragung im Sinne der Anpassung an russische Verhältnisse durch die Unterzeichnung einer Heiratsurkunde (rjadnaja) besiegelt (vgl. V,8, Lukin, a.a.O., S. 407).
- Aktuelle satirische Einschübe finden sich bei der Branjukova als Polemik gegen die ausländischen Lehrer (I,4), bei Orest gegen die Koketten, Stutzerinnen und unwissenden Offiziere (I,6), bei Ustin gegen die Pedanten (II,6), bei Viktor gegen die Schmeichler und Verleumder (IV,6). Darüber hinaus werden das fragwürdige Geschäftsgebaren eines französischen Händlers und das zerlumpte Äußere eines Architektendieners von Ustin spöttisch kommentiert (III,7; III,11)

Wie in den übrigen von Lukin übertragenen Komödien liegt auch in "Zadumčivoj" das Hauptgewicht der Veränderungen im der Bemühung um Russifizierung der Vorlage. Dies belegen die Einführung russischer Namen, die erstmalig breite Verwendung von Sprichwörtern, die eingefügten Milieuelemente. Mit Orest gelingt es Lukin zum erstenmal, eine Handlungsfigur der Vorlage zu einem russischen Standesvertreter umzugestalten. Ansätze dazu fanden sich in "Ščepetil'nik", während die Komödien "Pustomelja" und "Razumnoj Vertoprach" noch weitgehend supranationale "moralische Charaktere" aufwiesen.

Lehrhaft-kritische Tendenzen kommen in den aktuellen satirischen Einschüben und in einer schärferen Profilierung der Typen zum Ausdruck. Das karge Handlungsmodell, in "Le Distrait" bloßer Vorwand für die Darstellung komischer Cha-

raktere und Situationen, ist unverändert beibehalten. Die starke Ausmerzung zahlreicher Spieleffekte der italienischen Bühne indiziert allerdings das Bemühen um stärkere Annäherung an die "hohe" lehrhafte Typenkomödie. Dem entspricht die schärfere Konturierung der Branjukova und die moralische Neutralisierung Kleofidas zur unschuldigen, sittlich unanfechtbaren Tochter und Liebhaberin.

Die Abänderung der Dienerintrige durch Lukin bedeutet ein in den vorausgegangenen Übertragungen nicht registrierbares Zugeständnis an Komik und Burleske. Ustins Bericht von der Wiederverheiratung des greisenhaften Oheims und dessen Hoffnung auf eine baldige Verdoppelung seines Vermögens stellt in seiner grotesken Komik ein Kontrastelement dar zu den lebhaften Ansätzen in der satirisch-kritischen Darstellung der Typen.

IV. Komposition

Den Titel des Regnardschen Stücks, der eine Charakterkomödie in der Art der Komödien Molières nahelegt, bezeichnet Calame als bloß stilistisches Zugeständnis Regnards an die "hohe" Charakterkomödie seines Vorgängers: "En donnant à deux de ses comédies des titres indiquant un caractère: le J o u e u r et le D i s t r a i t , il (i.e. Regnard) a certainement songé à son grand prédécesseur. Mais si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit bien vite que cette référence à Molière n'est qu'une clause de style. Le D i s t r a i t n'est qu'un portrait comique, et c'est à tort qu'on a voulu le traiter en comédie de caractère. La distraction n'est pas vraiment le sujet de la pièce. Le défaut de concentration du héros, Léandre, est sans action sur l'intrigue."⁴⁶

Mit dieser Beurteilung von "Le Disträit" berührt Calame

⁴⁶ A. Calame, a.a.O., S.373.

einen wesentlichen Aspekt der Komposition, der auch für die Lukinsche Übertragung Gültigkeit hat. Wie "Le Distrait" weist "Zadumčivoj" kompositorisch ein Nebeneinander von Charakterporträts einerseits und sujetentfaltender Handlung andererseits auf, ohne daß beide Elemente verknüpft und in ein gegenseitiges Wechselverhältnis gebracht würden. Nur schwache integrative Ansätze finden sich etwa in dem wiederholten drohenden Verlust Sofijas durch Viktors Zerstreutheit (II,6; III, 13f.; V,4f.), der indes nicht eintritt, oder auch in der vorübergehenden und kaum ernsthaften Gefährdung der Verbindung Sofija-Viktor durch Orests Erbschaftsansprüche (IV,3 ff.). Angesichts der geringen Sujetbezogenheit dieser Vorgänge - weder treiben sie den Ausgangskonflikt voran noch tragen sie zu seiner Lösung bei - und ihrer raschen Auflösung kann hier lediglich von einer episodischen Relevanz, nicht aber von einer handlungsbildenden oder gar konfliktschaffenden Leistung der Typen gesprochen werden.⁴⁷

Die eigentliche Handlung hat in "Zadumčivoj" nicht mehr als rahmenhaften Charakter. Der Ausgangskonflikt - ein starrsinniger Elternteil sucht aus finanzieller Erwägung die Vereinigung zweier Liebespaare zu vereiteln - entspricht dem Expositionsmodell der satirischen Typenkomödie. Nach Bekanntwerden der Vorgeschichte, dem Besuch Viktors beim kranken Oheim und seiner vergeblichen Bemühung um die Erbschaft (vgl. I; II,1), wird der Konflikt indessen bis zum Ende nicht weiter entwickelt. Möglichkeiten zu seiner Lösung wer-

⁴⁷ Calame spricht in diesem Zusammenhang von "autonomen szenischen Fragmenten" (a.a.O., S.299). Handlungselemente wie die oben angeführten existieren im Grunde genommen nur fragmentarisch in einzelnen szenischen Einheiten, ohne weiterentwickelt und zu einem Handlungsgefüge integriert zu werden. Sie erhalten als Bausteine des Geschehens kein Eigengewicht, sondern dienen lediglich dazu, Charaktere zu profilieren oder Situationskomik zu konstituieren.

den zwar immer wieder angedeutet (I, 5⁴⁸, II, 1⁴⁹, III, 1⁵⁰) doch nicht in die Tat umgesetzt. Wo dies im Ansatz geschieht wird die Ausgangssituation in keiner Weise vorangetrieben: die Bemühungen des guten Onkels Čistoserdov um eine berufliche Sicherung des Neffen (vgl. II, 6) und um materielle Sicherung beider Mündel (vgl. IV, 2) berühren nicht den Kern des Konflikts; der Starrsinn der Branjukova bleibt davon unbeeinflusst. Ein so schwach durchkomponierter Geschehniszusammenhang bedarf einer exogenen, von außen kommenden Lösung. Erst mit der Verkleidungsintrige des Dieners, die auf die Täuschungsanfälligkeit der "komischen Alten" setzt (V, javl posl.), kann das einzig wesentliche Problem aus dem Weg geräumt werden.

Dem Fehlen eines dynamischen Handlungsaufbaus korrespondiert umgekehrt eine relative Verselbständigung einzelner Szenen bzw. Szenengruppen. Sie übernehmen wesentlich die Aufgabe der Charakterpräsentation als eines vom dramatischen Vorgang hier weitgehend isolierten Bauelements der Komödie. Lediglich im Falle der Branjukova hat das Charakterporträt

⁴⁸ Vgl. Lukin, a.a.O., S.361:
 Marina: (...) ja bojus', čto nesgovorčivaja starucha
 v našim ljubovnikom ne pomešala.
 Čistoserdov: Soglasit' ee možno (...)
 Marina: (...) ich fürchte, daß die starrköpfige Alte
 v unserem Liebespaar hinderlich ist.
 Čistoserdov: Man kann sie umstimmen (...)

⁴⁹ Vgl. Lukin, a.a.O., S.369:
 Marina: Ot tebja budem my oždat' chorošich uspechov.
 Ustin: Nadejtes' na menja (...)
 Marina: Von dir erwarten wir gute Erfolge.
 Ustin: Hoffst (nur) auf mich (...)

⁵⁰ Vgl. Lukin, a.a.O., S.379:
 Kleofida: Ty znaeš' nrav matuškin. Ona ne soglasitsja
 kogda uže videt'sja mne s nim zapretila.
 Marina: Ne bezpokoјtes'; syščetsja sposob, kotoryj
 nas ot neja izbavit.
 Kleofida: Du kennst den Charakter meiner Mutter. Sie
 wird nicht zustimmen, nachdem sie mir schon
 verboten hat, mich mit ihm zu treffen.
 Marina: Seien Sie unbesorgt; es wird sich ein Mittel
 finden, das uns von ihr befreit.

zugleich auch handlungsstiftende Qualität. Die funktionelle Leistung des jeweiligen Szenenverbunds bemißt sich also nicht nach seinem Beitrag zur Knotung, Ballung oder "Aufsteilung" von Handlung⁵¹, sondern nach seinem Beitrag zur psychologischen Charakterstudie. Die Szenen 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9 des II. Akts, 2, 4 des III. Akts, 9, 10 des IV. Akts fügen sich zu einem detaillierten Porträt des Zerstreuten zusammen, die Szenen 6, 7 des I., 7 des II., 2, 4 des III., 2, 3, 5, 6 des IV. und 8 des V. Akts zum Charakterbild Orests.

Darüber hinaus aber wird die Szene als autonome, vom Gesamtrahmen der Handlung isolierte Einheit auch zum Hauptträger komischer Effekte. Die szenische Komik als Komik der verkannten oder mißdeuteten Situation steigert erheblich das komische Potential des Stückes (vgl. besonders in III,3 die Täuschung der Branjukova durch Orest; in III,7 das unverhoffte Zusammentreffen der Bräute in Viktors Zimmer; in V,1 ff. die Folgen eines falsch adressierten Briefes): "Le sujet passe (...) en seconde ligne et ce qui constitue le comique de ce théâtre c'est (...) des scènes plaisantes qui ne sont liées d'aucune manière au sujet de la pièce et qui pourraient même se transporter d'une comédie à l'autre sans la moindre contradiction."⁵²

Wiederholt wurde Regnard die unzureichende Integration seiner Charaktere in den Geschehensablauf vorgeworfen. Anlässlich eines Vergleichs von "Le Distrain" mit Molières sujetverwandter Komödie "Les femmes savantes" übt Cailhava de l'Estandoux heftige Kritik besonders an der von außen kommenden Lösung in "Le Distrain", die im Gegensatz zu "Les femmes savantes" nicht durch die Charaktere selbst, durch ihr Verhalten bzw. die Revision dieses Verhaltens herbeigeführt werde.⁵³

⁵¹ Vgl. R. Petsch: Von der Szene zum Akt. In: DVJs 11 (1933), S. 170 f.

⁵² P. Toldo, a.a.O., S.76.

⁵³ Vgl. Cailhava de l'Estandoux, Bd.2, a.a.O., S. 422 f.

Daß dies nach Ansicht des Autors den moralischen Nutzwert eines Stückes erheblich beeinträchtigt, zeigt seine an anderer Stelle aufgestellte Forderung: "Une pièce (...) peut et doit surtout être morale par la façon dont ses divers personnages sont punis ou récompensés", aus der er für "Le Distrait" den Schluß ableitet: " (...) cette pièce n'est pas morale ; parce que la distraction n'est ni un vice, ni un ridicule dont on puisse se corriger."⁵⁴

Daß die mangelnde didaktische Leistung des Stückes auf einer verfehlten Typenwahl beruhe, ist schwerlich nachzuweisen. Angesichts der Entwicklung etwa der deutschen Komödie der Frühaufklärung, die gerade charakterliche Kuriositäten und Skurrilitäten in den Mittelpunkt satirischer Darstellung rückt und in der zugunsten der psychologischen Studie weniger allgemeine didaktische Zielsetzungen als vielmehr komische Wirkungen vernachlässigt werden, muß dies sogar bezweifelt werden.⁵⁵ Dagegen berührt Cailhavas Kritik an der Lösung in "Le Distrait", mit der das für die Moralität eines Stückes verbindliche Gesetz von Belohnung oder Bestrafung der Handlungsbeteiligten nicht realisiert wird, kompositionelle Aspekte der Komödie, die ihren geringen moralischen Nutzwert in der Tat entscheidend beeinträchtigen. Dies gilt auch für Lukins Übertragung. Daß in "Le Distrait" wie in "Zadumčivoj" von der Handlung her das Tugend-Laster-Schema nicht verwirklicht wird, daß die Lösung des Konflikts unmotiviert, d.h. nicht als Konsequenz bestimmter moralischer Positionen, sondern ähnlich dem Effekt des deus ex machina erfolgt, ist das Resultat einerseits der oben beschriebenen

⁵⁴ Cailhava de l'Estandoux, Bd. 1, a.a.O., S.381.

⁵⁵ "Die angestrengte Suche nach immer neuen menschlichen Fehlern und Unzulänglichkeiten droht im Raritätenkabinet gesellschaftlicher Untugenden zu enden. Der zweifellos beachtliche Gewinn an eigenschaftserkundender und psychologischer Differenzierung des Charaktertyps wird erkauf durch einen spürbaren Verlust an Komik." (W. Hinck: Das deutsche Lustspiel, a.a.O., S.428.)

Gewichtverlagerung auf die autonome Szene, die jede Art der Handlungsentwicklung, also auch ihre Zuspitzung auf ein moralisches Kräfteressen verhindert. Zum anderen aber liegen die Ursachen im Keim bereits in der Exposition des Stückes. Die beiden Hauptfiguren nämlich, der "Zerstreute", Viktor, und der Windbeutel Orest sind nach dem Schema der satirischen Typenkomödie zwar "Rivalen", zugleich aber auch jeweils Träger einer "lasterhaften" Eigenschaft.⁵⁶ Diese Voraussetzung, die eine kontrapunktische Beziehung zwischen den Personen ausschließt, ist eine wesentliche Ursache sowohl der Statik des Handlungsablaufs als auch der exogenen glücklichen Lösung.

Das Fehlen didaktischer Anlagen in der Komposition ist nicht schon gleichbedeutend mit dem Fehlen lehrhafter Tendenzen in "Zadumčivoj" überhaupt. Auch ist die starke Beteiligung situationskomischer Mittel, die Calame mit Baudelaire als "le comique absolu", das allein Lachen zum Ziel habe, gegen "le comique significatif" abgrenzt,⁵⁷ das eine moralische Idee illustriert, hierfür kein Anhaltspunkt. Die folgende Untersuchung wird kritische und komische Bauelemente in "Zadumčivoj" - unbeschadet der oben erwähnten kompositionellen Indizien - und ihr Verhältnis zueinander zu prüfen haben.

V. Die Personen

1. Dramaturgische Relevanz der Liebhaberinnen

In Abweichung vom Modell der satirischen Typenkomödie der Aufklärung, nach dem den jungen Liebhaberinnen nicht nur die

⁵⁶ Vgl. III, 6, wo sich die beiden Kontrahenten ironisch, unter dem Deckmantel der Freundschaft, ihre Laster gegenseitig vor Augen führen. P. Toldo zieht hier eine Parallele zu Molières "Misanthrope" und dem Dialog zwischen Arsinoé und Célimène. Vgl. a.a.O., S.65.

⁵⁷ A.a.O., S.225 ff.

Wahlfreiheit des Herzens eingeräumt, sondern der gefühlbestimmten Gattenwahl auch stets das Prinzip der Vernunft unterlegt wird,⁵⁸ sind die beiden weiblichen Parts in "Zadumčivoj" unabhängig von Wertkategorien dieser Art gestaltet. Die allein in der Frontstellung aller Personen gegen die glücksbedrohende Alte wirksame Polarisierung in der Figurenkonstellation bedingt das Fehlen eines moralischen Profils, wie es üblicherweise den Liebhaberinnen eignet. Zwar entspricht Kleofidas Opposition gegen die Mutter der Rolle der stets tyrannisierten und unschuldig gescholtenen, stets aber auch gehorsamen Tochter⁵⁹:

Vy vseгда menja branite i ja ot togo-to i duroju ka-
žusja. (I, 4, S.360)

Immer schelten Sie mich, und ich erscheine dadurch gar
wie eine Närrin.

Bran' eja menja izsušila i skoro s uma svedet. (III, 1,
S.379)

Ihr Gezänk hat mich ausgedörret und wird mich bald um den
Verstand bringen.

gelegentlich geht sie auch - sichtlich unter dem Einfluß

⁵⁸ Diese konventionelle Liebhaberinnen-Rolle wird gelegentlich durch die Mode- und Frauensatire gesprengt. (Vgl. dazu W. Hinck: Das deutsche Lustspiel, a.a.O., S.50.) In Rußland führte Sumarokov in "Pustaja ssora" erstmals den Typ der Pretiösen in der Rolle der Liebhaberin ein, wie er später in den Komödien Katharinas II. wieder aufgegriffen wird ("Imjaniny Gospoži Vorčalkinoj", "Obolščennyj").

⁵⁹ "La résistance à la volonté sordide ou tyrannique du père est le plus souvent passive (...) la comédie ne saurait rester comédie en dressant les filles contre les pères avec une véhémence qui appellerait des sanctions trop dures; le défi à l'autorité paternelle, d'autre part ne saurait sans troubler la conscience du spectateur revêtir une forme agressive qui ternirait l'image de la jeune fille par laquelle la société se rassure sur son avenir." (M. Gutwirth: Molière ou l'invention comique. Paris 1966, S. 53 f.)

der anders konzipierten Vorlagefigur - in eine ironisch-überlegene Haltung über:

Ja ne znala, sudarynja, čto uslyšav pro замуžstvo, dolžno krasnet'sja. Vpred' budu ja ostorožnee, i kak skoro o tom uslyšu, v mig zakrasnejus'. (I, 4, S. 358)

Ich wußte nicht, Herrin, daß man erröten muß, wenn man etwas über Heirat vernimmt. Künftig werde ich vorsichtiger sein und sofort erröten, sobald ich etwas davon höre.

Diese kritische Haltung Kleofidas verweist jedoch nur erneut auf die Lasterposition der Branjukova, nicht auch auf eine Tugendposition Kleofidas selbst. Der eigentliche moralische Rückhalt - die vernünftige Gattenwahl - fehlt ihr letztlich angesichts der Negativität Orests.

Auch Sofijas gegen den eigenen Bräutigam gerichtete Opposition ist nicht als Auflehnung der Vernunft gegen die Anmaßung des Lasters motiviert. Sie resultiert allein aus der Situation des Mißverständnisses, des vermeintlichen Betrugs, hat also keinen realen Stellenwert. Sofija kritisiert nicht Viktors Zerstreutheit als solche, sondern als deren befürchtete Folgen die Untreue Viktors. Die Erklärung aller ihr entstandenen Probleme mit Viktors "Eigenheit", seinem "Laster", stimmt sie im Gegenteil wieder versöhnlich.

Die Liebeshandlung steht in "Zadumčivoj" mithin außerhalb moralischer Bezüge. Die Doppelung der Liebespaare bestimmt den dramaturgischen Stellenwert der Liebhaberinnen als potentielle - nicht tatsächliche - Rivalinnen. Aus dieser Konstellation erwachsen, bedingt durch die Zerstreutheit des Helden, komische Situationen der Verwirrung und Verwechslung, an denen beide Frauen nie aktiv beteiligt sind. Die Liebhaberinnen sind somit lediglich passive, dramaturgisch gleichwohl unentbehrliche Standardfiguren der Komödie.

2. Glossierende und kommentierende Funktion der Diener

Die komische Gegenüberstellung eines schlaunen, überlegenen Dieners mit seinem tölpelhaften, unbedachten Herrn hat

motivische Vorläufer bereits bei Plautus ("Epidicus") und, vermittelt über Bertrames "L'Inavvertito", in Molières Komödie "L'Étourdi", die Regnard offensichtlich als Vorlage gedient hatte.⁶⁰

Ustin in "Zadumčivoj" weicht von seinem Vorbild in "Le Distrain" nicht ab. Zum großen Teil ist die Rolle des Dieners gekennzeichnet durch sein freimütiges Glossieren und Kommentieren wie auch durch witzige Schilderungen der Schrülen seines Herrn. Das seit Terenz im Intrigenlustspiel gepflegte und in der Aufklärungskomödie vorwiegend als didaktisches Hilfsmittel nutzbar gemachte Aparte-Sprechen findet dabei ebenso Anwendung (vgl. II, 5; II, 6; V, 1) wie unverblühte Kritik des Dieners an seinem Herrn:

(...) neužli vsjakij den' ot svoej zadumčivosti budete vy novyja sebe delat' chlopoty? V vas kažetsja est' razum. Inogda razsuždaete vy, kak v knigach pišut, a inogda takoj vzdor delaete, čto dolžno vas počest' ušedšim iz doma bešenych. (IV, 7, S. 397)

(...) wollen Sie sich denn tagtäglich durch Ihre Zerstreuung in neue Schwierigkeiten bringen? Sie scheinen Verstand zu besitzen. Mitunter urteilen Sie, wie es in den Büchern geschrieben steht, aber mitunter stellen Sie solchen Unsinn an, daß man Sie für einen aus dem Irrenhaus Entlaufenen halten muß.

Direkte Urteile dieser Art treffen auch andere Handlungsfiguren, vor allem Orest (vgl. II, 7) und nehmen gelegentlich den Charakter zeit- und gesellschaftskritischer Aperçus an (vgl. III, 7; III, 14; IV, 7; IV, 9).

Durch die Konzeption des Dieners als komische Person, als Nachfahre des italienischen "Zanne"⁶¹, wird seine Funktion

⁶⁰ Vgl. M. Gutwirth, a.a.O., S.26 und E. Lintilhac: Histoire générale du théâtre en France. Bd. III: La comédie. Dix-septième siècle. Paris 1908, S. 135.

⁶¹ Zur Ableitung des Namens, den der Narr der Commedia dell'arte trägt, aus Giovanni oder auch griech. sannos bzw. lat. sanna vgl. A. Kutscher: Die Commedia dell'arte und Deutschland. Emsdetten 1955 (Die Schaubühne 43), S.14.

als kritisches Korrektiv der (Komödien-) Gesellschaft allerdings relativiert. Sein "satirisches Ethos" wird aufgehoben durch die "idée essentiellement comique"⁶², die sich in der Verkehrung des Herr-Diener-Verhältnisses niederschlägt. Diese "transvaluation des valeurs"⁶³, als solche immer wieder offengelegt durch Ustins Rolle als Sündenbock für die Missetaten seines Herrn⁶⁴, schafft eine komische Diskrepanz zwischen tatsächlicher sozialer Position und angemäßigem Wertanspruch des Dieners. " (...) le prestige même dont le pare fugitivement la comédie est la mesure de sa risibilité."⁶⁵ Somit stehen die kritischen Bemerkungen Ustins, wie sehr sie objektiv auch immer gerechtfertigt erscheinen, stets im Bezugfeld des Komischen. Er ist scharfzüngiger Kritiker, zugleich aber auch Spaßmacher, und zwar gerade in seiner Rolle als gönnerhaft-Überlegener Zensor.

Die Komik Ustins beruht darüber hinaus auf burlesken Harlekinaden, auf ausgespieltem Mutterwitz, Schläue, aber auch auf tölpelhafter Naivität. Rhetorische Gewandtheit und Dramatik, Wortspiele und witzige Einfälle dienen als Ausdrucksmittel der komischen Person; in der Weiterentwicklung und Verfeinerung der pantomimischen Komik des Arlecchino ist ihr Medium vornehmlich die Sprache. Über seinen Besuch mit Viktor

⁶² M. Gutwirth, a.a.O., S. 30.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Wiederholt wird Ustin für die Versehen seines Herrn gescholten (vgl. II, 5, 6; III, 7; V, 1, 5, 6). - In II, 1 steht diese "Umwertung der Werte" im Dienste der Charakterkomik. Die Zerstreutheit seines Herrn schildert Ustin mit den Worten:

Často menja branit vmesto pochvaly, a inogda kak s znatnym bojarinom govorit so mnoju, nazývaja menja vysokorodnym i prevoschoditel'nym. (II, 1, S. 369)

Oft schilt er mich, statt mich zu loben, und manchmal spricht er mit mir wie mit einem angesehenen Herrn, nennt mich Hochwohlgeboren und Durchlaucht.

⁶⁵ M. Gutwirth, a.a.O., S. 30.

am Sterbebett des Erbonkels berichtet Ustin:

S čas na čas ždali my, avos'-libo on k praotcam svoim
otpravitsja i želali emu dobroj dorogi. (II, 1, S. 367)

Stunde um Stunde warteten wir darauf, daß er sich zu seinen Ahnen auf den Weg mache, und wünschten ihm gute Reise ,

um im Anschluß daran mit dem makabren Witz eines "Zanne" dessen Genesung zu beklagen:

Tri raza iz svoich ruk dolžil ja ego rvotnym, vseгда troj
noju meroj, primešivaja priema po dva pronosnago i pokaz
yvaja emu moe userdie, čtoby bez dal'nago mučenija po
sobit' emu s žizniju razstat'sja; da polno, lichó sporo,
i nemilostivaja sud'ba ne pomogla moim dobroserdečnym
želanijam. (II, 1, S. 368)

Dreimal versah ich ihn eigenhändig mit Brechmittel, immer
mit der dreifachen Menge, mischte eine doppelte Durch
falldosis bei und zeigte ihm meinen Eifer, ihm zu helfen,
ohne weitere Qualen aus dem Leben zu scheiden; aber genug
das Böse siegt, und das ungnädige Schicksal half meinen
gutherzigen Wünschen nicht.

Die komische Verbindung von Zynismus und Naivität in der Hal
tung des Dieners, die hier aus dem Sprachbereich des Obszö
nen weitere komische Effekte bezieht, steht ebenso in der
Tradition der Harlekinade wie die "Entkleidungsszene" (IV,
7), in der sich Ustin von seinem zerstreuten Herrn den Kaf
tan aufknöpfen läßt, oder seine Verkleidung als einäugiger
Seemann (V, javl. posl.) in Verbindung mit einer Reihe bur
lesker Einfälle zur Täuschung der Branjukova. Ustins Verglei
der Gesangsstimme Orests mit der eines "erwürgten Hammels":

kak u zadavlennago barana (II, 7, S. 375),

sein Kommentar zu den kreischenden Stimmen in Viktors Kabine
der Hausgeist treibe womöglich sein Unwesen (III, 12, S. 390)
sein schlauer Versuch, sich in den Besitz von Viktors Uhr
zu bringen:

Časy-to, sudar', pravo nikuda ne godjatsja, kak razve mne
v karman. (III, 7, S. 386)

Diese Uhr, Herr, taugt wahrhaftig zu nichts, es sei denn,
bei mir in der Tasche ,

all diese Mittel der komischen Qualifizierung der Dienerfigur neutralisieren in ihrer Summe ebenfalls die rational-kritische Haltung Ustins gegenüber bestimmten Personen und Vorgängen und offenbaren in der Mannigfaltigkeit ihrer komischen Variationen ihren letztlichen Selbstzweckcharakter.

Die aus den bisher untersuchten satirischen Komödien Lukins ableitbare Grundrelation zwischen kritischen und komischen Mitteln in der Aufklärungskomödie erweist sich auch an der Figur Ustins als verbindlich, obschon unter veränderten Vorzeichen: Ustin ist nicht satirisches Objekt, sondern kritischer Kommentator, Satiriker. Seine komische Rolle, die auf den Effekt der Farce, der "absoluten Komik" im Sinne Baudelaires⁶⁶ abgestellt ist, drängt die moral- und sozialkritische Wirkung seiner Kommentare zwangsläufig in den Bereich des Akzidentiell-Unverbindlichen ab. Der kritische Dienerkommentar ist lediglich formales Zugeständnis an ein bestehendes Regelsystem in einer in der italienischen Tradition stehenden Figurenkonzeption.

Die Rolle der Dienerin entspricht im ganzen der klassischen Konzeption der Zofe als der Vertrauten ihrer Herrin: Sie ist nicht nur Sprachrohr ihrer Gefühle (vgl. I, 4), sondern verteidigt auch tatkräftig ihre Ziele und Wünsche (III, 1). Der Verzicht auf ein streng an moralischer Symmetrie orientiertes Personenschema bestimmt jedoch in "Zadumčivoj" die nicht immer in die Vertrautenrolle eingebundene kritisch-kommentierende Funktion der Dienerin. Marinas Glossen und Kommentare treffen zwar zu einem beträchtlichen Teil die Branjukova als Verfechterin autoritärer Erziehungsgrundsätze (vgl. I, 2, 4, 5; III, 1) und entsprechen damit dem traditionellen Gesinnungskonformismus der Zofe mit ihrer Herrin; in gleichem Maße aber richten sie sich auch gegen den von Kleofida gewählten Bräutigam (vgl. I, 4, 8; III, 2). Die

⁶⁶ Vgl. Baudelaire: De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. In: Oeuvres complètes, hg. v. M. Raymond. Lausanne 1967, S. 1057 - 1075.

Freiheit der Kritik auch außerhalb der durch die Vertrautenstellung festgelegten ethischen und pragmatischen Zielsetzungen stellt gegenüber "Pustomelja" und "Razumnoj Vertoprach" eine Neuerung in der Konzeption der Zofenrolle dar. Allerdings steht diese Kritik stets unter dem Vorzeichen einer grundsätzlichen Einmütigkeit zwischen Herrin und Dienerin. So erklärt Marina in III, 1:

Orest, kak ni vetren, no dlja vas pristojnee Viktora.
(III, 1, S. 379)

So unbesonnen Orest auch ist, doch ist er Ihnen angemessener als Viktor.

Das Ineinanderwirken von typusbedingtem Gesinnungskonformismus einerseits und relativer kritischer Äußerungsfreiheit andererseits bedeutet, daß der kritische Gestus nicht mehr, wie in den genannten Komödien, der Diskriminierung und Verurteilung des Lasters dient. Da er sich aus der letztlichen Harmlosigkeit und Verzeihbarkeit eines menschlichen Fehlers herleitet, verliert er zwangsläufig seine polemische Schärfe und erhält eine nachsichtige, versöhnliche Tendenz.

Die Beteiligung der Dienerin am Komödiengeschehen kann sich in "Zadumčivoj" aufgrund der schwach entwickelten Handlung nur auf episodenhafte Beiträge beschränken. Als Intrigantin wirkt sie in III, 2, da sie es ist, die Orest zu seinem Betrug an der Branjukova inspiriert, und z.T. in III, 8, wo sie an einer der schon in der antiken Komödie verwendeten Horchszenen Anteil hat. Der eigentliche Antrieb zu dieser List, durch die Viktor entlarvt werden soll, geht jedoch wie im französischen Original von der - dort raffiniertes und listiger dargestellten - Liebhaberin aus.

3. Čistoserdov als Raisonneur

Gegenüber den unvernünftig-lasterhaften Helden sind die Diener in der Komödie die Vertreter des "bon sens", des "zdravy mysli".⁶⁷ Dabei wird die von ihnen vertretene Moral stets

⁶⁷ Vgl. dazu V. I. Sipovskij, a.a.O., S. 216.

filtriert durch die Rollenstereotype des Dieners, d. h. sie hat ihren Wirkungsbereich, ihre Geltung und ihren Sinn stets nur innerhalb der Grenzen einer konkreten Spielsituation.

Die Rolle des Raisonieurs besteht im Gegensatz dazu in der Einordnung konkreter Bühnenvorgänge in einen übergeordneten ideellen Zusammenhang. Der "ideale Nexus", der zum "pragmatischen" in jedem Drama "in dem Verhältnis sinnbildlicher Spiegelung" steht⁶⁸, wird durch den Raisonieur explizit, nicht mehr nur durch Geschehen verschlüsselt, zum Ausdruck gebracht. Das rhetorische Element erfährt dabei notwendig eine stärkere Ausprägung als in den knappen, schlagfertigen Kommentaren der Diener; die dozierende Art der Rede verdeutlicht lehrhafte Zielsetzungen, die der Rolle zugrundeliegen. Das häufige Auftreten von Raisonieurtypen in der russischen Komödie des 18. Jahrhunderts⁶⁹ kennzeichnet den didaktischen Charakter der Gattung in dieser Zeit.⁷⁰

Anders als in "Ščepetil'nik" ist der Raisonieur in "Zadumčivoj" in die Komödienhandlung einbezogen: Er tritt als "zärtlicher Oheim" auf, der sich um die wunschgemäße Verheiratung zweier Mündel bemüht (vgl. I, 5). Seine dramatische Funktion ist dabei mit seiner ideell-moralischen insoweit unmittelbar verknüpft, als seine moralisierenden Erörterungen die Läuterung seines Neffen Orest zum Ziel haben, dessen Zukunft er zu sichern bemüht ist. Durch mehrere Repliken Čistoserdovs wird dieser Kausalnexus hergestellt:

Vremja tebe ispravit'sja. (I, 6, S.363)

Es ist an der Zeit, daß du dich besserst.

(...) esli ty iz svoej pustoj baški vsech duračestv ne vykineš', to prinudiš' menja vse moe bogatstvo otdat' se-

⁶⁸ R. Petsch: Von der Szene zum Akt, a.a.O., S. 186.

⁶⁹ Vgl. "Nedorosl'" (Fonvizin), "Obraščennyj mizantrop" (Kop'ev), "Chvastun" (Knjažnin), "Smech i gore" (Klušin).

⁷⁰ Seit den 90er Jahren fehlen rein moralisierend-räsonierende Parts in der Komödie. Krylov und Knjažnin "tended to offer didacticism in less obvious ways (...) The 'raisonneurs' of Šachovskoj and Zagoskin play significant parts in the intrigue (...) (D. Welsh, a.a.O., S.68)

stre tvoej. (ebd.)

(...) wenn du dir nicht alle Dummheiten aus deinem leeren Hirn schlägst, zwingst du mich, mein ganzes Vermögen deiner Schwester zu geben.

Esli ty daš' mne slovo byt' umneja, to ja ničego ne upušču, čtob ženit' tebja na Kleofide. Starajsja že lučšimi postupkami byt' eja dostojnym. (I, 6, S. 365)

Wenn du mir dein Wort gibst, klüger zu werden, dann werde ich nichts unversucht lassen, um dich mit Kleofida zu verheiraten. Bemühe dich also, durch bessere Taten ihrer würdig zu sein.

Indessen erfolgt bis zum Ende des Stücks weder eine moralische Läuterung Orests, noch ergeben sich daraus die von Čistoserdov angedeuteten Folgen. Erst unter diesem Aspekt der nur scheinbar unmittelbar auf pragmatische Ziele bezogenen Moralkritik des Oheims läßt sich Čistoserdov als Raisonneurfigur begreifen. Die schwache Bindung seiner moralisierenden Ausführungen gegenüber Orest an die konkrete Geschehnisvorlage offenbart deren Selbstzweckcharakter. Sie dienen weniger der tatsächlichen Bekehrung des Neffen als viel genereller der kritischen Beurteilung des durch ihn repräsentierten "Lasters".

Dem Raisonnement Čistoserdovs sind die Ansichten Orests antithetisch gegenübergestellt. Die antithetische Abfolge von Raisonneur-Rede und Gegenrede durch den lasterhaften Typ findet sich bereits in "Ščepetil'nik". Gutwirth bemerkt, daß mit der gleichgewichtigen Verteilung von Rede und Gegenrede ein wichtiges Spannungsmoment geschaffen und die Überfrachtung der Komödie mit den Sentenzen des Raisonneurs vermieden werde: "Ses efforts sont vains, il ne récolte que moqueries pour toute salaire, mais le public est admirablement fixé. Ce role d'exposition comporte des longeurs: l'outrageuse démenche qu'il tente de redresser l'amène à prononcer d'assez longs discours. Pour que la comédie n'en soit pas alourdie, le sot qu'il tente vainement de secouer le secoue à son tour."⁷¹ Sowohl durch Orests spöttische Repliken auf die Ermahnungen des Oheims (vgl. VI, S. 363 f.) als auch durch sei

⁷¹ M. Gutwirth, a.a.O., S. 160.

ne immer wieder eingeschobenen Selbstdarstellungen⁷² tritt in "Zadumčivoj" das monologische Element der Raisonneur-Rolle zugunsten des Dialogs zurück. Urteile und Kommentare des Raisonneurs lösen jeweils eine Gegendarstellung durch den Typ aus, die ihrerseits wiederum der Korrektur bedarf. Der so antithetisch aufgebaute Dialog ist eine der häufigsten Darstellungsformen der Satire⁷³, er fällt unter die im Rahmen dieser Arbeit ermittelte Kategorie der "objektiven" Kritik, mit der Ansicht und Gegenansicht zur Beurteilung durch den Zuhörer offengelegt werden.

4. Die Typen

Die lehrhafte Konzeption der drei in "Zadumčivoj" vorgeführten Typen als Vertreter moralischer oder sozialer Normwidrigkeiten findet im äußeren Geschehnisablauf kaum einen Niederschlag. Beide Heiratsanwärter (Viktor, Orest) erhalten ungeachtet ihrer bis zum Schluß demonstrierten "Laster" die von ihnen gewünschten Bräute. Auch die Niederlage der Branjukova am Ende des Stückes signalisiert nicht eigentlich lehrhafte Tendenzen in der Figurenkonzeption. Die Überraschung eines Elternteils ist ein bevorzugtes Handlungselement der Commedia dell'arte, in der es frei von irgendwelchen ethischen Bezügen verwendet wird. Durch die jeder moralischen Sinngebung enthobene Lösung des Konflikts wird auch die "Bestrafung" der Branjukova weitgehend zum bloßen Sieg der List über die Dummheit neutralisiert im Sinne der für die mimetische Grundform der Komödie geltenden "Ende-gut-alles-gut-

⁷² Vgl. die Textstellen in I, 6:

Kto nado mnoj smeetsja, nad tem smejus' ja v desjat' raz bol'sje (...) (S. 362)

No čto že vam stol'ko vo mne ne npravitsja? (...) (S.364)
Posmotri sam na nas chorošen'ko, kogda my veselimsja (...) (ebd.)

⁷³ Welsh weist darauf hin, daß der Raisonneur in der Komödie die Funktion des Gesprächspartners der Verssatire übernehme. (Vgl. a.a.O., S. 91)

Taktik", die "an keine ethische Erfüllung gebunden" ist.⁷⁴

Didaktische Tendenzen beschränken sich in "Zadumčivoj" somit auf die Gestaltung der Typen selbst. Die exemplarische Funktion des Typs wird an der Branjukova zunächst verdeutlicht durch den "sprechenden" Namen ("Die Zänkische"), mit dem "der Person der Kreis gegeben (ist), in dem sie sich bewegen darf."⁷⁵ G. Gelderbloom weist darauf hin, daß sich bei einer zentralen Eigenschaft, die einer Person "aufgeleimt" werde, immer mehrere Möglichkeiten ergeben, diese darzustellen.⁷⁶ Ähnlich wie das "Laster" des Schwätzers in "Pustomelja" durch unterschiedliche, im unmittelbaren Umkreis der Schwatzsucht beheimatete Charaktereigenschaften (Selbstlob, Prahlerei, Rechthaberei etc.) illustriert wird, äußert sich das zänkische Wesen der Branjukova in einer Reihe konkreter Verhaltensweisen, so in der autoritären Erziehung ihrer Tochter:

Razve ne vlastna ja v moej dočeri? (V, 8, S. 407)

Bin ich etwa nicht Herr über meine Tochter? ,

in der schlechten Behandlung der Dienstboten (vgl. III, 6), in Grobheit und Despotismus (vgl. I, 4).

Lukin schafft mit dieser Charakterisierung der Branjukova den Prototyp der in den späteren Milieukomödien auftretenden "samodurka", wie ihn Fonvizins Prostakova ("Nedorosl"), Katharinas Gospoža Vorčalkina ("Imjaniny Gospoži Vorčalkinoj") Sumarokovs Burda ("Vzdorščica"), Kapnists Fekla ("Jabeda") verkörpern. So gemäßigt sich auch in der Gestalt der Branjukova infolge der Bindung an die französische Vorlage der Übergang von der allgemeinen Charaktersatire zur Sitten- und Gesellschaftssatire vollzieht, die ihr Angriffsziel in typi-

⁷⁴ H. Kindermann, a.a.O., S. 44.

⁷⁵ G. Gelderbloom, a.a.O., S. 269.

⁷⁶ Ebd.

schen Erscheinungen des sozialen Lebens sucht,⁷⁷ bedeutet er doch selbst gegenüber "Ščepetil'nik" eine entschiedene Weiterentwicklung in der praktischen Verwirklichung des von Lukin und der "Anpassungsschule" verfolgten Russifizierungskonzepts.

Auch die Darstellung Orests dient dem exemplarischen Aufweis zeit- und milieubedingter, nicht mehr nur individuell-charakterlicher Unwerte. Der Offiziersstand, dem Orest anders als sein Pendant in "Le Distrain" angehört, wird durch ihn in seinen zeittypischen Verhaltensformen gekennzeichnet: Prahlerei, ausschweifender Lebensstil, Spottlust, Dandytum⁷⁸ werden nicht mehr als sittliche Verstöße des Einzelindividuums, sondern einer bestimmten gesellschaftlichen Klasse dargestellt. Der häufige Gebrauch der "wir"-Form in den Selbstdarstellungen Orests:

My vse robjata veselye (...) (I, 6, S. 364)

O sedyja golovy! vam li nas učit'. (I, 6, S. 365)

Vsjakij naš brat (...) (II, 7, S. 374)

My, voennye ljudi (...) (III, 2, S. 380)

verdeutlicht diese Repräsentanzfunktion.

Das den Typ prägende Wiederholungsprinzip kommt am deutlichsten an der Figur des Zerstreuten zum Ausdruck. Durch die Aneinanderreihung gleichartiger Situationen", die Wicke als "Formelement des satirischen Lustspiels" bezeichnet⁷⁹, wird Viktors Schwäche drastisch veranschaulicht: "Die der demonstrierenden Aufgabe der Satire entsprechende Form ist die Reihung. Das Laster soll nicht erst durch die Entwicklung und durch den Mißerfolg am Schluß widerlegt werden, sondern vom ersten Auftritt an seine Sinnwidrigkeit enthüllen."⁸⁰

⁷⁷ Zur Abgrenzung von Charakter- und Milieukomödie in Rußland vgl. E.v.Berg, a.a.O., S. 27 ff., V.V. Sipovskij, a.a.O., S. 215 f., D. Welsh, a.a.O., S. 102 ff.

⁷⁸ Vgl. die Szenen I, 6, 7; II, 7; III, 2.

⁷⁹ G. Wicke, a.a.O., S. 19.

⁸⁰ Ebd.

Die Unvernunft des Helden stellt sich in "Zadumčivoj" dar als permanent "sinnwidriges" Handeln in der unmittelbarsten Wortbedeutung.⁸¹ Viktor kehrt bei trockenem Wetter kotbeschmutzt von einer Reise zurück (I, 6); er verneigt sich vor dem Koch der Branjukova, den er für einen Gast hält (ebd.); er verwechselt die Fahrt zum kranken Oheim mit der täglichen Fahrt in sein Amt und rügt den Kutscher für die lange Wegstrecke (ebd.); er verwechselt seinen Finger mit einem Stück Brot und beißt sich blutig (II, 1); er besteigt nach einer Gesellschaft eine fremde Kutsche, die er für seine eigene hält, läßt sich zu einem fremden Haus fahren, sucht das Schlafzimmer auf, in dem die Hausherrin bereits zu Bett liegend sich an sich auszukleiden und wird erst durch die Rückkehr des Hausherrn auf seinen Fauxpas aufmerksam (ebd.); er spricht eine Frau als Herr an, antwortet mit Nein statt mit Ja, nennt den Diener Hochwohlgeboren und Exzellenz (ebd.); er läßt sich Handschuhe und Degen bringen, obwohl er beides an sich trägt (II, 5); er läßt für Sofija einen Fauteuil bringen und setzt sich selbst hinein (II, 6); er spricht seine Geliebte mehrmals mit dem Namen Kleofida an (ebd.); er nimmt sich Tabak aus der Dose und vergißt zu schnupfen (ebd.); er erkennt seinen alten Bekannten Orest nicht (ebd.); er verwechselt Sofija mit ihrem Bruder Orest und bietet ihr die Stelle eines Kollegienrates an (II, 7); er äußert sich abfällig über Sofija, in der Annahme, es sei von einem Lied Orests die Rede (ebd.); er zieht einen Handschuh an, um Sofija zu begleiten, reicht ihr aber aus Versehen die andere Hand (ebd.); er läßt Sofija auf halbem Weg stehen, um sich mit Ustin zu unterhalten (ebd.); er will dem Diener ein Geheimnis mitteilen, hat es jedoch vergessen (II, 8); er verwechselt Orest mit Sofija und will ihn statt der Schwester begleiten (ebd.); er verwechselt eine Uhr, die Ustin ihm aus der Reparatur bringt, mit schlechtem ausländischem Tabak, den Ustin besorgte, und wirft sie zu Boden (ebd.); er bietet

⁸¹ Direkte und indirekte Charakterisierung des Helden werden in der folgenden Aufzählung zusammengefaßt.

Kleofida sein Arbeitszimmer als Versteck vor der Branjukova an (III, 8) und überläßt es wenig später Sofija zur Abfassung eines Briefes (III, 11); er knöpft Ustin aus Zerstreutheit den Kaftan auf (IV, 7); beim Schreiben eines Briefes taucht er die Feder ins Streusand- statt ins Tintenfaß (IV, 9); er schüttet Tinte statt Sand über das beschriebene Papier (ebd.); statt an Sofija adressiert er den Brief an Kleofida (IV, 10); aus Zerstreutheit hat er Kommentare Ustins in den Liebesbrief eingeflochten (V, 6); er vergißt, daß er geheiratet hat, und schickt sich an, zur Jagd zu gehen (V, javl. posl.).

Toldo und Calame stellen fest, daß zahlreiche Einzelzüge des Zerstreuten in "Le Distrain", wie sie auch in Lukins Übertragung übernommen wurden, dem Porträt Ménalques im 11. Kapitel von La Bruyères "Caractères" nachgebildet sind.⁸² Hier wie dort handelt es sich um minutiöse psychologische Charakterstudien, die als Aufweis menschlichen Fehlverhaltens dem Bereich der satirischen Erkenntnisvermittlung zuzuordnen sind. Wiederholung, Übersteigerung, Verzerrung in der Charakterisierung des Typs wirken als komikstiftende Gestaltungsmittel, die der drastischen Illustration des satirischen Gegenstandes dienen. Nicht zuletzt durch die effektstarke Umsetzbarkeit des sich in ständigen Fehlhandlungen äussernden "Lasters" der Zerstreutheit in komisch-burleskes Bühnenspiel erfolgt indes in "Zadunčivoj" eine permanente Verselbständigung dieser komischen Gestaltungsmittel, die ihren funktionalen Stellenwert im Rahmen der satirisch-kritischen Konzeption des Typs verändert und jenes "Lachen um seiner selbst willen" hervorruft, das Calame in den Komödien Regnards und besonders in "Le Distrain" registriert.⁸³

⁸² Vgl. P. Toldo, a.a.O., S. 62 ff., A. Calame, a.a.O., S. 295 ff. - Der Charaktertyp des Zerstreuten erscheint in der 6. Ausgabe der "Caractères" von 1691. Verschiedene Züge werden in der 7. und 8. Ausgabe von 1692 und 1694 hinzugefügt. Hierzu vgl. A. Calame, a.a.O., S. 295.

⁸³ Vgl. A. Calame, a.a.O., S. 297.

VI. Kritik und Komik. Satirische Elemente in "Zadumčivoj".

Wie die vorangegangenen Untersuchungen zu "Ščepetil'nik", "Pustomelja", "Razumnoj Vertoprach" gezeigt haben, ist Komik in der Aufklärungskomödie nicht uneingeschränkt zu bewerten als Medium kritischer Entlarvungsabsicht, dem kritische Leistungen wie Wertminderung, Verspottung, Aufweis des Unrechten etc. ohne weiteres zugesprochen werden können.

M. Victoria bestreitet in "Notes sur la dévaluation comique" nachdrücklich jede wertsetzende und wertaufweisende Funktion des Komischen als solchen: "(...) il ne s'agit point dans le comique (...) d'une décision volontaire sur des valeurs (au contraire, la décision volontaire dans le jeu comique, dans la satire par exemple, diminue sa valeur esthétique, le comique ayant l'obligation d'être - ou paraître - gratuit spontané, impersonel, objectif."⁸⁴ Ähnlich äußert sich

G. Müller, der Spott und Hohn als "billige Arten bewußter Komik" bezeichnet, die in allen Betrachtungen über das Komische überschätzt worden seien: "(...) ein z e r s t r e u - t e r Mensch (ist) komisch. Wir lachen ihn aber nicht etwa aus, weil er sich statt des Hutes einen Blumentopf aufsetzt, sondern, weil es abwegig ist, statt des Hutes einen Blumentopf aufzusetzen. Wir würden ebenso über einen Spaßvogel lachen, der sich absichtlich den Hut verkehrt aufsetzt, um uns eben zum Lachen zu bringen."⁸⁵

Komik kann, wie oben wiederholt dargelegt wurde, nur durch das Hinzutreten ihr wesensmäßig fremder, wertend und kritisch funktionierender Faktoren in den Dienst kritischer Absichten gestellt werden. Dies ist verbunden mit einer erheblichen Minderung ihrer "valeur esthétique" im Sinne M. Victorias und der Reduzierung des Komischen zum bloßen Illustrationsmittel

⁸⁴ M. Victoria: Notes sur la dévaluation comique. In: Revue d'esthétique. T. III, Paris 1950, S.328.

⁸⁵ G. Müller, a.a.O., S. 81.

Lediglich innerhalb der oben untersuchten ironischen Situation, in der komische und kritische Absicht formal koinzidieren, ist eine wertend-kritische Funktionalisierung der Komik möglich. In "Zadumčivoj" läßt sich dies an den Typen Orests und der Branjukova noch einmal verifizieren.

1. Die satirische Gestaltung der Typen

a) Die Branjukova

Als indirekte Methode satirischer Wertung und Kritik dient die polemische Darstellung des Typs. Indem die Negativität der dargestellten Person durch gewollte Verzerrung natürlicher Proportionen veranschaulicht wird, sollen beim Rezipienten Aggressionen und Abscheu ausgelöst werden. Das Bild der Branjukova gewinnt abstoßende Züge, indem es durch Übertreibung und Verzerrung polemisch "entstellt" wird, indem Zanklust und Nörgelei ins Boshafte gesteigert werden und zu Grobheit und Tyrannei ausarten. Dies geschieht am deutlichsten in der Explikation der Mutter-Tochter-Beziehung und des in ihr zutage tretenden autoritären Machtanspruchs der Branjukova:

Podi sjuda, gospoža ščegolicha. Poklonis' dobrym ljudjam. Poniže! Ešče nemnožko nagnisja! U tebja ved' v spine-to ne kol. Kakaja neveža! Učitsja tancovat' blizko trech let, a ne umeet poklonit'sja! (I, 4, S. 357)

Komm her, Frau Modenärrin. Verbeug dich vor guten Menschen. Tiefer! Beug dich noch ein bißchen. Du hast doch keinen Stock im Rücken. Was für eine ungezogene Person! Lernt fast drei Jahre tanzen und kann sich nicht verbeugen!

Podnimi golovu; ešče powyše, stoj prjameja, podojdi поблиže. Dolžno-li potupljat' glaza? Vyprav' grud' i ne skladyvaj ruk, kak prigovorennaja k smerti. (I, 4, S. 358)

Heb den Kopf; noch höher, steh gerader, komm näher. Mußt du die Augen niederschlagen? Brust heraus und falte die Hände nicht wie eine zum Tode Verurteilte.

Vidal li kto ètakuju nesmyslennuju? i možno stat'sja, ètob ja rodila bezsèetnuju duru, kotoraja, vyrosši s menja, trech sèest' ne umeet? (I, 4, S.359)

Hat man eine solche Törrin gesehen? Und ist es möglich, daß ich eine maßlose Närrin zur Welt brachte, die mir so entartet ist, daß sie nicht bis drei zählen kann?

Dem tyrannischen Gebaren der Branjukova - sprachlich unterstützt durch eine derbe und ausfallende Redeweise und rein äußerlich markiert im häufigen Unterbrechen ihrer Dialogpartner (vgl. V, 8) - sind auch die übrigen Handlungsfiguren ausgesetzt, zunächst Orest als unerwünschter Freier ihrer Tochter, aber auch der stets konziliante Čistoserdov und sein Neffe Viktor (vgl. ebd.). Die indirekte polemische Kritik durch Selbstpräsentation der Figur hat hier wesentlich größeren Anteil an der Typencharakterisierung als direkte polemische Kommentare durch andere Handlungsfiguren. Solche erschöpfen sich in Äußerungen der Dienerin Marina:

Ja ved' znaju, èto vy vseгда ponaprasnu branitesja.
(I, 2, S. 357)

Ich weiß doch, daß Sie immer ohne Grund schimpfen. ,

teils ironisch gefärbt, wenn sie die Branjukova gegenüber Kleofida als "Ihre zärtliche Mutter" (Laskovaja vaša roditel'nica, III, 1, S. 378) bezeichnet, teils in Form boshafter Anspielungen, so wenn sie die Branjukova mit alternden Koketten vergleicht, die der Jugend ihren Platz nicht abtreten wollen (III, 1, S. 379).

In relativ geringem Maße werden Barschheit und Nörgelei der Branjukova durch das Mittel der Komik illustriert. Die ihren Auftritt eröffnenden vier knappen Repliken auf nachdrückliche Fragen Čistoserdovs: "Konečno!" - "Net!" - "Da!" - "Net!" (I, 1, S. 354), die in der Reduktion ausgewogener und lebendiger Dialogsprache auf bloße Bestätigungs- und Entgegnungsfloskeln komisch wirken, verbinden sich mit komisch-widersinnigen Erklärungen für ihre Abneigung gegen die Freier ihrer Tochter: Einen lehnt sie ab, weil er einen dummen Spitznamen hat und sehr reich ist, den anderen, weil er

zu vornehm und arm ist.

Einem durch Čistoserdovs Fragen und Kommentare immer wieder neu hergestellten kritischen Sinnbezug zugeordnet und darüber hinaus in enger Verbindung mit den angeführten kritisch-polemischen Mitteln der Figurencharakterisierung, bleibt eine selbständige Wirkung solcher sprach- und typenkomischer Gestaltungsmittel unterbunden. Die Indienstnahme des Komischen für wertend-kritische Tendenzen und Ziele der Satire, die im vorliegenden Fall durch die Konvergenz komischer und kritischer Mittel erfolgt, bewirkt auch hier seine Reduktion zum bloßen Illustrationsfaktor. Die graduelle Einbuße seiner erheiternden Qualitäten verhindert nicht das Wirksambleiben einer bestimmten "Entlastungsfunktion" des Komischen⁸⁶ innerhalb des satirischen Kontexts: "Die Wahrnehmung des Komischen befreit von einem Drucke, das Lachen entwaffnet, und diese Erleichterung ist am spürbarsten dort, wo die Ungewißheit über den Ausgang einer Sache mit Angst gemischt ist."⁸⁷ Allzu starre didaktische Inhalte der satirischen Typenkomödie werden zum Zweck einer leichteren Rezeption durch komische Formgebung aufgelockert. In diesem Sinne äußert sich bereits der deutsche Komödienautor der Frühaufklärung Henrici-Picander (1700 - 1764): "Gleichwie aber nicht alle Patienten geneigt, die bittern Tropfen ohne Vermischung eines süßen Safftes zu verschlucken; also muß auch ein Moraliste, der mit krancken Gemüthern zu thun hat, seine beißenden Pillen mit lachendem Munde vorhalten und mit angenehmen Scherze einreden."⁸⁸

Als unmittelbar satirisch zweckgebunden zu deuten ist die Komik der Branjukova allein unter dem Aspekt der durch Intrige oder intrigante Manöver hergestellten "ironischen Situation". Sowohl der Täuschungsversuch Orests, dem die Branjukova zumindest vorübergehend erliegt und in den das Publi-

⁸⁶ Vgl. W. Hinck: Das deutsche Lustspiel, a.a.O., S. 43.

⁸⁷ F. Jünger, a.a.O., S. 50.

⁸⁸ Zit. nach W. Hinck: Das deutsche Lustspiel, a.a.O., S. 144.

kum durch eine Absprache zwischen Marina, Kleofida und Orest (III, 2) von vornherein eingeweiht ist, wie auch Ustin Verkleidungsintrige, bei der die Mitwisserschaft des Zuschauers durch Repliken Ustins selbst⁸⁹ und Orests⁹⁰ gewährleistet wird, machen die Branjukova zum komisch-unterlegenen, verlachenswerten Objekt. Freilich ist der satirische Angriff hier in seiner didaktischen Potenz geschmälert durch das Fehlen eines "satirischen Ethos" der Angreifer: Das Lachen "straft" nicht das Laster selbst, sondern den Dummen, der sich überrumpeln läßt.

b) Orest

Auch die Typenkomik Orests bleibt im wesentlichen bloße Illustration einer im ganzen auf satirische Wertung und Kritik abstellenden Charakterpräsentation. Die Formen der Kritik variieren. Einen Ansatz zu "objektiver" Kritik stellt die Gegenüberstellung Orests mit seinem Onkel Čistoserdov dar, wobei durch Argument und Gegenargument an das Urteilsvermögen des Zuschauers und seine vernünftige Einsicht appelliert wird. Ziel dieser antithetischen Dialogführung ist der Aufweis von Wertwidersprüchen; der falsche Wertanspruch des lasterhaften Typs wird durch den Raisonneur entlarvt, der Typ seiner tatsächlichen Unwerthhaftigkeit überführt:

Ty staviš' sebe čest' byt' šalunom. Slavu svoju v tom počitaeš', čtob pochvastat' i ujazvit' kogo-nibud' i v komedijach ili v maskaradach povesničat'. Ty v ètich mestac vsem ljudjam chočeš' šutom kazat'sja. Meždu ravnymi sebe koverkaeš'sja ty tam i kružiš'sja i, dumaja soboju udivit sudiš' ty i rjadiš' obo vsem, ni aza v glaza ne znaja.
(I, 6, S. 363)

⁸⁹ Vom ahnungslosen Viktor in die Enge getrieben, wendet sich Ustin an Čistoserdov mit den Worten: "Pomogite mne; on vs isportit." ("Helfen Sie mir; er wird alles verderben.") V, javl. posl., S.408.

⁹⁰ Vgl. seine Replik an Čistoserdov: "Èto Ustin." (ebd.)

Du rechnest es dir als Ehre an, ein Schelm zu sein. Deinen Ruhm vermeinst du darin, zu prahlen und andere zu verletzen und in den Komödien oder auf Maskaraden Dummheiten zu machen. An solchen Orten willst du dich allen Leuten als Narr zeigen. Unter dir Gleichgesinnten verunstaltest du dich dort und drehst dich im Kreis, und im Glauben, staunen zu machen, urteilst du und machst deine Glossen über alles, ohne die geringste Ahnung zu haben.

Als indirekte Antithesen einander zugeordnete Begriffe wie

čest' - šalun	Ehre - Schelm
slava - povesničat'	Ruhm - Dummheiten machen
sudit' - ni aza v glaza ne znat'	urteilen - keine Ahnung haben

verdeutlichen rhetorisch die Disproportion zwischen Schein und Sein, indem sie diese als Wertdifferenz zwischen Ideal und Wirklichkeit unmittelbar zum Ausdruck bringen.

Mit seiner Gegendarstellung entwirft Orest von sich das Bild des leichtlebigen, oberflächlichen Vergnügen frönenden "vertoprach", eines Typs, der in "Ščepetil'nik" durch die Ballbesucher Polidor, Marem'jana und Nimfodora verkörpert wurde. Komik wird dabei weniger durch Drastik und Übertreibung der Darstellung hergestellt als durch die zumindest scheinbare "komische Unbewußtheit" des Typs, dessen arglose Unschuldspose:

No čto-ž vam stol'ko vo mne ne nraivsja? (...) ja pravo ničego chudago v sebe ne vižu. (I, 6, S. 364)

Doch was mißfällt Ihnen so an mir? (...) ich kann wahrhaftig nichts Schlechtes an mir finden.

in offenkundigem Widerspruch steht zum Inhalt seiner darauffolgenden Rede:

Ja ljublju ženščin, da kto-ž ich ne ljubit. Ja p'ju i igraju, v tom est' u menja tovariščej mnogo i ja za to édakich vygovorov ne zasluživaju. Pravda, čto slučaetsja mne govorit' na sčet bližnjago, no čem že ugodit' ljudjam. Prosiživaju ja inogda za butylkami do samoj zori, v kompanii s prečestnymi ženščinami, a pritom prosypaju do poludnja; da i tut, i zdorov'ju i karmanu est' pribyl. V édokie dni em ja po odnaždy. (ebd.)

Ich liebe die Frauen, aber wer liebt sie schließlich nicht. Ich trinke und spiele, dabei habe ich viele Freunde und dafür verdiene ich diese Rügen nicht. Es stimmt, es kommt vor, daß ich auf Kosten des Nächsten rede, doch wie soll man es den Menschen recht machen? Ich bleibe manchmal hinter den Flaschen bis zum Morgengrauen auf, in Gesellschaft überaus ehrenwerter Damen, dabei aber schlafe ich bis Mittag; und dies ist der Gesundheit wie dem Geldbeutel von Nutzen. An solchen Tagen esse ich nur einmal.

Die "Unverständigkeit" Orests wirkt hier komisch, weil die Lage die Meinung des Verstandes Lügen straft⁹¹ bzw. umgekehrt weil ein bestimmter Sachverhalt durch den Verstand paradox gedeutet wird. Daß es sich hierbei bis zu einem bestimmten Grade um eine vom Typ bewußt gezeigte "Unverständigkeit" handelt, die sich der Selbstironie und dem ironischen Spiel mit dem Gesprächspartner nähert, zeigt die abschließende, rein rhetorische Frage Orests an den Oheim:

I tak, sudar', skaži mne? bol'noj, po predpisaniju lekarskomu, možet li byt' stol'ko vozderžen? i édakaja žizn' do stojna li osuždenija? (ebd.)

Nun, Herr, sag mir? Kann ein Kranker auf ärztliche Anordnung so enthaltsam sein? Und ist ein solches Leben verurteilenswert?

Unabhängig von tatsächlicher oder geheuchelter Naivität in der verharmlosenden Schilderung seines leichtfertigen Lebenswandels ist es dieser Lebenswandel selbst, der Orest als negativen Charakter ausweist, und nicht die komischen Mittel, die zur Darstellung der Person aufgewendet werden. Das Lachen des Zuschauers bei der Wahrnehmung der Komik Orests kann den auch nicht mit J. Borew einer "Erhebung des Subjekts über das Objekt des Lachens"⁹² gleichkommen als "besonders emotional gefärbte Kritik", als "ästhetische Form der Kritik".⁹³ Die kritische Bereitschaft des Publikums wird im vorliegende

⁹¹ Vgl. Jean Paul, a.a.O., S. 109.

⁹² J. Borew, a.a.O., S. 140.

⁹³ J. Borew, a.a.O., S. 109.

Fall mobilisiert eben durch die evident kritisierbaren Inhalte der Rede Orests. Die angesichts der komischen Unangemessenheit der Person bzw. der Raffinesse des Schelms gleichzeitig spontan freigesetzte Lachbereitschaft tritt in Widerstreit zu diesem kritischen Impetus. Das dialektische Nebeneinander der beiden kontroversen Größen Komik und Kritik bedingt notwendig eine Einbuße spezifischer Qualitäten auf beiden Seiten: Die Rationalität des Kritischen wird unbeschadet ihres dominanten Stellenwerts ebenso vermindert wie auf der anderen Seite die Spontaneität des Komischen.

Auch Orests Eitelkeit, seine Renommiersucht, sein Nonkonformismus mit gesellschaftlichen Konventionen wie Anstand, Takt, Diskretion sind in funktioneller Koppelung Quellen sowohl ernsthaft-satirischer Geißelung als auch komischer Effekte. Diese werden jedoch in der Regel auf einen jeweils miterstellten Werthorizont projiziert und erzielen so nur bedingt erheiternde Wirkungen. Das der Satire wesentlich zugehörige "Moment der (...) Wertung bzw. des deutenden Erkennens"⁹⁴ überwiegt, so in der direkten Charakterisierung Orests durch Marina:

(...) vseĝda pyščitsja i vytjagivaetsja, čtoby bol'se kazat'sja, vseĝda govorit o polku, ob oficerach, o soldatach, budto nikto, krome ego, oficerov v rukach deržat' i soldat bit' ne umeet. (...) On neumol'kno i unom svoim i učeniem chvalitsja, slovom, on stol'ko samoljubiv, čto on pochvalami o sebe nam uši prožužžal. (I, 4, S. 359 f.)

(...) immer bläst er sich auf und reckt sich, um größer zu erscheinen, immer spricht er vom Regiment, von den Offizieren, von den Soldaten, als verstünde es niemand außer ihm, die Offiziere in der Gewalt zu haben und die Soldaten zu schlagen (...) Er rühmt sich unaufhörlich seines Verstandes und seiner Bildung, mit einem Wort, er ist so selbstsüchtig, daß er uns mit Lobeshymnen über sich selbst die Ohren vollredete.

oder in der Selbstdarstellung des Typs, seiner Geringschätzung der älteren Generation:

⁹⁴ J. Schönert, a.a.O., S. 19.

Vaše delo kopit' dlja nas den'gi i mnogo dlja vas česti byt' našimi obročnymi mužikami. (I, 6, S. 365)

Eure Aufgabe ist es, Geld für uns zu sparen, und es ist eine große Ehre für euch, unsere Zinsbauern zu sein. ,

der eitlen Selbstüberhebung, mit der er sich seiner Erfolge bei Frauen brüstet:

Vsjakaja s pervago vida l'net ko mne kak mucha k medu. (III, 2, S. 380)

Jede heftet sich vom ersten Blick an an mich wie die Fliege an den Honig.

oder seiner Verachtung von Anstand und Sitte, die ihn zu Marinas Entrüstung dem angebotenen Stuhl ein Sofa bevorzugen läßt:

Dlja menja net ničego pokojnee kanapè. (ebd.)

Für mich gibt es nichts Bequemerer als ein Canapé.

Mit der drastischen Übertreibung der Eitelkeit des Typs durch Bezugnahme auf kosmetische Prozeduren:

Ja dumaju, ty, gljadja na moju krasotu, razryvaeš'sja. Smotri, kakoj u menja cvet; ja čest'ju kljanjus', što ja segodnja teni ne naljašival i pudroju ne pritiralsja. Ja vižu, što ty glazami menja sest' chočeš'. Ty menja obcžaeš'? (III, 2, S. 380 f.)

Ich glaube, beim Anblick meiner Schönheit wirst du aufgewühlt. Sieh, welche Farbe ich habe; ich schwöre bei meiner Ehre, daß ich heute keine Schatten aufgelegt und mich nicht mit Puder eingesalbt habe. Ich sehe, daß du mich mit den Augen verschlingen willst. Vergötterst du mich?

wird eine komische Wirkung erzielt, die im Kontext von Wert und Kritik ihre Autonomie einbüßt und sich funktionell best als Verdeutlichungshilfe des übergeordneten lehrhaften Sinnzusammenhangs. Desgleichen werden Anmaßung und Dreistigkeit Orests z.T. mit Mitteln der Komik bewußt gemacht. Nach seinem mißglückten Betrug an der Branjukova redet er sie respektlos als "matuška" an, fordert für sich selbst eine gebührende Behandlung als Schwiegersohn, nennt Kleofida dreis

seine Frau:

Ne branite pri mne moej ženy. (III, 4, S. 384)

Schelten Sie in meiner Gegenwart meine Frau nicht ,

stellt der empörten Branjukova in Aussicht, sie zu küssen, wenn sie sich mit ihm versöhne, nimmt sie singend bei der Hand und nötigt sie, mit ihm zu gehen, und stößt schließlich die groteske Drohung aus:

Esli vy ne chotite so mnoju pomirit'sja (...), to ja vsjakij razvod stanu delat' pod vašimi okoškami, a vy, za to serdjas', budete imet' tovariščem ne poslednjago sumasbroda. (ebd.)

Wenn Sie sich nicht mit mir versöhnen wollen (...), werde ich jede Wachtparade unter Ihren Fenstern abhalten, und Sie werden, auch wenn Sie sich darüber ärgern, nicht den schlechtesten Tollkopf zum Gefährten haben.

Mit den Worten

Poceluemsja, dorogaja teščin'ka. Nu, ruka v ruku. (ebd.)

Küssen wir uns, teures Schwiegermütterchen. Nun, reichen wir uns die Hände.

endet diese possenhafte Einlage Orests, durch die die Charaktereigenschaften des Typs unter Ausnutzung komischer Wirkungen veranschaulicht werden.

Im ganzen bestimmen die häufige Verwendung komischer Illustrationsmittel (vgl. auch II, 7; IV, 3) und der weitgehende Verzicht auf polemische Darstellungsformen den "gemäßigten" Charakter der Satire gegen Orest. Lediglich die ironische Entlarvung des Typs durch seinen "Rivalen" Viktor (IV, 6) ist mit einer eindeutigen polemischen Absicht verbunden und soll beim Publikum Spott und Schadenfreude über die komische Unterlegenheit des Opfers auslösen. Darüber hinaus wirkt aber auch die persönliche Verflechtung der Figuren durch verwandtschaftliche (Čistoserdov) oder Liebesbeziehungen (Kleofida, Marina) - in "Pustomelja" ein äußerliches Hilfsmittel zur ethischen Polarisierung der Personen - in "Zadumčivoj" einer

polemischen Zuspitzung der Satire entgegen. Die durch die Personenbeziehungen bereits antizipierte und durch Handlungsablauf und persönliche Stellungnahmen erwiesene grundsätzliche Parteinahme sowohl Marinas als auch Čistoserdovs für Orest schließt eine prinzipielle Verurteilung der Figur aus und bestimmt den versöhnlichen, nie aggressiv-vernichtenden Charakter der Moralkritik. Damit nähert sich die Satire gegenüber Orest zumindest im Ansatz der von Katharina II. in ihrer Zeitschrift "Vsjačaja Vsjačina" (1769-70) theoretisch begründeten und in ihren Komödien der 70er Jahre praktizierten "ulybatel'naja satira", die menschliche Fehler und Unvollkommenheiten mit "lächelndem Weltverstehen" und ohne polemische Anprangerung darzustellen sucht.

2. Die eigengesetzliche Komik des Helden

Wie die Porträts der Branjukova und Orests deutlich machen muß die Karikatur als übertreibende und verzerrende Darstellungsform nicht notwendig durch komische Ausdrucksmittel organisiert sein. Das Komische ist nicht *conditio sine qua non* der Karikatur, während umgekehrt die karikierende Verkürzung der Person zum Typ als eine der Voraussetzungen und Bedingungen des Komischen angesehen werden kann.⁹⁵ Verzerrung und Übertreibung können unter gänzlicher Ausschaltung komischer Effekte in polemische (Branjukova) wie auch in deutende und wertende (Orest) Richtungen gehen. E. Aubouin grenzt die destruktiv-karikierende Gestaltungsweise gegen die "caricature plaisante" ab, bei der es sich um eine "déformation ludique", also um ein durch keinen äußeren Zweck motiviertes und auf kein äußeres Ziel gerichtetes komisches Spiel handele.⁹⁶ Unter Bezugnahme auf die Komiktheorien der Antike

⁹⁵ Vgl. dazu H. Gouhier: *Condition du comique*. In: *Revue d'esthétique*. T. III., Paris 1950, S. 301 - 309.

⁹⁶ E. Aubouin: *Technique et psychologie du comique*. Marseill 1948, S. 61.

erklärt Aubouin: "Si le risible ne doit présenter aucun caractère pénible destructeur de notre plaisir, il faut par contre qu'il en offre un autre, 'constructif', qui est le caractère ludique."⁹⁷

Konnte in den bisher untersuchten Komödien die karikierende Typik der Helden nur z. T. im Sinne eines solchen "konstruktiven" Spielcharakters gedeutet werden, da Typenkomik jeweils nur zeitweilig in Überwindung moralkritischer Tendenzen für komisches Spiel um seiner selbst willen aktiviert wurde, so zeigt andererseits das Porträt des Zerstreuten in "Zadumčivoj" die Möglichkeiten einer spielerisch-selbstzweckhaften karikaturistischen Deformation auf. Die Problematik, die sich dabei angesichts der eminent lehrhaften Funktion des Typs als des Repräsentanten einer gesellschaftlichen Normwidrigkeit aufwirft und die sich in den bisher untersuchten Komödien konsequent in jenem Friktionsverhältnis zwischen Komik und Kritik niederschlug, wird hier aufgehoben durch die wiederholten, dem Diener Ustin in den Mund gelegten und somit jeder Polemik freien Andeutungen über Viktors Unzurechnungsfähigkeit. Viktors Zerstreutheit wird als Gebrechen, als Geistesverirrung und Krankheit gedeutet:

Často on čudesa delaet. (II, 1, S. 369)

Oft tut er wunderliche Dinge.

On pravo v golove... (II, 5, S. 371)

Er ist wirklich im Kopf...

On pravo rečnulsja. (II, 6, S. 373)

Er ist wahrhaftig übergeschnappt.

Znat' on pravo s uma spjatil. Bolezn' ego pribavljaetsja (...) (II, 10, S. 378)

Er hat wohl tatsächlich den Verstand verloren. Seine Krankheit wird schlimmer (...)

Damit wird Viktor indirekt von jeder Schuld freigesprochen und

⁹⁷ A.a.O., S. 108.

moralisch unangreifbar, eine Voraussetzung, die den Verzicht auf kritische Darstellungsmittel rechtfertigt und der Komik um ihrer selbst willen freien Raum läßt.⁹⁸

Die komischen Effekte, die durch Viktors Zerstreutheit aufgelöst werden, im einzelnen zu klassifizieren und zu analysieren, erübrigt sich hier. Generell können sie beschrieben werden als permanenter komischer Kontrast zwischen erwarteter und tatsächlicher Handlung, wobei dieser Kontrast durch die starke Einbeziehung der Objektwelt und der Personenumwelt wirkungsvoll zur Anschauung gebracht wird (vgl. den Biß in den Finger, die Verwechslung der Kutsche, die Verwechslung von Ten- und Sandfaß, die Verwechslung der Bräute, die Verwechslung von Bruder und Schwester etc.). Weniger häufig wird die "Interferenz der Reihen", auf der nach Bergson alle Verwechslungskomik beruht⁹⁹, im sprachlichen Bereich hergestellt, etwa im einfachen Mißverständnis, wenn Viktor über Sofija ab-

⁹⁸ Lediglich in IV, 7 tritt eine kritische Tendenz in der Darstellung Viktors zutage, und zwar folgerichtig dann, als er sein "Laster" bewußt erkennt und es sogar noch verteidigt: "Postupki moi choroši i ja peremenjat' ich ne choču. Chotja ja i zadumčiv, tol'ko ešče èto ne porok." ("Meine Handlungen sind gut, und ich will sie nicht ändern. Zwar bin ich zerstreut, doch ist das noch kein Laster.") IV, 7, S. 397. Damit ist ein Ansatzpunkt geschaffen für die unmittelbar darauffolgende Kritik Ustins, durch die das Laster der Zerstreutheit unter der Maske der Ironie negiert und lächerlich gemacht wird: "Èto pravda, i ja sam teper' vižu čtob sovsem razumnym byt' čelovekom, to nadležit vse slova ljudskija slušat' bez primečanja, dremat' togda, kogda v komnate čelovek dvadcat', otvečat' vmesto da net, i vse drugich počitat' skotami. Èti dostoinstva est' v inych ljudjach, da i v samom soveršenstve, no žal, čto oni togo i sami ne vidjat ("Das stimmt, und ich sehe jetzt selbst ein, um ein ganz und gar vernünftiger Mensch zu sein, muß man die Reden der Leute ohne Kommentare anhören, vor sich hindösen, wenn in einem Raum ein Dutzend Leute versammelt sind, statt ja nein antworten und alle anderen für Rindviecher halten. Diese Vorzüge besitzen manche Leute, und zwar in höchster Vollkommenheit, schade nur, daß sie das selbst nicht erkennen.") IV, 7, S. 397.

⁹⁹ Vgl. H. Bergson, a.a.O., S. 55 ff.

fällig urteilt, in der Annahme, die Rede sei von einem Lied, oder als lapsus linguae, wenn er Orest die Frage stellt:

U vas byl tol'ko odin otec? (IV, 6, S. 395)

Hatten Sie nur einen Vater?

sich tatsächlich aber nach dessen Geschwistern erkundigen will.

Geht man aus vom Typ als einem Demonstrationsobjekt der Satire, an dem gesellschaftswidrige Verhaltensweisen exemplarisch aufgewiesen werden, so zeigt sich in "Zadumčivoj", daß der immer neu aktivierte eigengesetzliche - nämlich durch keine kritischen Invektiven gebremste - komische Effekt in seiner autonomen Zielsetzung der satirischen Absicht zuwiderläuft. Satirische Erkenntnisvermittlung, die formal auf die Gestaltung des Typischen angewiesen ist, vollzieht sich hier ausschließlich in einem der Medien typhafter Darstellung: der Komik. Damit wird auf außerkomische Deutung und Wertung des dargestellten Gegenstandes verzichtet und die intellektuelle Erkenntnisbereitschaft des Publikums zugunsten reiner Lachbereitschaft ausgeschaltet. Verdeutlicht wird diese Tatsache durch die - gegenüber La Bruyère veränderte - Konzeption des Zerstreuten als eines nicht voll zurechnungsfähigen, fast pathologischen Charakters, die als Hilfsmittel dient für eine ausschließlich komische Darstellung und Rezeption dieses "Lasters".

Zusammenfassung

I. Übertragung und Vorlage

Die von Lukin gegenüber den französischen Vorlagen durchgeführten Veränderungen sind teils rein dramaturgisch-technischer, teils konzeptioneller Art.

Die Wiedergabe der gebundenen Rede der Originale erfolgt durchgehend in Prosa. Naheliegender ist, daß dies weniger "realistischer" Absicht als dem Unvermögen zu kongenialer Nachdichtung zuzuschreiben ist.

Im Sinne des von Lukin programmatisch vertretenen "sklonenie na russkie nrawy" werden Russifizierungen vorgenommen

1. des Handlungsschauplatzes
2. der Eigen- und Familiennamen
3. des sozialen und historischen Kolorits.

Eine erhöhte Wahrscheinlichkeit wird angestrebt durch die Umverteilung dramaturgischer Funktionen der dramatis persona sowie durch die Einführung neuer ("Ščepetil'nik") oder durch den Verzicht auf vorgegebene Personen ("Pustomelja").

Die didaktischen Wirkungsmöglichkeiten werden intensiviert durch Steigerung, Explikation oder Neueinführung in der Vorlage nur ansatzhaft oder überhaupt nicht vorhandener moralischer Gehalte oder durch Eliminierung rein komischer Mittel (Abbau farcenhafter Elemente). Nur als Ausnahmefall läßt sich umgekehrt auch eine Steigerung des komischen Effekts verzeichnen ("Zadumčivoj").

Wird Lukins "sklonenie" in der westlichen Forschung als bloß handwerkliches und akzidentiellere Ereignis ohne eigentliche schöpferische Leistung gemeinhin unterschätzt, so neigt die sowjetische Forschung umgekehrt zur Überschätzung einer hier angeblich schon antizipativ wirksamen demokratischen Gesinnung des Dichters. Die eine Bewertung ist so unangemes-

sen wie die andere. Literarhistorisch muß das Übertragungswerk Lukins in den Kontext der in Rußland bereits von Peter d. Gr. eingeleiteten Übersetzungstätigkeit als eines Versuchs umfassender Aneignung westeuropäischer Kultur und Bildung gestellt werden. Eben in diesem Kontext aber, in dem der Elagin-Kreis oder auch das 1768 gegründete "Sobranie starajušeesja o perevode inostrannych knig" zu sehen ist, erweist sich eine literarhistorische Beurteilung Lukins nach Kriterien wie Originalität, dichterischem Ingenium oder patriotisch-demokratischer Gesinnung als verfehlt.

Das Wesentliche der Lukinschen Neuerungen liegt in der konsequenten Berücksichtigung des Rezeptionsaspekts. Zentrales Anliegen ist die Erhöhung der Wahrscheinlichkeit der dichterischen Aussage als eines direkten moralisch-didaktischen Appells. Dem entsprechen die Erleichterung der Identifikationsmöglichkeiten des Publikums (Russifizierung) und eine verstärkte Ausnutzung lehrhafter Wirkungsmöglichkeiten gegenüber den Vorlagen.

Der pragmatische Aspekt des Lukinschen Werks mag zugleich auch die typologische Spannweite seiner Bearbeitungen - satirische und rührende Komödien - erklären. Auch innerhalb der satirischen Komödie läßt sich keine dogmatische Fixierung auf eine bestimmte Spezies dieser Gattung (etwa die Eintypenkomödie) verzeichnen.

II. Die Komposition der Komödien

Im Verbund aller vier satirischen Komödien stellt "Ščepetil'nik" hinsichtlich der Sujetentfaltung und des Handlungsaufbaus eine Ausnahme dar. Sind die drei anderen Stücke gekennzeichnet durch die relativ starke Freisetzung von spielhaften Elementen, so erweist sich in "Ščepetil'nik" die statische Exempeldemonstration als formale Alternative zum spielhaften Typus. Das Gattungsgemeinsamkeit stiftende Grundmerkmal ist jedoch in allen vier Komödien die "satirical fiction" (M. Mack), die in beiden genannten formalen Möglich-

keiten im mehrstufigen Prozeß der Lasterpräsentation und Lasterverurteilung erkennbar wird. Je nach statischem oder dynamischem Typus verläuft dieser Prozeß in subjektiv-beschreibender oder objektiv-gespielter Form.

Speziell für "Pustomelja" und "Razumnoj Vertoprach" gilt darüber hinaus die kompositorisch enge Verflechtung von Lasterenthüllung und Glückserwerb, durch Ausstoßung ("Pustomelja") oder Bekehrung ("Razumnoj Vertoprach") des lasterhaften Helden. Dabei handelt es sich nicht um ein Nebeneinander unterschiedlicher Ebenen, sondern um eine unmittelbare kausale Verschränkung, aus der Evolution, Verwicklung und Lösung von Intrige und Handlung überhaupt erst ihren Sinn beziehen.

Umgekehrt läßt sich für "Zadumčivoj" schließlich in der Parataxe von Charakterporträts und Sujetentfaltung eine nicht-integrative Kombination statisch reihender und dynamisch spielhafter Kompositionselemente registrieren.

Die Komposition der satirischen Komödie läßt sich deutlich von der des Rührstücks abgrenzen, jener in Frankreich seit Destouches gepflegten Komödiengattung, die in Rußland in den 70er Jahren zur Blüte gelangte. Lukin kann insofern als einer der frühen Vertreter dieser Gattung angesehen werden, als er die empfindsame Komödie in den Vorworten zu seinen Stücken verteidigte (vgl. besonders "Mot") und eine Reihe von Übertragungen wie auch seine Originalkomödie "Mot, ljuboviju ispravlennyj" in diesem Genre verfaßte. Kompositionsprinzip ist in der Rühr- oder Tugendkomödie nicht mehr Lasterdarstellung, -entlarvung oder -verurteilung, sondern Demonstration von Tugend. Entsprechend ist die glückliche Lösung geknüpft an Tugenderweis, der sich oft als Resultat einer bestandenen Tugendprüfung darstellt. Kompositionselemente der Reihung und Beschreibung werden damit zugunsten der Entwicklung eines innerseelischen Konflikts verdrängt. Das Bekehrungsmotiv in "Razumnoj Vertoprach" kann in diesem Sinne als Entlehnung aus der Rührkomödie verstanden werden, obgleich hier die ethische Bewährung durch das Moment der Liebe lediglich im Ansatz vollzogen wird.

III. Personenkonstellation

Die handelnden Personen aller vier Komödien setzen sich unter dem Gesichtspunkt ihrer charakterlich-ethischen Konzeption aus zwei Gruppen zusammen: den Lasterhaften und den Tugendhaften. Moralisch Indifferente treten als episodische Randfiguren auf ("Pustomelja") oder sind nur mehr oder weniger passiv am szenischen Vorgang beteiligt ("Pustomelja", "Zadumčivoj").

1. Die Lasterhaften und ihre Laster

Die lasterhaften Typen oder "Charaktere" im Sinne Bruyères sind der Intention der satirischen Komödie gemäß deren zentrale Bedeutungsträger. Eine strenge Verpflichtung auf das Modell der Eintypenkomödie ist bei Lukin nicht gegeben, obwohl diese, schon von Sumarokov benutzt, wohl als "reinste" Verkörperung des Genres der satirischen Komödie betrachtet werden kann.

Die Lasterhaften sind gekennzeichnet durch die Verkürzung charakterlicher Mehrdimensionalität auf die Eindimensionalität ihres spezifischen Unwerts. Als Typisierungshilfen dienen:

- a) die Wahl "sprechender" Namen, durch die die Lasterhaften von Anfang an klassifiziert werden,
- b) Wiederholung und Reihung bestimmter Verhaltens- und Äußerungsweisen der Lasterhaften zur Verdeutlichung ihrer charakterlichen Deformation,
- c) die vermittelte Darstellung der Lasterhaften in den Erfahrungsberichten der Tugendhaften,
- d) die unmittelbare Entlarvung und die damit verbundene direkte Benennung des Lasters durch andere Personen (besonders durch den Raisonneur).

Die antithetische Gegenüberstellung personifizierter Laster und Tugenden ist ein konstitutives Merkmal der satirischen Typenkomödie. Die Rollenverteilung variiert. Sie kann wie in der Eintypenkomödie ("Pustomelja") zu einer Majorität der Tugendhaften gegenüber einem Lasterhaften führen

oder zu einer zahlenmäßigen Überlegenheit der lasterhaften Charaktere gegenüber den Tugendvertretern. Im letzten Fall zeichnet sich eine Tendenz zur Sitten- und Gesellschaftssatire ab ("Ščepetil'nik", "Zadumčivoj"). Für beide Möglichkeiten gilt die dramaturgisch passive Stellung des oder der Lasterhaften. Ihre Funktion erschöpft sich auf der Handlungsebene in der iterativen und variierenden Zurschaustellung des sie prägenden Lasters. Der Lasterhafte greift selbst nie aktiv in das Geschehen ein. Sofern es eine Intrige gibt, ist er ihr Opfer, nie ihr Initiator ("Pustomelja", "Razumnoj Vertoprach"). Diese Konzeption des Lasterhaften steht in deutlichem Gegensatz zur Tragödie, die die Rolle des Lasterhaften entscheidend erweitert, insofern er dort als Schurke und Übeltäter fungiert und zum Hauptträger der gegen die Edlen gerichteten Intrige wird.

Die Laster oder Lasterinhalte lassen sich nach zwei Gruppen unterscheiden:

- a) Laster von "supranationaler" Gültigkeit, also solche, die im Rückgriff auf z.T. schon antike Personenkonzeptionen aktualisiert werden (Schwatzsucht, Renommiersucht, Eitelkeit, Elternstarrsinn),
- b) Laster mit historisch-aktuellen Bezügen wie Gallomanie Stutzertum, Überheblichkeit des Dichters, Bestechlichkeit der Justiz etc.

Eine deutliche Trennung beider Gruppen ist von Fall zu Fall oft nicht möglich, da es zu Überschneidungen und Kombinationen kommt.

Schon der Begriff "Laster" stellt eine verbale Überspitzung dar und ist nur in dem operativen Sinne zu akzeptieren, in dem er sich in der Lustspieltheorie eingebürgert hat. Tatsächlich werden trotz aller moralischen Akzentuierungen immer nur bestimmte Verhaltensmöglichkeiten thematisiert, die zu einer Störung des auf absolute Anerkennung von Konventionen gegründeten Gleichgewichts der höfischen Gesellschaft führen könnten. Es ist kein Zufall, daß sich über die Gattungsverwandtschaft

zwischen satirischer Komödie und Satire eine mehr oder weniger vermittelte Beziehung bis hin zu den Lasterkatalogen und Spruchsammlungen des Hoch- und Spätmittelalters herstellen ließe. Die Einkleidung des Lasters etwa in Tierallegorien unterscheidet sich nur phänomenal von der fast allegorischen Substitution des Lasterhaften als Individuum durch sein Laster. Hier wie dort geht es zumindest um ähnliche, wenn nicht um gleiche "Schreibweisen" (écritures) im Sinne R. Barthes, insofern hier wie dort autoritäres Sprechen bzw. Schreiben wirksam ist, das keinen Unterschied macht zwischen Benennung und Wertung und das ganz von der "séparation du Bien et du Mal" geprägt ist.¹

2. Die Tugendhaften und der Raisonneur

Kennzeichnend für die satirische Aufklärungskomödie ist es, daß die tugendhaften Charaktere trotz allen didaktisch-moralischen Engagements als solche nicht besonders profiliert zu werden brauchen. Zunächst ist ihr Stellenwert ein dominant dramaturgischer, da ihr Glückserwerb, gekoppelt mit der Entlarvung des "Übeltäters", den eigentlichen dramatischen Prozeß bestimmt ("Pustomelja", "Razumnoj Vertoprach"). Darüber hinaus sind sie Repräsentanten der gesellschaftlichen Norm, zu der sich der lasterhafte Typ in Widerspruch setzt. Von daher beziehen sie jene moralische Autorität, die sie zu Kritik und Verurteilung des Lasters legitimiert, ohne daß es besonderer Spezifizierungen der jeweiligen positiven Qualitäten bedarf. Die Koppelung dramaturgischer Aufgaben mit lehrhaft-affirmativen Funktionen wird am deutlichsten an den Dienerfiguren, die einerseits das Geschehen steuern oder entscheidend mitbestimmen, es andererseits auf Distanz rücken und vom Standpunkt der Vernunft her beurteilen. Aus ihrer engen Affinität zu den Liebhabern und Liebhaberinnen bestimmt sich in der Regel ihre Zugehörigkeit zum Lager der Tugend-

¹ R. Barthes: Le degré zéro de l'écriture. Paris 1953, S. 38.

haften. Eine Ausnahme bildet "Razumnoj Vertoprach", wo der Diener - parallel zur Konzeption seines Herrn - als Lasterhafter vorgeführt wird.

Eine Sonderstellung innerhalb der Gruppe der Tugendhaften nimmt der Raisonneur ein, der in "Ščepetil'nik" zum ersten Mal in der Geschichte der russischen Komödie auftritt, dort allerdings infolge der besonderen Anlage des Stücks in einer für seine Rolle sonst nicht unbedingt typischen Mittelpunkstellung. In reinerer Verkörperung findet sich der Raisonneur in "Zadumčivoj", wo er unmittelbar an der Handlung beteiligt wird, gleichzeitig jedoch - wie in "Ščepetil'nik" - als Kommentator und Interpret moralische Sinnbezüge verdeutlicht. Die ihn kennzeichnende Explikation ethischer Wertvorstellungen weist dem Raisonneur gleichsam die Position eines Bedeutungszusammenhänge herstellenden "Chorsprechers" zu. Gleichzeitig konkretisiert sich an ihm das Modell der didaktischen Situation im bipolaren Verhältnis zwischen Sprecher und Angesprochenem. Die Satire reproduziert dieses Modell in der Beziehung zwischen dem Satiriker als normrepräsentierender Autorität, dem satirischen Objekt und dem eigentlichen Adressaten der Satire (in "Ščepetil'nik": Čistoserdovs Nefte, im übergeordneten Wirkungszusammenhang: das Publikum).

Der Raisonneur, obwohl in "Pustomelja" nicht und in "Razumnoj Vertoprach" nur unter ironischem Vorzeichen (Ippolit) vertreten, ist die die satirische Komödie der Aufklärung am deutlichsten prägende Gestalt. In ihm wird dem Publikum ein Kondensat jenes Ausschließlichkeitsanspruchs gesellschaftlichen Harmoniestrebens vor Augen geführt, das den tugendhaften Gestalten nur implizit, nämlich als Motivation ihres Handelns gegeben ist. Das heißt, daß der Raisonneur der eigentliche Artikulator der die Aktionen der Tugendhaften hervorbringenden Motorik ist.

Die Rührkomödie verändert nicht oder nur unwesentlich den Personenbestand der satirischen Typenkomödie. In ihr werden lediglich die Funktionen anders verteilt: Nicht mehr die Tugendhaften dienen den Lasterhaften als Kontrastfolie, son-

dem umgekehrt. Die Herausforderung durch das Laster schafft den Hintergrund für die Bewährung in der Tugend (vgl. die Parallele in "Razumnoj Vertoprach": die "Versuchung" Aristarchs durch seinen Diener). Der Konflikt zwischen Laster und Tugend spiegelt sich in der Rührkomödie nicht schematisch und abstrakt im starren Gegenüber zweier Personenlager, sondern wird als seelisches Ringen der tugendhaften Helden ausgetragen. Ihr vorbildliches Verhalten gewinnt rührendempfindsame Züge z.B. in der Buße für vergangene Schuld, im großmütigen Verzicht auf persönliches Glück zugunsten anderer oder in tugendhafter Bewährung und Standhaftigkeit. Ansätze zu dieser tugendhaften Charakterkonzeption finden sich bereits in "Razumnoj Vertoprach" in der edelmütigen Haltung der Gräfin.

IV. Kritik und Komik

Es hat sich gezeigt, daß das Komische nicht a priori identifiziert werden kann mit dem Satirischen. Ebenso wenig auch läßt sich in der satirischen Komödie das Komische generell als bloße Funktion des Kritisch-Lehrhaften bestimmen. Theorien, die solche Überschneidungen und Konvergenzen nahelegen, beruhen auf der Fehlannahme, das Komische sei essentiell geprägt durch einen mit ihm indizierten Unwert bestimmter Seins- und Verhaltensweisen. Diese Position wird vor allem von der gegenwärtigen marxistischen bzw. sowjetischen, aber auch von der "historistischen" Ästhetik vertreten, die die Poetik der Aufklärungszeit selbst schon als absoluten ästhetischen Bezugsrahmen akzeptiert und nicht mehr hinterfragt.

Es ist statt dessen von einer dialektischen Opposition zwischen komischem und kritischem Gestus auszugehen. In den satirischen Komödien Lukins zeigte sich diese Opposition dort am deutlichsten, wo entweder komische Elemente zum Zweck einer Wirkungsminderung kritischer Elemente oder umgekehrt kritische Elemente zum Zweck einer Wirkungsminderung komischer Elemente eingesetzt werden. Noch deutlicher wird dies in den Versuchen Lukins, gewisse reinkomische Strukturbe-

standteile seiner Vorlagen (farcenhafte Elemente) zu eliminieren oder gar durch didaktische zu ersetzen.

Komik stellt eine Funktion von didaktischer Kritik nur dar

- a) im Sinne der Illustration, d.h. als Verdeutlichungshilfe des erkenntnisvermittelnden Anspruchs der satirischen Konzeption,
- b) in der "ironischen Situation", d.h. der "konspirativen Absprache" zwischen Autor und Publikum mit dem Ziel der ironischen Degradierung des negativen Typs, wobei es sich jedoch nicht um eine objektiv gegebene, sondern um die Komik subjektiver Manipulation handelt.

Dem dialektischen Verhältnis von Komik und Kritik in der satirischen Aufklärungskomödie entspricht eine jeweilige Ver selbständigungstendenz beider zum Einsatz kommender Elemente.

Autonom kann jene Komik genannt werden, die weitgehend frei ist von jeder unmittelbaren Friktion mit satirisch-kritischen Elementen. Sie umfaßt die uneingeschränkte Entfaltung spezifisch komödiantischer Techniken wie Wortkomik, Typenkomik, Verwechslungskomik und allgemeine Situationskomik, die zum klassischen Repertoire des europäischen Lustspiels gehören. Lukins implizite Forderung, daß Komik um ihrer selbst willen keine Existenzberechtigung haben dürfe, bedingt mit dem Abbau reinkomischer Elemente zwar eine gewisse Schwerpunktverlagerung seiner Komödien zum Didaktischen hin, nicht jedoch auch einen gänzlichen Verzicht auf diese Techniken. Bereits die von Lukin durchgeführte Umverteilung bestimmter Funktionen zum Zweck einer erhöhten Lehrhaftigkeit demonstriert mit den aus ihr resultierenden logischen Widersprüchen die Problematik jedes Versuchs, die Dialektik zwischen Komik und Kritik zugunsten der letzteren abzubauen.

Autonom kann umgekehrt auch jener kritische Gestus genannt werden, der explizit, d.h. ohne Vermittlung komisch-illustrativer Komponenten zum Ausdruck gebracht wird. Hierzu gehören direkte Moralbelehrungen in der Art des "poučenie" und "nastavlenie", aber auch polemische Invektiven der

tugendhaften gegen die lasterhaften Personen, die eine besonders extreme Form autonomer Kritik darstellen. Durch sie soll wohl noch am ehesten jener aggressive Instinkt des Publikums gegenüber den im negativen Typ verkörperten Laster angesprochen werden, der - der Komiktheorie nach - angeblich immer schon dem Lachen des Publikums zugrundeliegt. Gerade die Bedeutung des Topos der polemischen Invektive für die Struktur der satirischen Komödie demonstriert die Fragwürdigkeit dieser Theorie.

Ihrem gänzlich anderen Wirkungsanspruch gemäß läßt sich für die Rührkomödie die weitgehende Verdrängung all jener rein oder vermittelt komischer Elemente registrieren, die in der satirischen Typenkomödie noch ein die dialektische Einheit der Gattung erhaltendes Gegengewicht zu satirisch-kritischen Elementen darstellen. Der Abbau dieser Elemente vollzieht sich historisch sukzessiv. So kommen in Lukins frühen Rührkomödien, wenn auch peripher, noch komödiantische Mittel zum Einsatz, die im späteren russischen Rührstück (Prakudin, Nikolev, Verevkin) fast gänzlich eliminiert werden. Hierin kommt jene mit dem Unwirksamwerden des klassizistischen Regelkanons verbundene Auflösung strikter Gattungsgrenzen zum Ausdruck, die die "sleznaja drama" generell in der Vermischung von ernsthaft-erbaulichen, lustspielhaften und rührenden Momenten kennzeichnen.

Literaturverzeichnis

I. Quellen:

- Sočinenija i perevody Vl.I. Lukina i B.E. El'čaninova.
Hg.v. P.A. Efremov. SPb. 1868
- Chrestomatija po rusškoj literature XVIII veka. Hg.v.
A.V. Kokorev. 4. Aufl., Moskva 1965.
- Dodsley, R.: The Toy Shop. To which are added Epistles and
Poems on several occasions. London 1763.
- Fonvizin, D.I.: Sobranie sočinenij v dvuch tomach. Hg.v.
G.P. Makogonenko. Moskva/Leningrad 1959.
- Kantemir, A.D.: Sobranie stichotvorenij. Hg.v. F.Ja. Prijma
und Z.I. Gerskovič. Leningrad 1956.
- Kapnist, V.V.: Sobranie sočinenij v dvuch tomach. Hg.v.
D.S. Babkin. Moskva/Leningrad 1960.
- Krylov, I.A.: Polnoe sobranie sočinenij. Hg.v. V.V. Kallaš.
SPb 1904.
- Oeuvres complètes de Molière. Hg.v. R. Jouanny. Paris 1962.
- Oeuvres de théâtre de Mr. de Boissy. Tome 8. Paris 1748.
- Poëty-satiriki konca XVIII-načala XIX v. Hg.v. G.V.Ermakova-
Bitner. 2. Aufl., Leningrad 1959.
- Répertoire du théâtre francois. Comédies. Tome seizième,
Paris 1818.
- Russkaja komedija i komičeskaja opera XVIII veka. Hg.v.
P.N. Berkov. Moskva/Leningrad 1950.
- Russkaja poëzija. Hg.v. S.A. Vengerov. T.I, SPb. 1897.
- Satiričeskie žurnaly N.I. Novikova. Hg.v. P.N. Berkov.
Moskva/Leningrad 1951.
- Schiller: Werke in drei Bänden und einem Ergänzungsband.
Hg.v. W. Hoyer. Leipzig 1958.
- Semena Porošina Zapiski, služuščija k istorii Ego Imperator-
skago Vysočestva Blagovernago gosudarja cesareviča i
Velikago Knjazja Pavla Petroviča. 2. Aufl. SPb. 1881.
- Sočinenija Ekateriny II na osnovanii podlinnych rukopisej.
Hg.v. A. Pypin. SPb. 1901-1908.
- Sumarokov, A.P.: Izbrannye proizvedenija. Hg.v. P.N. Berkov.
Leningrad 1957.

- Théâtre de Regnard, suivi de ses voyages en Laponie, en Pologne etc. et de la Provençale. Paris 1890.
- The Works of the English Poets. Hg.v. A. Chalmers. Vol.15, London 1810.

II. Darstellungen:

- Achinger, G.: Der französische Anteil an der russischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften (1730-1780). Bad Homburg v.d.H./Berlin/Zürich 1970 (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik 15).
- Attinger, G.: L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français. Paris/Neuchâtel 1950.
- Aubouin, E.: Technique et psychologie du comique. Marseille 1948.
- Baudelaire: De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. In: Oeuvres complètes. Hg.v. M. Raymond. Lausanne 1967, S. 1057-1075.
- Baum, G.: Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters. Berlin 1959.
- Beare, M.: Die Theorie der Komödie von Gottsched bis Jean Paul. Phil.Diss. Bonn 1928.
- Berg, E.v.: Die ältere russische Komödie. Phil.Diss. Berlin 1916.
- Bergson, H.: Das Lachen. Übers.v. J.Frankenberger u. W. Fränzel. 3.Aufl., Meisenheim/Glan 1948.
- Berkov, P.N.: Vl.I. Lukin 1737-1794. Moskva/Leningrad 1950.
- Ders.: A.P. Sumarokov. In: Russkie dramaturgi XVIII-XIX vv. Hg.v. G.P. Makogonenko. T.1, Moskva/Leningrad 1959, S.69-128.
- Ders.: Literarische Wechselbeziehungen zwischen Rußland und Westeuropa im 18. Jahrhundert. Berlin 1968.
- Berneburg, E.: Charakterkomik bei Molière. Phil.Diss. Marburg 1912.
- Blagoj, D.D.: Istorija ruskoj literatury XVIII veka. 2.Aufl., Moskva 1951.
- Böckmann, P.: Formgeschichte der deutschen Dichtung. Hamburg 1949.
- Boesch, B.: Über die Namengebung mittelhochdeutscher Dichter. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 32 (1958), S.241-262.

- Borew, Ju.: Über das Komische. Übers.v. K.Plavius. Berlin 1960.
- Bray, R.: La formation de la doctrine classique en France. Paris 1951.
- Cailhava de l'Estandoux: De l'art de la comédie. Paris 1786. Nachdr. Genf 1970.
- Calame, A.: Regnard. Sa vie et son oeuvre. Paris 1960 (Publications de la Faculté des lettres d'Alger XXXVII).
- Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale. T. 15, Paris 1924.
- Coleman, A.P.: Humour in the Russian Comedy from Catherine to Gogol. New York 1925.
- Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas. Halle/S. 1903-1916. 2. Aufl. Halle/S. 1911-1923.
- Curtius, E.R.: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 5.Aufl., Bern 1965.
- Dal', Vl.: Poslovicy russkago naroda. Moskva 1904.
- Deloffre, F.: Une préciosité nouvelle. Marivaux et le mariage. Étude de langue et de style. Paris 1955 (Annales de l'Université de Lyon 3).
- Dictionnaire dramatique. Paris 1776. Nachdr. Genf 1967.
- Diderot, D.: Ästhetische Schriften. Berlin/Weimar 1967.
- Dietrich, M.: Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit. Wien 1952.
- Dies.: Die theatralische Satire als Anwalt der Menschenrechte. In: Maske und Kothurn 9 (1963), S. 153-168.
- Dornseiff, F.: Redende Namen. In: Zeitschrift für Namensforschung 16 (1940), S. 24-38, S. 215-218.
- Dramatičeskij slovar'. Hg.v. A.S. Suvorin. SPb. 1880.
- Dudek, G.: Die Herausbildung der typologischen Grundformen des gesellschaftlichen Dichterbildes in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Bd.III, Berlin 1968 (Veröffentlichungen des Instituts für Slavistik 28/III), S. 179-205.
- Eleonskaja, A.S. u.a.: Istorija russkoj literatury XVII-XVIII vekov. Moskva 1969.
- Enciclopedia dello spettacolo. Bd.2, Roma 1954.
- Ermolov, A.: Narodnaja sel'skochozjajstvennaja mudrost' v poslovicach, pogovorkach i primetach. SPb. 1901-1905.
- Feinberg, L.: Introduction to Satire. 2. Aufl., Ames, Iowa 1968.
- Flemming, W.: Funktionstypen des dramatischen Raumes. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. NF XX (1970), S.55-62.

- Flögel, C.F.: Geschichte der komischen Litteratur. Leipzig/Liegnitz 1784-1787.
- Fournel, V.: Le théâtre au XVII siècle. La comédie. Paris 1892.
- Ganter, P.: Das literarische Porträt in Frankreich im 17. Jahrhundert. Berlin 1939 (Romanische Studien 50).
- Gegen-Zeitung. Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts. Hg.v. H. Arntzen. Heidelberg 1964.
- Gelderbloom, G.: Die Charaktertypen Theophrasts, Labruyères, Gellerts und Rabeners. In: Germanisch-Romanische Monatschrift XIV (1926), S.269-284.
- Gennadi, G.: Spravočnyj slovar' o russkich pisateljach i učenyh umeršich v XVIII i XIX stoletijach i spisok russkich knig s 1725 do 1825 g. Berlin 1880. Nachdr. The Hague/Paris 1969.
- Gigolov, G.M.: VI. I. Lukin: ego rol' v stanovlenii rusškoj nacional'noj komedii. Avtoref. diss. kand. filolog. nauk. Tbilisi 1950.
- Gounier, H.: Condition du comique. In: Revue d'esthétique III (1950), S. 301-309.
- Gukovskij, G.A.: Èmin i Sunarokov. In: XVIII vek. T.2, Moskva/Leningrad 1940, S. 77-94.
- Ders.: Problemy izučenija rusškoj literatury XVIII v. In: XVIII vek. T. 2, Moskva/Leningrad 1940, S. 3-24.
- Gutkind, C.S.: Molière und das komische Drama. Halle/S. 1928.
- Gutwirth, M.: Molière ou l'invention comique. Paris 1966 ("Situation" Nr.9).
- Hamburger, K.: Die Logik der Dichtung. 2. Aufl., Stuttgart 1968.
- Hinck, W.: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Stuttgart 1965 (Germanistische Abhandlungen 8).
- Ders.: Das deutsche Lustspiel im 18. Jahrhundert. In: Das deutsche Lustspiel. Hg.v. H. Steffen. Teil I, Göttingen 1968, S. 7-26.
- Holl, K.: Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig 1923.
- Hüchting, H.: Zur Literatursatire der Sturm- und Drangbewegung. Berlin 1942.
- Istorija rusškoj literatury. Hg. AN SSSR. T.3, Moskva/Leningrad 1941.
- Istorija rusškoj literatury XVIII veka. Bibliografičeskij ukazatel'. Hg.v. P.N. Berkov. Leningrad 1968.
- Istorija rusškogo teatra. Hg.v. V.V. Kallaš, N.E. Efros. T. I, Moskva 1914.

- Jacobs, J.: Zur Satire der frühen Aufklärung. Rabener und Liscow. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. NF XVIII (1968), S. 1-13.
- Jancke, R.: Das Wesen der Ironie. Strukturanalyse ihrer Erscheinungsformen. Leipzig 1929.
- Jolles, A.: Einfache Formen. 2. Aufl., Tübingen 1958.
- Jünger, G.F.: Über das Komische. Frankfurt/M. 1948.
- Kagan, M.S.: Lekcii po marksistsko-leninskoj estetike. 2.Aufl. Leningrad 1971.
- Kayser, W.: Das sprachliche Kunstwerk. 7. Aufl., Bern/München 1961.
- Kierkegaard, S.: Gesammelte Werke. Düsseldorf/Köln 1961.
- Kindermann, H.: Grundformen des komischen Theaters. In: Studium Generale V (1952), S.38-52.
- Krjažimskaja, I.A.: Iz istorii ruskoj teatral'noj kritiki konca XVIII - načala XIX veka. In: XVIII vek. T.IV, Moskva/Leningrad 1952, S.206-229.
- Kuntze, K.: Studien zur Geschichte der russischen satirischen Typenkomödie 1750 - 1772. Frankfurt/M. 1971 (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik 16).
- Kutscher, A.: Die Commedia dell'arte und Deutschland. Emsdetten 1955 (Die Schaubühne 43).
- Lancaster, H.C.: The Comédie Française 1701-1774. Plays, Actors, Spectators, Finances. Philadelphia 1951 (Transactions of the American Philosophical Society 41/4).
- Lexikon der Weltliteratur. Hg.v. G.v.Wilpert. Stuttgart 1968.
- Lintilhac, E.: Histoire générale du théâtre en France. T.III: La comédie. Dix-septième siècle. Paris 1908.
- Lipps, Th.: Komik und Humor. Hamburg/Leipzig 1898.
- Longinov, M.N.: Rusĳkij teatr v Peterburge i Moskve (1749-1774). In: Sbornik otdelenija russkago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii nauk. T. XI, Nr. 1, SPb. 1873, S. 1-38. Nachdr. Liechtenstein 1966.
- Mack, M.: The Muse of Satire. In: The Yale Review 41 (1951), S. 80-92.
- Makogonenko, G.P.: Russkaja dramaturgija XVIII veka. In: Russkie dramaturgi XVIII-XIX vv. Hg.v. G.P. Makogonenko, T. 1, Moskva/Leningrad 1959, S. 5-68.
- Materialy dlja istorii ruskoj literatury. Hg.v. P.A. Efremov. SPb. 1867.
- Marx/Engels: Über Kunst und Literatur. Hg.v. M. Lifschitz. Berlin 1948.

- McLean, H.: The Adventures of an English Comedy in Eighteenth Century Russia. Dodsley's "Toy Shop" and Lu-kin's "Scepetil'nik". In: American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Vol.2, The Hague 1963, S. 201-212.
- Müller, G.: Theorie der Komik. Würzburg 1964.
- Mukařovský, J.: Kapitel aus der Ästhetik. Übers.v.W. Scham-schula. Frankfurt/M. 1970.
- The National Union Catalog. Pre - 1956 Imprints. Vol.64, Mansell 1969.
- Neuschäfer, H.-J.: Die Evolution der Gesellschaftsstruktur im französischen Theater des 18. Jahrhunderts. In: Ro-manische Forschungen 82 (1970), S. 514-535.
- Oxford New English Dictionary. Vol.9, Oxford, 1933.
- Palmer, J.: The Comedy of Manners. New York 1962.
- Patouillet, J.: Le théâtre de moeurs russes des origines à Ostrovski (1672-1850). Paris 1912.
- Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Hg.v. N. Miller. München 1963.
- Petsch, R.: Von der Szene zum Akt. In: Deutsche Vierteljahrs-schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 11 (1933), S. 165-199.
- Ders.: Wesen und Formen des Dramas. Halle/S. 1945.
- Pörtner, P.: Die Satire im expressionistischen Theater. In: Maske und Kothurn 9 (1963), S. 169-181.
- Prang, H.: Geschichte des Lustspiels. Stuttgart 1968.
- Robra, K.: Molière. Philosophie und Gesellschaftskritik. Entlarvung und Entspannung. Tübingen 1969.
- Rommel, O.: Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen. In: DVJs 21 (1943), S. 161-195.
- Ders.: Komik und Lustspieltheorie. In: DVJs 21 (1943), S. 252-286.
- Rothe, H.: Zur Frage von Einflüssen in der russischen Lite-ratur des 18. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für slavische Philologie XXXIII (1967), S. 21-68.
- Russel, F. Th.: Satire in the Victorian Novel. New York 1920.
- Salzmann, W.: Molière und die lateinische Komödie. Ein Stil- und Strukturvergleich. Heidelberg 1969.
- Schlieter, H.: Studien zur Geschichte des russischen Rühr-stücks 1758-1780. Wiesbaden 1968 (Frankfurter Abhandlun-gen zur Slavistik 10).
- Schlötke-Schroerer, Ch.: Stil und Einfluß bei Marivaux. In: Stil- und Formprobleme in der Literatur. Hg.v.P. Böck-mann. Heidelberg 1967, S. 232-246.

- Schönert, J.: Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik. Stuttgart 1969.
- Schröder, H.: Russische Verssatire im 18. Jahrhundert. Köln/Graz 1962 (Slavistische Forschungen 2).
- Sipovskij, V.V.: Iz istorii russkoj komedii XVIII veka. K literaturnoj istorii "tem" i "tipov". In: Izvestija otdelenija russkago jazyka i slovesnosti rossijskoj Akademii nauk. T. XII. Petrograd 1918, S. 205-274.
- Sopikov, V.S.: Opyt rossijskoj bibliografii. 2. Aufl., SPb. 1904-1906. Nachdr. London 1962.
- Steinmetz, H.: Die Komödie der Aufklärung. Stuttgart 1966.
- A.P. Sumarokov. Ego žizn' i sočinenija. Sbornik istoriko-literaturnych statej. Hg.v. V.I. Pokrovskij. 2. Aufl. Moskva 1911.
- Timofeev, L.I.: Osnovy teorii literatury. 2. Aufl., Moskva 1963.
- Toldo, P.: Études sur le théâtre de Regnard. In: Revue d'histoire littéraire de la France 10 (1903), S.25-62, 11 (1904), S. 56-87.
- Van Rooy, C.A.: Studies in Classical Satire and Related Literary Theory. Leiden 1965.
- Veselovskij, A.: Zapadnoe vlijanie v novoj russkoj literature. 4. Aufl., Moskva 1910.
- Vetter, E.: Studien zu Sumarokov. Phil.Diss. Berlin 1961.
- Victoria, M.: Notes sur la dévaluation comique. In: Revue d'esthétique III (1950), S.328-332.
- Vsevolodskij-Gerngross, V.: Istorija russkogo teatra v dvuch tomach. Moskva/Leningrad 1929.
- Webster, T.B.L.: The Poet and the Mask. In: Classical Drama and its Influence. Essays presented to H.D.F. Kitto. Hg.v. J.Anderson. London 1965, S.3-13.
- Welsh, D.J.: Russian Comedy 1765-1823. The Hague/Paris 1966.
- Wicke, G.: Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Versuch einer Typologie. Bonn 1965 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 26).
- Wollman, S.: Gattungen und Strömungen im slawischen Drama des 18. Jahrhunderts. In: Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Bd.I, Berlin 1963, S.10-21 (Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik 28/I).
- Worcester, J.: The Art of Satire. New York 1960.
- Žukov, V.P.: Slovar' russkich poslovic i pogovorok. Moskva 1966.

N a c h b e m e r k u n g

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 1973 vom Dekanat der Philosophischen Fakultät II der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen. Ihr Thema wurde im Sommersemester 1968 von Herrn Prof.Dr. Alois Schmaus angeregt. Nach seinem Tod wurde die Arbeit unter Betreuung von Herrn Prof.Dr. Johannes Holthusen fortgeführt, dem ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte. Desgleichen danke ich der Bayerischen Staatsbibliothek München sowie der Universitätsbibliothek und dem Slavischen Seminar der Freien Universität Berlin, die mir bei der Literaturbeschaffung behilflich waren.

Berlin, im August 1973

H. Guski

Bayerische
Staatsbibliothek
München