



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die *Commedia dell'arte* in  
der russischen Literatur um 1910

VerfasserIn

Franza Magdalena Sturm

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im September 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:  
Studienrichtung lt. Studienblatt:  
Betreuer:

A 393  
Vergleichende Literaturwissenschaft  
Ao. Univ-Prof. Dr. Alfred Noe



## **EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG**

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit eigenständig verfasst und entsprechend der Richtlinien redlichen wissenschaftlichen Arbeitens der Universität Wien sorgfältig überprüft zu haben. Diese Arbeit wurde weder ganz noch in Teilen als Prüfungsleistung im In- oder Ausland vorgelegt. Es wurden keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt.

---

Ort, Datum

Franza Magdalena Sturm



\* \* \* \*

Явился он на стройном бале  
В блестяще сомкнутом кругу.  
Огни зловещие мигали,  
И взор описывал дугу.

Всю ночь кружились в шумном танце  
Всю ночь у стен сжимался круг.  
И на заре – в оконном глянце  
Бесшумный появился друг.

Он встал и поднял взор совиный,  
И смотрит – пристальный – один,  
Куда за бледной Коломбиной  
Бежал звенящий Арлекин.

А там – в углу – под образами,  
В толпе, мятущейся пестро,  
Вращая детскими глазами,  
Дрожит обманутый Пьеро.

*Александр Блок, 7 октября 1902*

\* \* \* \*

He showed up at a well-ordered ball  
In a brilliantly closed circle.  
Ill-omened lights were flickering.  
His gaze described an arc.

All night they circled in a noisy dance.  
All night the circle pressed against the walls.  
And in the luster of the window – at dawn,  
His noiseless friend appeared.

He stood and raised his owl-like gaze  
And watched – intent, alone –  
Where jingling Harlequin was running away  
Behind his pale-white Columbine.

There in the corner, beneath the icons,  
In a crowd that crumples variously,  
Rolling his childish eyes,  
The deceived Pierrot trembling.

*Aleksandr Blok, 7 October 1902*  
*Trans. by Timothy C. Westphalen*



## INHALTSVERZEICHNIS

|                  |   |
|------------------|---|
| Einleitung ..... | 1 |
|------------------|---|

### **DIE *COMMEDIA DELL'ARTE***

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Begriffsdefinition .....                                            | 2  |
| 2. Ursprung und Wesen der Volkskomödie .....                           | 3  |
| 3. Die Charaktere .....                                                | 8  |
| 3.1. Die <i>Zanni</i> : Brighella und Arlecchino .....                 | 9  |
| 3.2. Die <i>Vecchi</i> : Pantalone und Dottore .....                   | 12 |
| 3.3. Der weibliche <i>Zanni</i> : Colombina .....                      | 14 |
| 3.4. Die Einzelmasken und <i>Innamorati</i> .....                      | 14 |
| 4. Carlo Gozzi und Carlo Goldoni .....                                 | 18 |
| 5. Die <i>Commedia dell'arte</i> in Mitteleuropa .....                 | 20 |
| 5.1. <i>Théâtre italien</i> : Pierrot als Sinnbild des Künstlers ..... | 25 |
| 5.2. Vom Jahrmarkttheater zur „hohen Kunst“ .....                      | 27 |
| 6. Die <i>Commedia dell'arte</i> im slawischen Raum .....              | 33 |
| 6.1. Balagan: das russische Volkstheater .....                         | 36 |

### **DIE *COMMEDIA DELL'ARTE* IN RUSSLAND**

|                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------|----|
| 7. <i>Tipi fissi</i> in der russischen Literaturgeschichte ..... | 42 |
| 8. Die Harlekinade im silbernen Zeitalter .....                  | 46 |
| 8.1. Vsevolod Mejerchol'ds Avantgarde-Theater .....              | 51 |



|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| 8.2. Aleksandr Blok: <i>Balagančik</i> und <i>Dvenadcat'</i> .....  | 54  |
| 8.3. Anna Achmatova: <i>Poëma bez geroja</i> .....                  | 64  |
| 8.4. Michail Kuzmins <i>Venecianskie bezumcy</i> .....              | 72  |
| 8.5. Die Harlekin-Gedichte Andrej Belyjs.....                       | 76  |
| 9. Die Volkskomödie als Konzept der russischen Moderne .....        | 79  |
| 9.1. Karnevaleske als literarische Tendenz.....                     | 79  |
| 9.2. <i>Žiznetvorčestvo</i> : zur Lesbarkeit des Lebens .....       | 83  |
| 9.3. Der Mensch als Marionette.....                                 | 87  |
| 9.4. <i>Razrušenie illjuzij</i> : das Brechen der vierten Wand..... | 91  |
| 9.5. Die Loslösung vom Dichterwort.....                             | 94  |
| 9.6. Tanz und Musik in der literarischen Moderne .....              | 97  |
| 9.7. Die Sprache der Maske .....                                    | 101 |
| 9.8. Colombina als <i>tabula rasa</i> .....                         | 103 |
| 9.9. Harlekin: „eine Mischung aus Lucifer und Clown“ .....          | 106 |
| 10. Die <i>Commedia dell'arte</i> nach 1920 bis heute .....         | 108 |
| Schlusswort .....                                                   | 109 |
| Bibliografie .....                                                  | 111 |
| Anhang .....                                                        | 118 |

## EINLEITUNG

*Es ist der primitive, der äffische Urgrund  
der Kunst, der da zum Vorschein kommt,  
das Talent, die gauklerische Lust und Gabe,  
zu amüsieren, die [...] sich mit Geistigem  
vermählen [...] soll.*

Thomas Mann, „Meine Zeit. Essays 1945-1955“

Die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien entstandene *Commedia dell'arte* beeinflusst in den Jahrzehnten, welche ihrem Aufkommen folgen, nicht nur das gesamte europäische Theaterwesen, sondern wird auch immer wieder zum beliebten Motiv in Malerei und Literatur. Ihre Charaktere treten sowohl in William Shakespeares und Molières literarischem Schaffen als auch in Théophile Gautiers oder Charles Baudelaires Gedichten auf und sind im 20. Jahrhundert noch in den Werken Arthur Schnitzlers oder Frank Wedekinds zu finden. In der russischen Literatur lassen sich Figurenadaptationen oder einzelne Elemente der italienischen Volkskomödie in Nikolaj Gogols sowie Anton Čechovs bis hin zu Vladimir Majakovskijs Romanen und Theaterstücken erkennen. Reges Interesse an der Konzeption der italienischen Theaterform tritt vor allem auch bei den Schriftstellern des silbernen Zeitalters um 1900 bis 1920 zutage. Der „primitive, der äffische Urgrund der Kunst“, welcher auch das Wesen der volkstümlichen *Commedia dell'arte* ausmacht, stellt auch in dieser für die russische Dichtkunst derart reichen Epoche, eine wichtige Komponente dar. Die Schriftsteller bedienen sich in ihren literarischen Produktionen der Motive der *Commedia dell'arte* ebenso wie des russischen *vertep* und der in den ostslawischen Ländern bedeutenden Tradition des Balagan. Besonders Aleksandr Bloks Schaffen erweist sich, nicht nur durch die Figurenkonstellation, sondern auch durch die äußerliche Form seiner Werke, als reich an Bezugnahmen auf die italienische Theaterform. Neben Bloks lyrischem Drama *Balagančik* (Die Schaubude) und dem Revolutionsgedicht *Dvenadcat'* (Die Zwölf) sollen im Folgenden auch Anna Achmatovas Mangum opus *Poëma bez geroja* (Poem ohne Held), Andrej Belyjs Harlekin-Gedichte sowie Michail Kuzmins *Venecianskie bezumcy* (Die Venezianischen Toren) in Bezug auf die *Commedia dell'arte* untersucht werden.

### 1. BEGRIFFSDEFINITION

Die *Commedia dell'arte* wird im Deutschen meist mit dem Begriff „Berufskomödie“ übersetzt, da sie erstmals von Berufsschauspielern aufgeführt wird und sich darin von der von Dilettanten dargebotenen *commedia erudita* unterscheidet. Die Schauspielerei im heutigen Sinne entwickelt sich durch die *Commedia dell'arte*-Truppen von der Gelegenheitsarbeit mittelalterlicher Vaganten und Spielleute bis hin zur als zentraler Tätigkeit ausgeübten Profession. Der Terminus *Commedia dell'arte*, welcher eben jene Abgrenzung zum Theater der Laien durch das italienische Wort *arte* für Beruf, Handwerk oder Geschicklichkeit beschreibt, wird als solcher allerdings vermutlich erst im 18. Jahrhundert und damit *post festum*, also bereits nach der Blütezeit dieser Theaterform, eingeführt. Der italienische Komödiendichter und Librettist Carlo Goldoni, welcher sich im Jahre 1734 einer *Commedia dell'arte*-Truppe anschließt und fortan für diese Liedtexte und Textfragmente verfasst, verwendet diese Bezeichnung erstmals 1750 in seinem Werk *Il teatro comico*.<sup>1</sup> Wesentliches Merkmal der *Commedia dell'arte* ist der Verzicht auf die dem Schauspiel zugrunde liegenden textlichen Vorlagen. Es gibt keine ausformulierten Schriften oder im heutigen Sinne Theater-Skripten, welche dem Schauspieler als Basis dienen, lediglich das Sujet, das *soggetto*, in Form skizzenhaft notierter, in indirekter Rede und dritter Person verfasster Szenenabläufe, den so genannten *canovaccio*, ist festgelegt. Die ungefähre Handlung des Stückes, die Auftritte und Abgänge der Figuren sind darin vorgegeben, den Ablauf der Dialoge, die genaue Handlung sowie die Pointen bestimmen die Schauspieler jedoch selbst. Gelegentlich greifen sie dabei auf ein im Laufe der Zeit im so genannten *zibaldoni* schriftlich angesammeltes Repertoire an Gesten, Monologsequenzen oder auf bestimmte charakteristische Körperhaltungen und Bewegungen zurück, um diese in der gegebenen Situation zum Ausdruck zu bringen. Aufgrund dieses wesentlichen improvisatorischen Elements der Komödien und der damit einhergehenden zentralen Bedeutung der Kreativität und Spontanität der Schauspieler spricht man in der

---

<sup>1</sup> Katritzky, M. A.: *The Art of Commedia: A study in the Commedia dell'arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*. Rodopi: New York 2006. p. 20

Anfangszeit dieser Theaterform und bis zur Umbenennung Goldonis auch von der *Commedia all'improvviso* oder *Commedia a soggetto*.<sup>2</sup>

## 2. URSPRUNG UND WESEN DER VOLKSKOMÖDIE

Die Entwicklung der *Commedia dell'arte* nimmt ihren Anfang auf den Jahrmarktbühnen Italiens bereits Mitte des 16. Jahrhunderts. Erste Belege stammen aus Padua und sind auf das Jahr 1545 datiert. Der genaue Ursprung der italienischen Berufskomödie bleibt jedoch bis heute umstritten. Ohne Zweifel spielen für ihre Entstehung die bereits seit dem 11. Jahrhundert auf den Märkten und Volksfesten auftretenden Jongleure, Spaßmacher, Musiker und Sänger sowie auch die Tradition des italienischen Karnevals eine entscheidende Rolle. Diese Ursprünge werden auch in den Anforderungen an die Schauspieler ersichtlich, da seitens der Akteure besonders auf drastischen Ausdruck und sprechende Gestik, akrobatisches Geschick, ausgeprägte Musikalität sowie sprachliche Gewandtheit Wert gelegt wird. In manchen Forschungsquellen wird die *Commedia dell'arte* gar auf den antiken, altrömischen Mimus zurückgeführt, in welchem die für die italienische Komödie charakteristischen Elemente der Improvisation und Buffonerie bereits enthalten sind.<sup>3</sup>

Die *Commedia dell'arte* ist durch die Lokalisation der Bühne auf den Jahrmärkten, durch die im Dialekt vorgetragenen Dialoge der Schauspieler sowie durch die mit der Improvisation einhergehende Spontaneität des Ablaufs ein sehr volksnahes Theater. Die Bühne des Jahrmarkts zeichnet sich durch das einfach gehaltene Bühnenbild, die Reduktion der Requisiten sowie ihre offene Form aus, welche an die Tradition des Karnevals gemahnt: „Der Karneval macht keinen Unterschied zwischen Darstellern und Zuschauern. [...] Den Karneval schaut man nicht an, man *lebt* ihn, *alle* leben ihn, denn er ist von der Idee her *dem ganzen Volk gemeinsam*.“<sup>4</sup> So finden auch die Darbietungen der *Commedia dell'arte*-Truppen nicht wie heutige Theateraufführungen in geschlossenen Räumen statt, in welchen die Bühne sich vom Publikumsbereich abhebt, vielmehr wird der Zuseherraum von einem ständigen Kommen und Gehen beherrscht. Für die Schauspieler gilt es demnach, die

---

<sup>2</sup> Eilert, Heide: *Commedia dell'arte*. In: Harald Fricke, Klaus Frubmüller et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Walter de Gruyter: Berlin 1997. S. 315-317. hier: S. 316

<sup>3</sup> Dživelegov, Aleksej Karpovič: *Commedia dell'arte*. Die italienische Volkskomödie. Aus dem Russ. übertr. v. Ruth-Elisabeth Riedt. Henschel: Berlin 1958. S. 41

<sup>4</sup> Bachtin, Michail M.: *Rabelais und seine Welt*. Volkskultur als Gegenkultur. Übers. v. Gabriele Leupold. Hrsg. und mit einem Vorwort von Renate Lachmann. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1995. S. 55

Aufmerksamkeit des Volkes für sich zu gewinnen, es in ihren Bann zu ziehen. Die Theaterstücke, welche die italienischen Komödiantentruppen darboten, sind dadurch zwar zum einen eng in das tatsächliche Leben miteingebunden, müssen sich zum anderen jedoch auch von den alltäglichen Begebenheiten abheben, um die Neugier des Publikums zu wecken. So scheint das derart volksnahe Theater durch die aus Holz, Leder oder Pappe gefertigten Masken der Figuren sowie durch deren starke Typisierung gleichsam der Wirklichkeit entrückt. Die Figuren treten als so genannte *tipi fissi* auf, als feststehende soziale Typen, welche in ihrer satirischen Überzeichnung und karikaturistischen Darstellung zu eben jener Stilisierung beitragen. Die italienische Volkskomödie versucht also sowohl publikumsnah als auch alltagsfern zu sein oder wie Kenneth und Laura Richards über die Funktion der Maske schreiben: „they [the masks] served to distance, without divorcing, the traffic of the stage from that of everyday life”.<sup>5</sup> Auch Johann Wolfgang von Goethe, welcher im Zuge seiner in den Jahren 1786 bis 1788 unternommenen italienischen Reise immer wieder Aufführungen der *Commedia dell’arte* beiwohnt, beschreibt sowohl den volksnahen Charakter, den er in den Darbietungen erkennt, als auch eine gewisse Stilisierung der Aufführungen:

[D]ie Zuschauer spielen mit, und die Menge verschmilzt mit dem Theater in ein Ganzes. [...] alles lebt und treibt und läßt sich es angelegen seyn, spricht und betheuert, schreit und bietet aus, singt und spielt, flucht und lärmt. Und Abends gehen sie ins Theater und sehen und hören das Leben ihres Tages, künstlich zusammengestellt, artiger aufgestutzt, mit Märchen durchflochten, durch Masken von der Wirklichkeit abgerückt, durch Sitten genähert.“<sup>6</sup>

So ist es nicht zuletzt eben jene Vereinigung von Volksnähe und Theatralisierung, welche die Besonderheit dieser Theaterform ausmacht. Die Bühnenwerke der *Commedia dell’arte* – in den meisten Fällen sind dies Komödien – haben vor allem verworrene Liebesbeziehungen, Imbroglis, Verwechslungsszenarien, Hinterlistigkeiten und Intrigen zum Thema. Das *soggetto* beruht dabei auf Novellen der Renaissance, den Volksbüchern des Mittelalters, antiken Komödien wie auch Berichten historischer Ereignisse.<sup>7</sup> Unverzichtbares Element der Stücke stellt die Buffonerie, die „Spaßmacherei“ oder „Posse“ mit ihrem Hang zum Obszönen und Vulgären dar. Die Schauspieler bedienen sich der *lazzi*, kurzer humorvoller Einschübe und Szenarien, welche allem voran dem Amüsement des Publikums dienen sollen und am ehesten an

---

<sup>5</sup> Richards, Kenneth; Richards, Laura: *The Commedia dell’arte. A Documentary History*. Basil Blackwell: Oxford 1990. p. 113

<sup>6</sup> Goethe, Johann Wolfgang v.: *Italiänische Reise*. C.Grote’sche Verlagsbuchhandlung: Berlin 1870. S. 72

<sup>7</sup> Spörri, Reinhart: *Die Commedia dell’arte und ihre Figuren*. R. Simmen: Zürich 1963. S. 31f

das heutige „Slapstick“ erinnern. Die Komik der *lazzi*, welche meist von den Dienerfiguren, den *Zanni*, ausgeführt werden, zeichnet sich auch dadurch aus, dass sie mit dem Inhalt der Szene meist nicht in Verbindung stehen. „[I]n irgendeiner dramaturgisch wichtigen, aber langweiligen Auseinandersetzung zwischen den Innamorati“, so schreibt Reinhart Spörri, „fängt ein Zanni zum Beispiel an Fliegen zu fangen, sie fachmännisch zu zerlegen; [...] Oder ein anderer ißt plötzlich Kirschen und spuckt die Steine Standespersonen auf den Kopf. Oder eine Figur wiederholt auf jede Frage denselben Satz.“<sup>8</sup> Neben dieser zum Gaudium des Publikums betriebenen „Possenreißerei“, ist jedoch auch das satirische Element ein nicht unwesentlicher Bestandteil der *Commedia dell'arte*. Die *tipi fissi* stellen in Form ihrer starken Überzeichnung Karikaturen gewisser sozialer Schichten dar. Der mit diesem Spott und Hohn einhergehende polemische, bissige Ton des Volkstheaters resultiert aus der zu jener Zeit einsetzenden Bauernbewegung und den Aufständen gegen die Feudalherrschaft, welche die Klassenkämpfe des damaligen Italien nährten. Mit dem Fall Konstantinopels 1453 sowie der Entdeckung der Seewege nach Indien und Amerika, verliert das bislang unumstrittene Zentrum Venedig sein Handelsmonopol. Italien fällt, nicht zuletzt durch die Tatsache, dass das Land in Territorien – unter anderen Venedig und das päpstliche Gebiet – zersplittert ist, in seiner wirtschaftlichen Entwicklung gegenüber den umliegenden Staaten zurück und wird bald Schauplatz verheerender Kriege.<sup>9</sup> Diese historischen und wirtschaftlichen Ereignisse und Veränderungen sind es auch, wie später anhand der Charakterisierung der Figuren noch ersichtlich werden wird, welche die Grundlage für die satirischen Darstellungen bieten. Die Aufführungen der *Commedia dell'arte*-Truppen, ihre *lazzi*, Verhöhnungen und Persiflagen erfüllen eine Ventilfunktion im Sinne des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin:

In der Klassenkultur ist der Ernst offiziell und Autorität, er ist mit Gewalt, Verbot und Einschränkung verquickt. Ein solcher Ernst trägt immer ein Element der Furcht und der Einschüchterung in sich [...] Das Lachen setzte [...] die Überwindung der Furcht voraus. Das Lachen verfügt über keine Verbote und Einschränkungen. Macht, Gewalt, Autorität sprechen niemals die Sprache des Lachens.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> ibd. S. 40

<sup>9</sup> Aleksej K. Dživelegov: *Commedia dell'arte*. S. 26ff

<sup>10</sup> Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übers. v. Alexander Kaempfe. Hanser: München 1969. S. 26

Aufgrund der Amoralitäten und Unanständigkeiten, welche den Stücken der Wandertruppen eigen sind, zieht das Jahrmarkttheater von Beginn an den Missfallen der Kirche und ihrer Vertreter auf sich. Die Improvisation jedoch sowie die Abwesenheit gedruckter Texte ermöglichen der italienischen Komödie nicht nur die ihr eigene Dynamik zu entwickeln, sondern erlauben zugleich das Umgehen der, durch die feudalkatholische Reaktion bedingten, Zensur des Kulturwesens. Durch die weitgehende Absenz schriftlicher Belege und die Spontanität, die den Dialogen zugrunde liegt, entzieht sich die *Commedia dell'arte* der Kontrolle durch die Zensur. Ihren Schauspielern ist deshalb vieles im Zuge der Theatervorstellungen auszudrücken möglich, welches anderen Theater- und Literaturformen verwehrt bleibt. Richard Weihe stellt in seinem Werk *Paradoxie der Maske* einzig die Abwesenheit satirisch überzeichneter Vertreter des Klerus und Adels auf der Bühne fest: „die wahren Machthabenden in der damaligen Gesellschaft wurden nicht parodiert und der Lächerlichkeit preisgegeben“. <sup>11</sup> Die Sozialkritik in Form der *Commedia dell'arte*-Figuren bezieht sich vor allem auf den Kaufmannsstand, die Universitätsgelehrten, die Dienerschaft sowie die Vertreter des Militärs. Die Verhöhnung der kirchlichen wie auch politischen Oberhäupter des Landes wird zwar, wie Weihe schreibt, nicht sofort aufgrund der Kostüme und Typendarstellungen ersichtlich, sie findet jedoch vor allem durch die *Zanni*-Figuren und ihre spontan entworfenen satirischen Dialoge ihren Eingang auf die Bühne der Komödianten. Neben der Umgehung der Zensur, schützt die Improvisation zudem vor möglicher Konkurrenz fremder Truppen durch die Verbreitung der Texte. Die Aufzeichnungen zu den Stücken der *Commedia dell'arte* erscheinen deshalb, falls überhaupt, so meist als „eine Art Rückblick auf das Wirken einer Truppe oder eines bedeutenden Schauspielers“ <sup>12</sup>, zu einer Zeit, da die Spieltexte ohnedies ihre Aktualität eingebüßt haben. Die Wandertruppen, welche die *Commedia dell'arte*-Stücke aufführen, bestehen meist aus zirka zehn Darstellern, welche, sobald sie ihre Rolle für das Theater übernommen haben, selbige für die Dauer ihres Schauspielberufs nicht wieder ablegen. So sind es nicht nur die *tipi fissi* innerhalb der Theaterstücke, welche in ihrem Charakter unveränderlich bleiben, vielmehr sind auch die Darsteller selbst untrennbar mit den von ihnen verkörperten Figuren verbunden. Ein Schauspieler kann also nie einen anderen Charakter darstellen, als jenen, den er einmal

---

<sup>11</sup> Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. W. Fink: München 2004. S. 222

<sup>12</sup> Noe, Alfred: *Europäische Literatur und deutsche Wanderbühne. Vorlesungsskriptum. Komparatistik* Wien. SS 2010. Kapitel 1: Quellenlage und Forschungsstand. S. 1

für sich gewählt hat. Die *tipi fissi* geben dabei dem Schauspieler den Charakter der Maske, die er verkörpert, bereits vor. Durch die starke Identifikation des Schauspielers mit seiner Theaterrolle, durch sein Bestreben die Figur, auf die er festgelegt ist, in seiner Darstellung zur Perfektion zu bringen, vermengt sich häufig Theater und Leben. So schreibt Angelika Leik:

Im Laufe ihres Theaterlebens verwachsen die Schauspieler häufig stark mit ihrer Rolle, denn jeder Spieler verkörperte zeit lebens vorrangig einen bestimmten Rollentyp, auf dessen Vervollkommen sich aller Ehrgeiz konzentrierte. [...] Besonders hervorragende Schauspieler konnten so stark mit diesem Typ verschmelzen, daß ihr wirklicher Name entweder in Vergessenheit geriet und sie nur unter ihrem Rollennamen Bekanntheit erlangten oder ihr eigener Name avancierte zur Bezeichnung einer neuen Variante des von ihnen auf der Bühne verkörperten Typus.<sup>13</sup>

Die enge Beziehung zwischen Schauspieler und Charakter ist wiederum auf das Element des Stegreifspiels zurückzuführen. Nachdem es keine vollständige textliche Vorlage gibt, welche die Darsteller sich aneignen könnten, gilt es den Dialekt, die Gestik und Mimik, das gesamte Auftreten, die Reden und Gebärden der Person, welche sie verkörpern, derart sicher zu beherrschen, dass die Improvisation und damit eine gewisse Flexibilität innerhalb des Stückes möglich wird. Noch in den folgenden Jahrzehnten stellen die *Commedia dell'arte*-Charaktere zudem einen zentralen Bestandteil der Karnevalsfeierlichkeiten, und damit der Hochsaison des Theaters, dar. In der Verkleidung des Volkes als Figuren des italienischen Theaters beziehungsweise im teilweise auch außerhalb des Karnevals üblichen Tragen von Gesichtsmasken, wird diese unscharfe Grenze zwischen Realität und Theaterspiel einmal mehr ersichtlich.

Die Masken der Figuren spielen auf dem Theater nun insofern eine bedeutende Rolle, da sie die Mimik des Schauspielers verdecken und somit frei bleiben vom Ausdruck ihrer Träger. Die Darsteller sind dadurch gezwungen den gesamten Körper beim Spiel auf der Bühne einzusetzen, auch um Gefühle und Stimmungen zu vermitteln. Aufgrund der Relevanz der Gesichtsmaske im Spiel der italienischen Schauspieler wird der Begriff „Maske“ häufig auch synonym für den vom Akteur repräsentierten Charakter selbst übernommen. Der Akteur muss sich auf das *jouer du masque*<sup>14</sup> verstehen, weshalb Körperbeherrschung, Bewegung und (Ausdrucks)Tanz, bis hin zur Akrobatik für die Theateraufführungen von zentraler Bedeutung sind. Es ist das

---

<sup>13</sup> Leik, Angelika: Frühe Darstellungen der *Commedia dell'arte*. Eine Theaterform als Bildmotiv. ars una: Neuried 1996. S. 24

<sup>14</sup> Duchartre, Pierre-Louis: *The Italian Comedy*. With 259 Illustrations. Trans. by Randolph T. Weaver. Courier Dover Publications: NY 1966. p. 42



Schauspiel, welches die starre Maske erst zum Leben erweckt. Pierre Louis Duchartre meint deshalb über die Wichtigkeit der Körperbewegung als expressives Mittel: „Die Maske schwieg, wenn der Körper nicht sprach.“<sup>15</sup> Während die *Commedia dell'arte*-Charaktere Dottore, Brighella oder Pantalone die Mundpartie des Schauspielers freilassende und somit zugleich das deutliche, laute Sprechen erleichternde Halbmasken tragen, ist Harlekins gesamtes Gesicht von der bewegungslosen Maske verborgen. Aufgrund dieser Verhüllung der Mimik des Schauspielers, so schreibt der österreichische Theater- und Literaturwissenschaftler Heinz Kindermann in seinem Werk *Theatergeschichte Europas*, müsse man schon „an der Bewegung des Fußes, der Hand, am Spiel des Rückens erkennen können, ob das Gesicht lacht oder weint“.<sup>16</sup> Es ist schließlich auch vor allem diese Konzentration auf die Körpersprache sowie die Stilisierung durch das Tragen der Gesichtsmasken, welche den russischen Theaterregisseur Vsevolod Mejerchol'd im 20. Jahrhundert zur Thematik der *Commedia dell'arte* zurückführen sollte.

### 3. DIE CHARAKTERE

Wie zuvor bereits erwähnt, parodieren die karikaturistisch überzeichneten Charaktere auf den *Commedia dell'arte*-Bühnen allem voran Vertreter der Berufsgruppen im damaligen Italien. Der russische Kunsthistoriker und Geschichtswissenschaftler Aleksej Dživelegov schreibt dazu: „Die Schauspieler sahen das Stück vor allem als Handlung an, und zwar als zeitgenössische Handlung, in der die Menschen ihrer Tage mit einer ganz bewussten satirischen Überspitzung gezeigt wurden.“<sup>17</sup> Die komische Wirkung dieser sozialkritischen Elemente wird durch die sich stark voneinander unterscheidenden, charakteristischen Dialekte der einzelnen Figuren verschärft. In den Stücken treten unzählige unterschiedliche Personen auf, welche im Grunde jedoch alle Variationen der vier „Grundmasken“, auch *maschere* genannt, darstellen. Dieses Figurenquartett besteht aus den beiden *Zanni*, den Dienerfiguren, und den beiden *Vecchi*, den so genannten „Alten“. Sie sind in ihrem Auftreten, ihren Bewegungen, ihrer Kleidung, ihren Masken und Dialekten so eindeutig definiert, dass ihr Erscheinen beim Zuseher sofort eine gewisse Erwartungshaltung hervorruft.

---

<sup>15</sup> Pierre Duchartre. o. n. A. zit. n. Harald Fricke (Hrsg.): Reallexikon der dt. Literaturwissenschaft. S. 315

<sup>16</sup> Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. Bd. III. O. Müller: Salzburg 1966. S. 286

<sup>17</sup> Aleksej K. Dživelegov: *Commedia dell'arte*. S. 116

Als wichtigste Vertreter der *Zanni* werden der noch heute unter dem Namen „Harlekin“ bekannte Arlecchino sowie sein Gegenstück Brighella angesehen, den *Vecchi* hingegen gehören der venezianische Kaufmann Pantalone und der Bologneser Gelehrte Dottore an. Neben diesen vier zentralen Charakteren, findet sich des Weiteren die Figur des weiblichen *Zanni*, meist mit Namen Colombina oder Isabella, ein, welche ebenso von Bedeutung ist wie auch der den so genannten „Einzelmasken“ angehörende prahlerische Capitano und nicht zuletzt die edlen und gesitteten *Innamorati* oder auch *Amorosi*, die Liebespaare. Vor allem in ihrer Namensgebung aber auch manchen Charaktereigenschaften nach unterscheiden sich die Figuren je Herkunft und werden deshalb in zwei Untergruppen, nämlich die „lombardischen“ und die etwas später entstandenen „neapolitanischen“ Masken eingeteilt, wobei erstere sich auf das Zentrum Venedig, zweitgenannte auf die Stadt Neapel konzentrieren. Zwar verzichtet die *Commedia dell'arte* im südlichen Raum Italiens weitgehend auf die Figuren der *Vecchi*, zeichnet sich folglich jedoch durch einen rascheren Handlungsverlauf aus und ist an *lazzi* meist reicher als die Komödie des Nordens.<sup>18</sup> Während also in der lombardischen Region die Handlung komplexer, die Figurenzahl größer ist, zählen vor allem Schnelligkeit und Witz zu den Charakteristika des Maskenspiels der neapolitanischen Region. Im Folgenden wird, mit Ausnahme des Capitano und der Figur Pulcinellas, hauptsächlich auf die lombardischen Masken Bezug genommen, welche auch stärker als ihre südlichen Entsprechungen Eingang in die zentral- und osteuropäische Kultur finden. Um in weiterer Folge die Adaption, Entwicklung und Veränderung der Figuren in Europa beziehungsweise auch das Wesen der *Commedia dell'arte* an sich nachvollziehen zu können, seien nun vorerst die Eigenschaften und Charakteristika der wichtigsten Masken vorgestellt.

### 3.1. DIE ZANNI: BRIGHELLA UND ARLECCHINO

Die Charaktergruppe der *Zanni* fasst die in Bergamo in der Lombardei beheimateten, aus armen Verhältnissen stammenden Diener, Mägde und Köchinnen zusammen. Besonders aufgrund der listigen Dienerfiguren Brighella und Arlecchino, welche also gemeinsam mit Dottore und Pantalone dem so genannten „lombardischen Maskenquartett“ angehören, erscheint die *Commedia dell'arte* derart publikumsnah. Diese beiden repräsentieren das einfache Volk jener Zeit, die Bauern, welche um der

---

<sup>18</sup> ibd. S. 131f

Arbeit willen vom Land in die Großstädte Neapel, Genua und Venedig ziehen. Zwar sind sie von geringer Bildung, aber ebenso einfallsreich, verschmitzt und naiv unbekümmert, wodurch sie es stets verstehen die Handlung trotz der Intrigen der *Vecchi* zu einem glücklichen Ende zu führen.<sup>19</sup> Der Ausdruck *Zanni* stellt eine Dialektform des Namens „Giovanni“ dar, entspräche im Deutschen also „Hans“ und ist als solcher immer wieder in der Figur des naiven Bauernjungen aus bescheidenen Verhältnissen in der europäischen (Märchen-)Tradition, wie beispielsweise bei den Gebrüdern Grimm, zu finden. Während er sich im deutschsprachigen Raum und hier vor allem am Wiener Theater als Hanswurst behauptet, findet sich diese Figur auch als Jean Potage in Frankreich oder als Ivanuška-Duraček im russischen Sprachraum wieder.<sup>20</sup>

Typisches Attribut der *Zanni* ist das Musikinstrument sowie auch das Holzsword oder *battocchio*. Die *Zanni* treten immer in Paaren auf, wobei der „erste *Zanni*“ Brighella als klug, boshaft und situationsgewandt erscheint, der „zweite *Zanni*“ Arlecchino hingegen tölpelhaft, naiv und lustig. Dennoch verstehen es beide – trotz der Gegensätzlichkeit ihrer Charaktere, der Hinterhältigkeit des einen sowie der Tollpatschigkeit des anderen – als volksnahe Figuren die Sympathien des Publikums für sich zu gewinnen. Dem einen gelingt dies durch seine Geschicklichkeit und List, die er seinen oft boshaften Herren, den *Vecchi*, gegenüber anzuwenden weiß, dem anderen durch seine Unbekümmertheit und freundliche Naivität. Reinhart Spörri meint zum Gegensatz der beiden Figuren, der erste *Zanni* sei „die stolze Wunschvorstellung des bäurischen Volkes [...], der die Städter immer wieder hineinlegt“, während der zweite *Zanni* die „Karikatur des Bauern“ sei, welche „der verächtlichen Phantasie der Städter entsprungen ist.“<sup>21</sup> Der Name des ersten *Zanni*, Brighella, leitet sich vom italienischen *briga* für „Streit“ oder „Mühe“ ab und repräsentiert damit den Charakter der stets im Mittelpunkt der Intrige stehenden Figur, deren Maske deshalb als von Bitternis olivegrün gefärbt dargestellt wird. Brighella ist „[u]ngezwungen mit den Frauen, unverschämt zu den Alten, mutig gegenüber dem Feigling“.<sup>22</sup> Er zeigt sich stets redigewandt und in seinen Streichen mit einem unerschöpflichen Einfallsreichtum und Tatendrang bedacht. Die Figur des Arlecchino hingegen, welche später unter dem Namen Harlekin bekannt werden soll, hat ihren Ursprung schon lange Zeit vor der Entstehung der *Commedia dell'arte* im nordfranzösischen und germanischen Sagenkreis.

---

<sup>19</sup> ibd. S. 131

<sup>20</sup> ibd. S. 5

<sup>21</sup> Reinhart Spörri: Die *Commedia dell'arte* und ihre Figuren. S. 7

<sup>22</sup> Aleksej K. Dživelegov: *Commedia dell'arte*. S. 151

Bereits ein halbes Jahrtausend vor dem Aufkommen der *Commedia dell'arte* tritt der Arlecchino, zumindest in ähnlicher Schreibweise, in den französischen Höllenlegenden um 1100 auf und stellt dort als „Hellequin“ oder „Herlequin“ das Oberhaupt einer Horde an Teufeln dar. Der Name Arlecchino leitet sich demnach auch vom italienischen *hellechinno* als Diminutiv für den Teufel ab. Aleksej Dživelegov schreibt: „Unter seiner Führung bildeten die Teufel etwas Ähnliches wie das Gefolge der „Wilden Jagd“, das heißt, sie brausten über die Erde hinweg und fügten den Menschen allerlei Übel zu.“<sup>23</sup> Diesen dämonischen Ursprung, von welchem die düstere schwarze Maske beziehungsweise die Beule an der Stirn der Figur als Rest eines Teufelshorns zu zeugen scheint, teilt Harlekin oder Herlequin, und dies wird in manchen Quellen auch auf eine gemeinsame ethymologische Wurzel zurückgeführt, vermutlich mit dem Erbkönig (Herlequin) aus Goethes berühmten 1782 verfassten Ballade.<sup>24</sup> Auch in Dante Alighieris Anfang des 14. Jahrhunderts erschienen *Divina Commedia* tritt im 21. Gesang des Infernos ein Dämon namens Alichino auf.

Während Herlequin, der Vorfahre des komödiantischen Harlekin, also noch als Teufel im mittelalterlichen Mysterienspiel auftritt, schwindet im Laufe der Jahrhunderte die starke Assoziation dieser Figur mit dem Dämonischen. Arlecchino verliert mehr und mehr die satanischen Charakterzüge und wird stattdessen zum derben Spaßmacher und Possenreißer im noch heute bekannten Rautenkostüm aus bunten Flickern. Vor allem die Fröhlichkeit, Leichtgläubigkeit und Verfressenheit werden zu den prägenden Charakterzügen der Figur, welche mit dem Charme eines „völlig naiven, körperlich erwachsenen Kindes“<sup>25</sup> ausgestattet ist. Arlecchino ist damit ein äußerst ambivalenter Charakter, der sowohl das Dämonische als auch das Naive, Kindliche verkörpert. So wird er in der Stegreifkomödie zum wichtigen Bestandteil und avanciert bald zur zentralen, bekanntesten und beim Publikum beliebtesten Figur, die auch in der heutigen Kultur von allen *tipi fissi* der *Commedia dell'arte* die weitaus größte Verbreitung findet.

---

<sup>23</sup> ibd. S. 155

<sup>24</sup> vgl. Hirt, Herman A.: Etymologie der neuhochdeutschen Sprache. C. H. Beck: München 1921. S. 298

<sup>25</sup> Reinhart Spörri: Die *Commedia dell'arte* und ihre Figuren. S. 13

### 3.2. DIE *VECCHI*: PANTALONE UND DOTTORE

Pantalone und Dottore sind, anders als die aus armen Verhältnissen stammenden *Zanni*, bürgerliche Haushaltsvorstände, Familienväter aus der begünstigten Gesellschaftsschicht, welche im Konzept der *Commedia dell'arte* vor allem für die Spannung des Stückes sorgen, indem sie einer zu raschen Auflösung der Intrigen entgegenwirken.<sup>26</sup> Die *Vecchi* zeichnen sich durch ihre Liebe zum Geld, durch Habsucht und Gier aus, weshalb sich ihr Verhältnis zu den Dienerfiguren meist als ein gespanntes erweist. Die stets labil und hinfällig wirkenden „Alten“ wähnen sich oft klüger als ihre Mitstreiter, fallen aber doch im Laufe des Stückes zahlreichen Streichen der *Zanni* zum Opfer. Meist versuchen die *Vecchi* ihre Söhne und Töchter – wider deren Willen und möglichst zu ihren eigenen finanziellen Gunsten – zu vermählen und sehen sich mit deren hartnäckiger Verweigerung ihren Wünschen Folge zu leisten oder eben den Intrigen der sich den jungen Liebenden gegenüber loyal verhaltenden und stets zur Arglist bereiten Dienerfiguren konfrontiert.

Der Charakter des Pantalone, auch *Il signor Magnifico*<sup>27</sup>, spiegelt den geizigen, oft lediglich auf den eigenen Vorteil bedachten alten Kaufmann aus Venedig wider. Er trägt die Kleidung des wohlhabenden venezianischen Bürgers, die (möglicherweise namensgebenden) engen Hosen, einen weiten schwarzen Mantel, die so genannte *zimarra*, zeigt sich streitsüchtig, unternehmungslustig und von übertriebenem Liebesverlangen. „Er greift“, so Spörri, „in jede Zänkerei und jede Prügelei, entweder schlichtend oder die falsche Partei ergreifend, ein und bekommt dann natürlich das meiste davon ab.“<sup>28</sup> Auf die satirische Zeichnung des Pantalone geht auch Aleksej Dživilegov in seinem Werk über die *Commedia dell'arte* näher ein. Er verweist darauf, dass es bis ins 15. Jahrhundert nicht denkbar gewesen wäre den venezianischen Kaufmann auf der Theaterbühne zur lächerlichen Figur zu stilisieren. Vielmehr gilt dieser lange Zeit als heldenhafter und abenteuerlustiger Charakter. Dem venezianischen Kaufmann ist die Eroberung eines Teils des byzantinischen Reichs zu verdanken, er hat Handelsbeziehungen unterhalten und ist bis ins Schwarze und Asowsche Meer vorgedrungen. Er zeigt sich lebensfroh, kühn und kraftvoll und ist, wenngleich stets habgierig und auf den eigenen Nutzen bedacht, so doch zielstrebig und konsequent. Als

---

<sup>26</sup> Aleksej K. Dživelegov: *Commedia dell'arte*. S. 131

<sup>27</sup> Reinhart Spörri. *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*. S. 19

<sup>28</sup> *ibd.* S. 21

es nun Mitte des 15. Jahrhunderts im Zuge der Entdeckungsreisen zur Erschließung der Handelswege kommt und Venedig seine wirtschaftliche Vormachtstellung einbüßt, verliert auch der einst so angesehene Kaufmann schlagartig an Bedeutung. Zwar gehört er nach wie vor der reichen Bevölkerungsschicht an, ist jedoch zur alten, geizigen Figur verkommen und seiner in der Gesellschaft angesehenen Position beraubt. In diesem Zusammenhang erwähnt Dživelegov eine weitere Theorie zur Entstehung des Namens Pantalone, welche diesen nicht auf die ihm typischen Beinkleider, sondern eben auf jenen geschichtlichen Hintergrund zurückführt. Auf der Beobachtung, dass die im 16. Jahrhundert machtlos gewordenen Kaufleute nach wie vor Entdeckungsreisen auf den Weltmeeren antreten, um sich mit kleinen, unbedeutenden Errungenschaften zu rühmen, fußt folgende mögliche Entstehungsgeschichte der Figur des geizigen Kaufmannes:

Da die Kaufleute des 16. Jahrhunderts zu keinen wirklich großen Unternehmungen mehr fähig waren, trösteten sie sich mit allerlei Illusionen. Sie segelten über die nahen Meere, suchten irgendeine winzige Insel oder ein unbewohntes Ufer auf, die niemandem gehörten und denen weder politisch noch wirtschaftlich die geringste Bedeutung zukam. Dort hielten sie voller Stolz das Löwenbanner des heiligen Markus, um, nach Venedig zurückgekehrt, der Signoria oder deren Organen in einem bombastischen Bericht ihre neueste Eroberung zu vermelden. Man sprach ihnen eine Anerkennung aus, wenn alle auch nur zu gut wußten, daß dieser Besitz für die Republik und ihren Handel nicht den mindesten Nutzen haben konnte. Diese Kaufleute nannte man „pianta leone“, das heißt „die den Löwen“ (die Fahne des heiligen Markus) „hissen“. Aus dieser Bezeichnung „pianta leone“ könnte sich vielleicht der Begriff Pantalone entwickelt haben.<sup>29</sup>

Während der Pantalone also als Karikatur des mittellos gewordenen venezianischen Kaufmanns auftritt, erscheint der stets schwarz gekleidete Dottore als Vertreter der Bologneser Gelehrten, als Doktor der verschiedensten Fakultäten der ältesten Universität Europas. Der Dottore, welcher auch in enger Beziehung zum seit dem 16. Jahrhundert in der europäischen Literatur präsenten Faust-Stoff steht, hat, so schreibt Reinhart Spörri, „alles gelernt und nichts begriffen“.<sup>30</sup> Er spricht viel und gerne, würzt seine Reden mit zahlreichen, oft nicht im richtigen Kontext verwendeten, lateinischen Zitaten. Der Dottore zeichnet sich durch seine Liebe zu Wein und Völlerei aus und versteht es zudem sein Gegenüber mit einem Redeschwall gehäufte Informationen, die nicht unbedingt korrekt und nicht unbedingt logisch zusammenhängend sein müssen, zu bedrängen. Die durch diese Figur formulierte Sozialkritik beruht auf der Tatsache, dass die Juristen aufgrund der Weiterentwicklung der Wissenschaft ab dem 15. Jahrhundert in der öffentlichen Meinung nicht mehr so

---

<sup>29</sup> Aleksej K. Dživelegov: *Commedia dell'arte*. S. 135

<sup>30</sup> Reinhart Spörri: *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*. S. 22

hoch angesehen waren, wie dies zuvor der Fall war. Vor allem das Festhalten an alten Werten, wie die Gelehrten es praktizierten, wird karikiert.<sup>31</sup> Zudem nimmt sich die *Commedia dell'arte* den groben, harten Dialekt der Bologneser, welcher sich sehr bezeichnend vom bergamesischen Dialekt der Diener sowie vom Venezianischen des Pantalone abhebt, zum Mittel, um ihrer Sozialkritik Form zu verleihen. Der Dottore, der manchmal als Jurist, manchmal als Arzt auftritt, versagt trotz des zahlreichen von ihm angesammelten Wissens in beiden Berufen kläglich:

Wenn der Dottore ein ausübender Jurist, ein Anwalt, ist, den jemand mit der Führungsposition betraut hat, so wehe dem, der ihn zu seinem Anwalt bestellt hat. Seine Rede vor Gericht ist so aufgebaut, daß die Gegenpartei völlig unbesorgt sein kann. [...] Mitunter war der Dottore kein Jurist, sondern Arzt. [...] Wer gesund war erkrankte auf Grund der medizinischen Ratschläge des Dottore, und der Kranke wurde wieder gesund, weil er sich nicht um die Vorschriften des Arztes kümmerte.<sup>32</sup>

Manche der *Commedia dell'arte*-Truppen sahen sich gezwungen auf die Maske des Dottore in ihrem Ensemble zu verzichten, galt diese doch als besonders schwer darzustellen. Vom Schauspieler, welcher diese Figur verkörperte, verlangte man nicht nur, dass er den Bologneser Dialekt einwandfrei beherrschte, sondern er musste auch tatsächlich selbst sehr gebildet sein, um durch die Wiedergabe von Wissensbruchstücken komische Effekte erzielen zu können.<sup>33</sup> Durch diese an den Akteur gestellten Ansprüche variiert teilweise die Anzahl der Figuren einer Wandertruppe je nach Kompetenzen der ihr angehörenden Schauspieler.

### 3.3. DER WEIBLICHE *ZANNI*: COLOMBINA

Der Name des weiblichen *Zanni* verändert sich in den Stücken der *Commedia dell'arte* häufig, meist wird die Dienerfigur jedoch als Colombina, Franceschina, Fantesca oder Servetta titulierte. Die Figur der Colombina, vom italienischen *colomba* für die Taube, zeichnet sich wie auch die männlichen *Zanni* durch ihre Lustigkeit und Bodenständigkeit aus und wird manchmal als einzig rational handelnde Figur der Szenerie angesehen. Colombina entwickelte sich ursprünglich aus der Figur der „alten, hässlichen Kupplerin“<sup>34</sup> *Serva*, einer grobschlächtigen Person, die aber im Laufe der Zeit vor allem durch ihre Entschlossenheit und ihr selbstsicheres Auftreten, ihre gesprächige und unkomplizierte Art, dem Publikum durchaus sympathische Züge

<sup>31</sup> Aleksej K. Dživelegov: *Commedia dell'arte*. S. 138f

<sup>32</sup> ibd. S. 141f

<sup>33</sup> ibd. S. 142f

<sup>34</sup> Reinhart Spörri: *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*. S. 16

gewinnt. Als weibliche Entsprechung der *Zanni* scheut sie auch nicht davor zurück, sich in die Intrigen der *Vecchi* einzumischen und bietet meist Grund für Zwistigkeiten zwischen Arlecchino und Pantalone, die sich beide um die redegewandte Soubrette bemühen. Durch das Kostüm Colombinas wird häufig ihre Zugehörigkeit zu Arlecchino ausgedrückt, indem sie gleichsam im bunten Rautenkostüm erscheint. Mit der Entstehung der *Commedia dell'arte* als neuer Theaterform lösen die Schauspielerinnen erstmals die Repräsentation von Frauenfiguren durch männliche Darsteller ab. Vorerst trifft dies nur auf die italienischen Wandertruppen zu, bald setzt sich jedoch auch im restlichen Europa die Aufnahme professioneller Schauspielerinnen in das Ensemble durch. Zu einer der ersten und auch berühmtesten weiblichen Akteure jener Zeit wird Isabella Andreini, welche der Wandertruppe der *Gelosì* angehört und der weiblichen *Zanni*-Figur auch ihren Namen gibt.

### 3.4. DIE EINZELMASKEN UND *INNAMORATI*

Zu den zahlreichen abseits dieser Hauptcharaktere existierenden Figuren zählen unter anderem auch Tartaglia, ein spanischer Beamter, welcher aufgrund seines ausgeprägten Stotterns sowie seiner kümmerlichen Beherrschung der italienischen Sprache trotz des regen Bemühens um ein würdevolles Auftreten eine der Lächerlichkeit preisgegebene Figur darstellt, oder auch Scaramuccia, der Abenteurer und Aufschneider, welcher eng mit dem Capitano verwandt ist. Die Figur des Capitano, die sowohl der venezianischen als auch der lombardischen *Commedia dell'arte* angehört, repräsentiert in der jeweiligen Tracht des Landes die in Italien vorherrschenden Besatzungsmächte und fungiert in diesem Protest gegen die Fremdherrschaft in Italien, vor allem gegen jene der Spanier, als ein „wandelndes Museum europäischer Kriegsgeschichte“.<sup>35</sup> Von seinen fantastischen und prahlerischen Geschichten schreibt Aleksej Dživelegov:

Zog doch der Capitano eines Tages aus, um wilde Bären zu erjagen. Auf der Erde fand er jedoch keine Bären, die würdig gewesen wären, ihm zur Beute zu fallen. Da trug sich folgendes zu: „Mit einem einzigen Satz sprang ich in die achte Himmelsphäre und erlegte dort mit zwei Speerstößen den Kleinen und den Großen Bären. Nachdem ich diese ruhmreiche und denkwürdige Tat vollbracht hatte, stieg ich auf der Milchstraße in den siebenten Himmel hinab, wo ich von Saturn gefangengenommen wurde.“<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> ibd. S. 24

<sup>36</sup> Aleksej K. Dživelegov: *Commedia dell'arte*. S. 176



Der Capitano tituliert sich selbst als *Capitan Spavento*, vom italienischen *spavento* für „Schrecken“, *Sangre e Fuego* („Blut und Feuer“) oder dergleichen mehr, um seinem Gegenüber Ehrfurcht und Angst einzujagen. Er rühmt seine Taten, prahlt mit seinen Errungenschaften, ist aber tatsächlich weit weniger heldenhaft als er sich zu repräsentieren versteht. Im Gegenteil: der seine kriegerischen Taten preisende Capitano wird schnell als Feigling entlarvt. Dennoch ist ihm meist die Wertschätzung der Männer ebenso wie auch der Zuspruch der Frauen gewiss. Die Figur des Pulcinella hingegen stammt aus Benevent, dem Süden Italiens, gehört als solche also den neapolitanischen Masken an. Er ist das Pendant zur Figur des Arlecchino, während Coviello jenes des Brighella darstellt. Der Charakter des Pulcinella sei, so schreibt Aleksej Dživelegov, entstanden als eine Schauspieltruppe der *Commedia dell'arte* auf der Reise nach Neapel eine mit der Weinlese beschäftigte Gruppe von Bauern antraf. In der Folge sei ein scherzhaftes Wortgefecht entstanden, im Zuge dessen die Schauspieler der *Commedia dell'arte* „ihren reichen Vorrat an witzigen Redensarten, beleidigenden Titulierungen und Schimpfworten vom Stapel [ließen]“<sup>37</sup>, welchem einzig einer der Bauern gewachsen zu sein schien und offensichtlich mit seinen verschmitzten Entgegnungen zu beeindrucken wusste. Dieser Bauer trug, so schreibt Dživelegov, den Namen *Puccio d'Agnello*. Er soll von den Schauspielern in die Truppe aufgenommen worden und Namensgeber für die Figur Pulcinella gewesen sein. Der Charakter tritt im Folgenden in Frankreich in Form des *Polichinelle* auf und erlangt in England in der Gestalt des *Punch* Berühmtheit.

Der Pulcinella der *Commedia dell'arte* ist gleichsam jene Person, welche auf das Tagesgeschehen Bezug nimmt oder, wie Johann Wolfgang von Goethe in seinen Notizen zur Italienreise schreibt, „eine Art lebendige Zeitung“ darstellt: „Alles, was den Tag über sich in Neapel Auffallendes zugetragen hat, kann man Abends von ihm hören.“<sup>38</sup> Die dadurch entstehende mitunter sehr enge Bindung an das (süd)italienische Publikum und damit einmal mehr die Volksnähe der Dienerfiguren beschreibt auch Goethe, denn er fügt hinzu, dass es eben jene lokalen Interessen seien, welche in Verbindung mit dem der *Zanni*-Figur eigenen Dialekt, einem Außenstehenden das Verständnis deutlich erschweren. Pulcinella gewinnt, wie auch die *Zanni* des Nordens, durch eben diesen Volksdialekt und seine einfache Herkunft die Sympathien des

---

<sup>37</sup> ibd. S. 170

<sup>38</sup> Goethe, Johann Wolfgang von; Eckermann, Peter (Hrsg.): Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Band 3. 1822-1832. Philipp Reclam: Leipzig 1832. S. 208

Publikums, wenngleich auch ihm der dämonische Ursprung, welcher Arlecchino auszeichnet, eigen ist. Der Charakter Pulcinellas findet zudem auch seinen Weg in die russische Alltagssprache und lässt sich in einer noch heute gebräuchlichen Redewendung finden. So ist es beliebtes szenisches Moment in der Darstellung des Pulcinella, dass die Figur sich im Besitz eines Geheimnisses wähnt, welches sie dem Publikum prahlerisch enthüllt oder sich aber höhnisch über das Unwissen der Zuseher belustigt, während sowohl diesen als auch den restlichen Charakteren auf der Bühne der vermeintlich geheime Tatbestand ohnehin bereits bekannt ist. Die deutsche Bezeichnung „offenes Geheimnis“, welche eben jenes szenische Moment beschreibt, wird im russischen Sprachgebrauch als *sekret polišinelja* („das Geheimnis Polichinelles“) übertragen, welches von *Polichinelle*, also der französischen Entsprechung des Pulcinella abgeleitet wird.<sup>39</sup>

Die Liebespaare schließlich, die *Innamorati* (oder auch die Verliebten, *Amorosi*), tragen im Unterschied zu den *Zanni*, Dottore und Pantalone keine Masken, jedoch elegante Kleider, die Männer sind kultiviert, die Frauen meist bescheiden und zurückhaltend. Sie heben sich nicht nur in ihrem Auftreten und ihrer Kleidung von den satirisch übertrieben karikierten Figuren der *Commedia dell'arte* ab, sondern vor allem auch in ihrer Sprache. Vom harten, grobschlächtigen Dialekt der *Zanni*, den (pseudo)gelehrten, halblateinischen Reden des Dottore, vom venezianischen Dialekt des Pantalone unterscheiden sie sich darin, dass sie sich der Literatursprache bedienen, um ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen. So finden durch die Figuren der *Innamorati* unter anderem auch Gedichte, beispielsweise jene Petrarcas, ihren Eingang auf die Bühne der Volkskomödie. Den Kontrast der Ausdrucksweise dieser Figuren zur ansonsten rauen Volkssprache der Stücke hebt auch Ricarda Schmidt hervor. Sie schreibt die *Commedia dell'arte* teile sich in zwei Bereiche, „nämlich einerseits dem komisch-mimischen Bereich volkstümlicher Prägung mit buffonesken Schauspielern, die das Obszöne komisch extravertierten, und andererseits dem Bereich des humanistischen Akademismus mit geistig kultivierten Schauspielern, die besonders in den Rollen der *innamorati* glänzten.“<sup>40</sup> Zwar zählen die *Innamorati* nicht zu den Maskenfiguren, dennoch sind sie, so schreibt Dživelegov, in ihren Charakterzügen

---

<sup>39</sup> Roze, Tat'jana V.: *Bol'soj frazeologičeskij slovar' dlja detej*. Olma-Press: Moskva 2005. S. 177

<sup>40</sup> Schmidt, Ricarda: Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 2006. S. 151

häufig ebenso festgelegt wie auch die restlichen Figuren. So unterschieden sich sowohl bei den weiblichen als auch bei den männlichen Verliebten zwei Grundtypen:

Die eine [...] war eine herrische, stolze, befehlsgewohnte und spöttische Frauengestalt, die sich ihren Anbetern gern vollständig unterwarf. Die andere – meist hieß sie Flaminia – war eine weiche, anschniegsame, zärtliche und romantische Person, die wie Wachs in den Händen ihres Liebhabers war. [...] Der eine gab sich ungezwungen, mitunter geradezu unverschämt, lebenslustig und despotisch, der andere dagegen schüchtern und bescheiden;<sup>41</sup>

Die *Amorosi* werden, wie auch die *Zanni* oder *Vecchi*, immer von zwei sich in ihren Gegensätzen ergänzenden Paaren dargestellt. Colombina tritt dabei als Vermittlerfigur zwischen den beiden Wirkungskreisen, dem buffonesken *Zanni*-Spiel auf der einen und den stilistisch gehobenen *Amorosi*-Szenerien auf der anderen Seite auf. Die *Innamorati* sind aufgrund der zahlreich eingeflochtenen Literaturzitate oder gar langen, rezitierten Monologe, der Wiedergabe von in Schriftsprache verfassten Gedichten die Ersten, die das bezeichnende Element der *Commedia dell'arte*, die Improvisation, durch das Wiedergeben bereits niedergeschriebener Texte ersetzen und damit auch nicht unwesentlich zum Ende dieser Theaterform als solcher beitragen.

#### 4. CARLO GOZZI UND CARLO GOLDONI

Die italienische Volkskomödie erlebt im späten 16. und vor allem auch im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt, während sie im Zeitalter der Aufklärung wesentlich an Bedeutung verliert. Dem Bedürfnis des 18. Jahrhunderts nach Theaterformen, welche der Unterstützung der revolutionären Propaganda fähig sind, kann die *Commedia dell'arte*, der die Möglichkeit der ideologischen Beeinflussung durch schriftliche Dokumentation der Stücke fehlt, nicht gerecht werden.<sup>42</sup> Zur bis dahin vorherrschenden Präsenz der italienischen Stegreifkomödie in den europäischen Ländern meint Günther Hansen:

Das Rätsel um die Lebensfähigkeit der rohgefügt, anspruchslosen, nur auf den Handlungsfortgang bedachten Stücke der Wanderbühne, die unbeschadet aller kultur- und geistesgeschichtlichen Wandlungen häufig ein volles Jahrhundert unangetastet überstanden (wofür stets der verkümmerte Publikumsgeschmack verantwortlich gemacht wird), ist mißtrauenerweckend einfach zu lösen. Diese fossilen Texte existierten längst nicht mehr um ihrer selbst willen, sondern nur mehr als Folie, in paradoxer Umkehrung nur noch als Rahmenhandlung für das sie verjüngende harlekineske Element komödiantischen Überschwangs,

---

<sup>41</sup> Aleksej K. Dživelegov: *Commedia dell'arte*. S. 188

<sup>42</sup> ibd. S. 9

das sich – vor vornherein suspekt wie alle Neuerungen – im Schatten des Herkömmlichen eine Weile zu tarnen verstand.<sup>43</sup>

Als nun im 18. Jahrhundert diese Theaterform zu schwinden droht, streben sowohl Carlo Gozzi als auch Carlo Goldoni eine Reform der Maskenkomödie an, beide jedoch auf sehr unterschiedliche Weise, wodurch zwischen den Theaterdichtern ein regelrechter Streit um die Zukunft der Komödie entsteht. Während sich Carlo Goldoni, der 1745 das berühmte Stück *Il servitore di due padroni* verfasst, an den bürgerlichen Moralvorstellungen sowie der Verbreitung derselben durch die Charakterkomödien orientiert und vor allem in der „Literarisierung der Commedia dell’arte die einzige Möglichkeit [sieht], sie zu erhalten“<sup>44</sup>, bringt Carlo Gozzi, der Verfasser des Stückes *L’amore delle tre melarance* (1761) sowie des Werkes *Turandot* (1762), durch seine Märchenkomödien oder *Fiabe teatrali* das Fantastische und Zauberhafte in die *Commedia dell’arte* ein. In einer Verschriftlichung der ursprünglich auf Spontaneität beruhenden Theaterform sieht Gozzi allem voran eine Gefährdung ihrer unbegrenzten Fantasie und ihres Ideenreichtums.

Carlo Goldoni orientiert seine Theaterstücke vor allem an Symmetrie und Geschmack sowie den Moralvorstellungen, welche im Theater des 18. Jahrhunderts vorherrschen und welche durch das auf der Bühne geschilderte Alltagsleben der Mittelschicht transportiert werden sollen. In seinem Theaterstück *Il servitore di due padroni* steht die Liebesgeschichte zwischen Florindo und Beatrice im Vordergrund. Truffaldino wird ihrer beider Diener und stiftet im Laufe des Stückes durch diese vor den Liebenden verborgene Doppelexistenz heillose Verwirrung. Die Charaktere sind bei Goldoni der *Commedia dell’arte* entnommen, doch verzichtet er auf das improvisatorische Element der Komödie sowie auf die typischen Masken und situiert die Handlung in einem Umfeld, welches dem Publikum eine Identifikation mit der Szenerie erlaubt. Gozzis zehn *Fiabe* hingegen erscheinen zwischen 1761 und 1765 als Antwort auf Goldonis Werk. In Gozzis literarischen Schriften herrscht das Orientalisch-Märchenhafte vor, sie zeichnen sich durch die Präsenz von Königen und Prinzen aus fernen Ländern aus. So vereint sich in seiner Komödie *L’amore delle tre melarance* der Auftritt der Figur aus der italienischen Maskenkomödie, des possenreißenden

---

<sup>43</sup> Hansen, Günther: Formen der Commedia dell’arte in Deutschland. Hrsg. v. Helmut G. Asper. Lechte: Emsdetten 1984. S. 82f

<sup>44</sup> Jahrmärker, Manuela: Themen, Motive und Bilder des Romantischen: Zum italienischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts. Lit Verlag: Berlin 2006. S. 42

Truffaldino (Harlekin), mit jenem der Zauberin Fata Morgana, welche den Prinzen zur unstillbaren Sehnsucht, zur Liebe zu drei Orangen, verflucht. Das tragikomische Märchen *Turandot* hingegen handelt von der gleichnamigen Prinzessin, welche jenen Prinzen zu heiraten gedenkt, der drei, von ihr gestellte, Rätsel zu lösen im Stande ist. Die Haupthandlung des Stückes ist von Auftritten Brighellas, Pantalones, Tartaglias wie auch Truffaldinos begleitet. Die unterschiedlichen Ansichten der beiden Autoren über das Wesen der italienischen Volkskomödie stellen gleichsam den Konflikt zwischen improvisiertem Straßentheater und institutionalisiertem Theater dar. Goldoni vertritt die Repräsentation der Wirklichkeit, Gozzi jedoch den poetischen Zugang zur *Commedia dell'arte*, Goldoni situiert seine Handlung in der natürlichen Umgebung, Gozzi plädiert für das Übernatürliche und Magische. Wenngleich diese *fiabe* Gozzis in Italien nur kurze Zeit Erfolg haben, so erfahren sie doch besonders bei den deutschen Romantikern, bei Ludwig Tieck, Clemens Brentano oder Franz Grillparzer, großen Zuspruch. Die Romantiker berufen sich dabei jedoch weniger auf die in Gozzis Stücken enthaltenen Elemente der italienischen Maskenkomödie als vielmehr auf die fantastischen, orientalisch anmutenden Grundzüge.<sup>45</sup>

## 5. DIE *COMMEDIA DELL'ARTE* IN MITTELEUROPA

Robert Henke bezeichnet die italienische Maskenkomödie in seinem Aufsatz mit dem Titel „Border-Crossing in the *Commedia dell'arte*“ als „perfect transnational machine“<sup>46</sup> und weist damit darauf hin, dass diese Theaterform schon sehr früh auch in den europäischen Nachbarländern Italiens Einfluss auszuüben beginnt. Besonders in Frankreich, aber auch in Bayern und Österreich sowie in Spanien, den Niederlanden und England findet die *Commedia dell'arte* rasch Verbreitung. Bald beschränkt sich der Zusammenschluss der Wanderschauspieler zu Ensembles nicht mehr nur auf italienische Akteure. Durch englische, niederländische oder deutsche Vertreter der Wanderbühne findet eine Anpassung an die Sprache des Gastlandes beziehungsweise die Aufnahme ausländischer Darsteller in die eigene Truppe statt – eine Entwicklung, welcher sich die italienische Stegreifkomödie lange erwehrt. In Frankreich wird die *Commedia dell'arte* von allen europäischen Nachbarländern Italiens am Stärksten

---

<sup>45</sup> Nicoll, Allardyce: *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'arte*. Cambridge University Press 1963. p. 217

<sup>46</sup> Henke, Robert: *Border-Crossing in the Commedia dell'arte*. In: ders.; Eric Nicholson (Hrsg.): *Transnational Exchange in Early Modern Theater*. Ashgate: Aldershot (et al.) 2008. p. 19-35. here: p.19

rezipiert, vor allem in den Jahren der Religionskriege 1562-1585, und entwickelt sich hier im Laufe der Zeit gar zur eigenständigen Form, der so genannten *Comédie italienne*, für welche im weiteren Verlauf besonders das Pantomimenspiel von zentraler Bedeutung werden soll. Die europaweite Verbreitung der italienischen Theaterform ist nicht zuletzt der *Compagnia dei Comici Gelosi* sowie deren Schauspielern Francesco und Isabella Andreini zu verdanken. Ab 1570 tritt die Gruppe der *Gelosi* in Frankreich auf, wo sie wesentlich dazu beiträgt, dass die italienische Volkskomödie nicht mehr nur auf den Jahrmärkten, sondern auch bei feierlichen Anlässen an den Fürstenhöfen dargeboten wird. Die Auftritte der *Commedia dell'arte*-Truppen finden folglich auch in anderen europäischen Ländern nicht selten in Verbindung mit den (Hochzeits)Feierlichkeiten an den Herrscherresidenzen, an welchen auch von Vertretern des Adels selbst die der italienischen Stegreifkomödie entlehnten Kostüme getragen werden, statt.

Auf die literarischen Schriften Molières nimmt vor allem die Arbeit Tiberio Fiorillis und seiner Schauspieltruppe Einfluss. Im 17. Jahrhundert erfreut sich Fiorilli, welcher die Figur des Scaramuccia prägt, in Frankreich großer Beliebtheit, nicht zuletzt bedingt durch seine Auftritte am Hof Ludwig des XIII., im Zuge welcher der Thronfolger, zu jener Zeit noch ein Wickelkind, durch die Darbietungen des Scaramuccia beruhigt werden sollte.<sup>47</sup> Molière tritt, ebenso wie Fiorillis Truppen im Théâtre du Petit-Bourbon auf und schreibt neben Tragödien auch Farcen, deren Dialoge ganz im Sinne der *Commedia dell'arte* zu einem Großteil im Stegreifspiel entstehen. Der Einfluss Fiorillis sowie dessen Scaramuccia-Figur wird auch beispielsweise in Molières 1660 erschienener Komödie *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* ersichtlich, in welcher der Protagonist ein Pendant zum *Commedia dell'arte*-Charakter darstellt. Wenngleich Molière sich in der Repräsentation seiner Figuren sowie teilweise in deren Namensgebung auf die italienische Komödie beruft, so beschränkt sich sein Theater jedoch nicht auf eine Adaption der *tipi fissi*. Vielmehr entwickelt Molière zu jener Zeit die berühmte Charakterkomödie, deren Protagonisten zwar der *Commedia dell'arte* entstammen, jedoch sehr viel feiner gezeichnet sind. Aus den Typen des Stegreiftheaters werden auf diese Weise literarische ausgeformte Charaktere.<sup>48</sup> Unter Ludwig XIV, welcher dem Schauspiel der *Commedia dell'arte* stets mit Wohlgefallen beiwohnte,

---

<sup>47</sup> Mantzius, Karl: A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times. The Middle Ages and The Renaissance. Vol. 2. Duckworth & Co.: London 1904. p. 295

<sup>48</sup> Berthold, Margot: Weltgeschichte des Theaters. Alfred Kröner: Stuttgart 1968. S. 320

kommt es jedoch 1697 zu einem Verbot des Theaters, da man im Stück *La fausse prude* eine Anspielung auf die Mätresse des Sonnenkönigs, Madame de Maintenon, vermutete.<sup>49</sup> Erst ab dem Jahr 1716 werden die Stücke der *Commedia dell'arte* in Frankreich, unter anderem durch die Schauspieltruppe Luigi Riccobonis, erneut für einige Jahrzehnte aufgenommen. Der Einfluss der *Commedia dell'arte* auf die französische Literatur zeigt sich unter anderem in den Werken des Schriftstellers Pierre de Marivaux oder in Théophile Gautiers 1872 erschienenem Gedicht *Carnaval*, in welchem die Figuren der italienischen Volkskomödie anzutreffen sind. Bei Gautier tritt Harlekin, ganz im Sinne der ursprünglichen Zeichnung der Figur, mit den Attributen der schwarzen Maske und der leuchtend roten Flickenkleidung auf. Ebenso finden sich der stets belehrende Bologneser Dottore und Polichinell mit dem typischen Attribut der langen Nase ein. In der weiteren Entwicklung der Charaktere verlieren sich viele der ursprünglich in der Stegreifkomödie auftretenden Figuren. Wie sich später noch weisen wird, konzentriert sich die Adaption der *Commedia dell'arte* im Folgenden vor allem auf die Figuren Harlekin und Colombina beziehungsweise den in Frankreich entstehenden Pierrot.

Entscheidendes Moment, betrachtet man die Verbreitung der *Commedia dell'arte* in den europäischen Ländern, ist vor allem auch der Einfluss der ikonographischen Tradition. Die Rezeption beruht nicht nur auf dem Schauspiel der Wandertruppen, sondern sehr stark auch auf der Adaption der Figuren unter anderem in der bildenden Kunst jener Zeit. So entstehen bereits sehr früh erste Drucke, Zeichnungen und Illustrationen, welche die *Commedia dell'arte*-Figuren als Motive aufgreifen. Schon in der Malerei und Grafik des späten 16. Jahrhunderts entstehen erste Freskenmalereien und satirische Holzschnitte mit Darstellungen Arlecchinos, Dottores oder des Pantalone, während Abbildungen der Vorläufer dieser Charaktere, der wandernden Spaßmacher und Musiker, bereits im 11. Jahrhundert zu finden sind. Diese Tradition der *Commedia dell'arte* als Bildmotiv erstreckt sich bis ins 20. Jahrhundert. Bekanntheit erlangt im späten 18. Jahrhundert der Barockmaler Giovanni Domenico Tiepolo, dessen in Feder und brauner Tinte gezeichnete, aus 104 Gemälden bestehende Serie der Figur Pulcinella gewidmet ist. Diese berühmte Pulcinellen-Serie zeigt die *Commedia dell'arte*-Figur in Alltagssituationen von der Geburt bis zum ihrem Tod. Ebenso einer der ersten, welcher sich der Maskenkomödie als Thematik für sein

---

<sup>49</sup> Schoell, Konrad: Die französische Komödie. Athenaion: Wiesbaden 1983. S. 121

bildnerisches Schaffen bedient, ist der französische Künstler Jacques Callot, dessen Zyklus aus 24 Radierungen mit dem Titel *Balli di Sfessania* schon 1622 entsteht. Die Radierungen zeigen in grotesker Darstellung die Tänze einer italienischen Schauspieltruppe der *Commedia dell'arte*, welchen Callot im Zuge einer Italienreise beiwohnt. Ein weiteres berühmtes Beispiel für die Rezeption der Theaterform in der französischen Malerei ist, wenn auch erst einige Jahrzehnte später, das Werk des Rokokomalers Antoine Watteau. Dieser prägt das Genre der *fêtes galantes*, die Darstellung adeliger Gesellschaften bei Vergnügen, Zeitvertreib und Müßiggang, bildet mehrere Komödiantenszenen ab und schafft nicht zuletzt die berühmte Figurendarstellung des Pierrot/Gilles. Durch die Adaption in Malerei, Grafik und Skulptur sowie auch durch die um 1860 veröffentlichte zweibändige Studie mit dem Titel *Masques et buffons*, in welcher der französische Schriftsteller und Illustrator Maurice Sand Abbildungen der *Commedia dell'arte*-Figuren versammelt, erreicht die italienische Theaterform ein breites Publikum. Maurice Sands Studie wird zudem häufig als eine der entscheidenden Grundlagen für die spätere Wiederbelebung der Thematik genannt.<sup>50</sup>

Ungefähr zu jener Zeit, da in Frankreich erstmals *Commedia dell'arte*-Truppen auftreten, werden auch bereits Inszenierungen der Wanderschauspieler in Spanien verzeichnet. Vor allem Alberto Naseli, auch Zan Ganassa genannt, und seine Theatertruppe treten um 1570/80 in Sevilla, Madrid oder Toledo auf. Der Einfluss der *Commedia dell'arte* auf das spanische Theater sowie die spanische Dichtung lässt sich allem voran an Lope de Vegas Werk des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts erkennen. Auf die italienischen Einflüsse lassen sich, so Jonathan Thacker, die spanische Figur des *gracioso*, eines lustigen, hinterhältigen Dieners sowie des alten Mannes, auch als *barba* bezeichnet, zurückführen.<sup>51</sup> Zudem übernimmt das spanische Theater die Einteilung in drei Akte, die Reduktion der Requisiten und des Bühnenbildes sowie die Konzentration auf die komischen Elemente der *Commedia dell'arte*. Als Motiv der bildenden Künste, als welches die italienische Theaterform in Frankreich aber auch in den Niederlanden eine sehr große Rolle spielt, findet sie in Spanien jedoch kaum Eingang. Erste Belege von Auftritten der italienischen Komödiantentruppen, nämlich jener des Drusiano Martinelli, sind auch in England bereits auf die Jahre

---

<sup>50</sup> Clayton, J. Douglas: Pierrot in Petrograd: The *Commedia dell'arte* / *Balagan* in Twentieth Century Russian Theatre and Drama. McGill-Queen's University Press: Québec 1993. p. 17

<sup>51</sup> Thacker, Jonathan: A Companion to Golden Age Theatre. Tamesis: Woodbridge 2007. p. 5



1577/78 datiert. Hier beeinflusst die *Commedia dell'arte* mit ihren typisierten Figuren unter anderem die Stücke Thomas Kyds, William Shakespeares und Ben Johnsons, in welchen die geizigen, unsympathischen *Vecchi* ebenso auftreten wie die Possenreißer und Clownfiguren, die oft unabhängig von der eigentlichen Haupthandlung des Stückes das Publikum mit ihren *lazzi*-Einschüben erheitern. So erinnert Shakespeares in *A Midsummer Night's Dream* auftretender gewitzter und stets Vewirrung stiftender Hofnarr Puck an die Auftritte der *Zanni*-Figuren; Falstaff, der Trunkenbold und raufsüchtige, zudem gefräßige und oft unzuverlässige Soldat, welchen ein ausgeprägter Hang zur Megalomanie auszeichnet, bezieht sich auf die ironische Zeichnung des Capitano; und auch der Witwer und Familienvater Polonius gemahnt in seinem Auftreten und seiner hinterlistigen, misstrauischen Natur an den Pantalone der *Vecchi*.

Sehr frühe Rezeption erfährt die *Commedia dell'arte* außerdem in Bayern, wo vermutlich schon im Jahre 1549 italienische Wandertruppen auftreten und Harlekin rasch zur häufig vertretenen und äußerst beliebten Figur wird. In Niederbayern entsteht zudem im 16. Jahrhundert – und damit handelt es sich um die früheste Abbildung von Szenen und Figuren aus der *Commedia dell'arte* nördlich der Alpen – die Illusionsmalerei an der Narrentreppe auf Burg Trausnitz in Landshut.<sup>52</sup> Berühmtheit erlangen ferner die im 18. Jahrhundert vom schweizer Bildhauer Franz Anton Bustelli aus Porzellan gefertigten Nymphenburger Figuren, welche 16 Charaktere aus der *Commedia dell'arte* darstellen. Im deutschsprachigen Raum, innerhalb dessen die dynastischen Beziehungen zwischen den italienischen Fürstenhöfen und dem Haus Habsburg die Ausbreitung der Maskenkomödie begünstigen, trägt diese außerdem nach dem 30-jährigen Krieg wesentlich zur Herausbildung eines Nationaltheaters bei. In der deutschsprachigen Theatertradition entstehen in Verwandtschaft zur italienischen Komödie die Stücke der so genannten „Haupt- und Staatsaktionen“, welche ernste Stoffe mit harlekinesken Elementen kombinieren und vor allem durch die am Wiener Volkstheater geprägte Hanswurst-Figur des Schauspielers Josef A. Stranitzky Bekanntheit erlangen.<sup>53</sup> Bezeichnend für die weitere Adaption der Volkskomödie in den mittel- und in der Folge auch den osteuropäischen Ländern wird zudem die enge Beziehung der verschiedenen Künste – besonders auch der Malerei und Literatur – zueinander. Um die Jahrhundertwende, zu jener Zeit also, da die um 1800 in ihrer

---

<sup>52</sup> M. A. Katritzky: *The Art of Commedia*. p. 16

<sup>53</sup> Ernst, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher: Die Komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert*. Literatur-Kultur-Medien. Bd. 3. Lit Verlag: Münster (et al.) 2003. S.62f

ursprünglichen Konzeption an Bedeutung verlierende *Commedia dell'arte* im Rahmen der ganz Europa erfassenden Reformen neu in der Kunstszene aufgegriffen wird, beeinflusst ein gesamtes Konglomerat verschiedener Einflüsse das Verständnis der Maskenkomödie, welche somit gleichsam zu einer Ansammlung zahlreicher verschiedener Bilder und Bedeutungen wird, welche kaum auf eine einzige als Ursprung zugrunde liegende Quelle zurückgeführt werden können. Die zu Beginn auf schriftliche Texte verzichtende und am Jahrmarkt für das einfache Volk inszenierte Theaterform findet auf diese Weise schließlich auch Eingang in die „hohe Kunst“. Wesentliche Komponente in dieser Entwicklung ist die Entstehung der Figur des Pierrot, welcher Anfang des 19. Jahrhunderts aufkommt und bald zu einer zentralen Repräsentationsfigur des Künstlers selbst wird.

### 5.1. **THÉÂTRE ITALIEN: PIERROT ALS SINNBILD DES KÜNSTLERS**

*Der Tölpel und Stolperer der Farce, der  
Prügeljunge mit dem Mehlgesicht [...] wird, von der  
Wünschelrute des Lyrikers berührt, zum Sinnbild  
aller Poesie [...]*

Karl v. Levetzow, „Zur Renaissance der Pantomime“ (1905)

Wie bereits erwähnt, entwickelt sich besonders in Frankreich eine eigenständige Form der *Commedia dell'arte*, welche als *théâtre italien* oder *Comédie-Italienne* bekannt wird und die satirische Spielweise der italienischen Darsteller zu einer „verfeinerten und französisierten Form“<sup>54</sup> bringt. Während die italienische Maskenkomödie mit dem Zeitalter der Aufklärung in ihrem Ursprungsland an Bedeutung verliert, so wird sie besonders Anfang des 19. Jahrhunderts zum zentralen Bestandteil der französischen Kultur und Paris zu eben jener Zeit zu ihrem neuen Zentrum. Der in Frankreich entstehende Charakter Pierrot, welcher bald zur in der Kunstszene zentralen Figur wird, entwickelt sich aus zwei *Zanni*-Masken, vermutlich aus Eigenschaften und Charakteristika sowohl des Pedrolino als auch des Pagliaccio. Schon der Pedrolino der *Commedia dell'arte* trägt, wie in der Folge auch der französische Pierrot, keine Maske, sondern tritt mit weiß geschminktem Gesicht auf, welches ihm das Spiel mit der Mimik erlaubt und den Kontrast mit den tiefschwarz aufgemalten Augenbrauen verstärkt, während das typische wallende, weiße Gewand mit

---

<sup>54</sup> Hanak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama: Wie das Museum aus dem Theater entstand. transcript: Bielefeld 2011. S. 54

den überlangen Ärmeln und den großen Knöpfen, welches dem Pierrot eigen ist, vermutlich auf Pagliaccios charakteristisches Kostüm verweist.<sup>55</sup> In Frankreich erlangt die Figur des Pierrot vor allem durch die Pantomimen Jean-Gaspard Debureau und Paul Legrand sowie ihre Darstellungen des melancholischen, traurigen Außenseiters am Théâtres des Funambules um 1830, 1840 Bekanntheit.

Der Charakter Pierrot entwickelt sich zwar aus den Dienerfiguren der *Commedia dell'arte*, scheint jedoch mit den ursprünglich Possen reißenden, in Intrigen verwickelten *Zanni* nur wenig gemein zu haben. Vielmehr wird die Pantomime-Figur zur sympathischen, naiven, meist auch bemitleidenswerten Gestalt, welche – nicht zuletzt in Anlehnung an Jean Gaspard Deburaus Auftritt in dem Stück *Pierrot somnambule* (1823) sowie Albert Girauds 1885 entstandenen Gedichtzyklus *Pierrot Lunaire* – oft im Mondschein dargestellt wird, um die ihr eigene Verlassenheit und Einsamkeit sowie den Hang zur Träumerei zum Ausdruck zu bringen. Pierrot gilt in der Pantomimekunst, in der *pantomime blanche*, bald als Figur der Seele an sich, welche im Verzicht auf das gesprochene Wort ihre Emotionen lediglich durch Mimik und Gebärden wiedergibt, sie jedoch dadurch umso stärker in Szene setzt. Das Motiv des einsamen Träumers, des sich bei Mondschein umtreibenden gedankenversunkenen Nachtwandlers ist ein häufiges Symbol der deutschen Romantik, welches hier auch in der französischen Lyrik Eingang findet. Jean Gaspard Deburaus Pierrot-Darstellung wird wesentlicher Auslöser für die Adaption der *Commedia dell'arte* in der Literaturszene und trägt dazu bei, dass das italienische Theater und seine Figuren sich von der rein dem Amüsement verschriebenen Form lösen und zunehmend von der so genannten „hohen Kultur“ übernommen werden. Vicki K. Janik vergleicht beispielsweise in *Fools and Jesters in Literature, Art and History* den im Laufe der Entwicklung zum „traurigen Clown“ gewordenen Pierrot, und dies vor allem aufgrund seines statischen Charakters sowie seiner Neigung zum melancholischen Grübeln, mit Shakespeares Figur des Hamlet.<sup>56</sup>

Im 19. Jahrhundert entwickelt sich Pierrot immerwährend fort und wird bald zur völlig eigenständigen Figur, welche in der Dichtung der Jahrhundertwende vor allem zur Repräsentation des einsamen, unverständenen und sensiblen Künstlers aufgenommen wird. Die ursprünglich den *Zanni* verwandte Figur scheint sich gleichsam

---

<sup>55</sup> cf. John Rudlin, „The development of Pierrot, reconstructed from the drawings by Maurice Sand“. In: ders.: *Commedia dell'arte: An Actor's Handbook*. Routledge: London 1994. p. 135

<sup>56</sup> Janik, Vicki K.: *Fools and Jesters in Literature, Art and History. A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Greenwood Publishing Group: USA 1998. p. 337

mit jeder Epoche zu verändern, sich je soeben vorherrschender Kunstform in eine neue Richtung zu entwickeln und wird dabei vom gefühllosen Possenreißer zum romantischen *malheureux*, zum Dandy, und schließlich zu einer „brilliant, tormented figure submerged in a bizarre airless inner world“<sup>57</sup>, sodass von den das Amusement des Publikums erregenden Fauxpas und Unverschämtheiten des *Zanni* aus der italienischen Volkskomödie nichts bleibt als die leere Geste und Gebärde einer einsamen, verträumten Figur.

Besonders in der Lyrik der Symbolisten im 19. und frühen 20. Jahrhundert herrscht das Verständnis des Pierrot, oder allgemeiner: der traurigen, melancholischen Clownfigur, des Gauklers als Repräsentationsfläche des sensiblen Künstlers vor. Ein mögliches Beispiel, um eben diese Darstellung des Künstlers als verlassene Clownfigur zu verdeutlichen, stellt Baudelaires *Le vieux saltimbanque* (*Der alte Gaukler*, 1861) dar. Am Rande der von Baudelaire beschriebenen Festlichkeiten und karnevalesken Ausgelassenheit sitzt in eine Ecke zurückgezogen – ähnlich wie auch in Aleksandr Bloks 1902 entstandenen Gedicht *Svet v okoške šatalsja*<sup>58</sup> – ein armer Gaukler, welcher lediglich noch als „Ruine eines Menschen“ erscheint. Der ungeachtet der ihn umgebenden Heiterkeit, des allumfassenden Frohsinns unbeweglich und stumm verharrende Artist habe, so heißt es im Poem, bereits aufgegeben, sein Schicksal sei bereits besiegelt. Das lyrische Ich des Prosagedichts empfindet Mitleid für die traurige Clownfigur. Als es sich abwendet, wirft es noch einen letzten Blick auf den Gaukler und erkennt in ihm die Figur des Schriftstellers wieder:

Et, m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis: Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer!<sup>59</sup>

Die Gestalt des *pauvre saltimbanque*, des armen Gauklers, beziehungsweise die Darstellung des Künstlers, der die Generation, die er „so wunderbar unterhalten“ hat, überlebt hat, gleicht in seiner Resignation, Einsamkeit und gesellschaftlichen Isolation dem bemitleidenswerten Pierrot, der gleichsam stumm und bewegungslos, meist am Fenster sitzend und verträumt nach draußen blickend, porträtiert wird und sich mit dem

---

<sup>57</sup> Youens, Susan: Excavating an Allegory: The Text of Pierrot Lunaire. In: Journal of the Arnold Schoenberg Institute Vol. 8, No. 2 (1984). p. 94-115. here: p. 96

<sup>58</sup> Gedicht & Übersetzung im Anhang, S. 117

<sup>59</sup> Westerwelle, Karin (Hrsg.): Charles Baudelaire: Dichter und Kunstkritiker. Königshausen & Neumann: Würzburg 2007. S. 178

Schicksal seine Geliebte an den Gegenspieler verloren zu haben ebenso abfindet wie Baudelaires *homme de lettres* mit seiner Situation. Den Künstler als abseits der Gesellschaft lebenden Gaukler, der teils bewundert, teils belächelt wird, portraitiert auch Thomas Mann in seiner 1897 entstandenen Novelle *Der Bajazzo*, deren Ich-Erzähler musikalisch und schauspielerisch begabt ist, sich auf die Erheiterung der ihn umgebenden Personen versteht, jedoch die Festlegung auf einen bürgerlichen Beruf oder die Ausbildung zu einem solchen verweigert und vorerst ziellos durch Europa, unter anderem in die italienischen Städte Verona, Neapel und Palermo reist. Als der Bajazzo im Zuge seiner Reisen die wohlhabende Tochter eines Justizrates kennenlernt, findet er sich mit deren stolzen und gutaussehenden Verehrer in eben jener Dreiecksbeziehung wieder, welche die gesamte Literatur sowie die bildenden Künste der Moderne maßgeblich bestimmen sollte.

Diese Dreieckskonstellation zentriert sich um die Figuren Harlekin, Pierrot und Colombina und beschreibt stets dasselbe Verhältnis dieser Charaktere zueinander: der unglückliche Pierrot wirbt um die bereits Harlekin versprochene Colombina, welche dem Erstgenannten meist jedoch mehr zugetan ist als dem ihr tatsächlich Anvertrauten. In den literarischen Werken, welche zur Zeit der Jahrhundertwende entstehen, gipfelt die Eifersuchtsszenerie häufig mit der Ermordung des Pierrot durch Harlekin oder aber dessen Suizid. In Thomas Manns *Bajazzo* erfährt sich der, aufgrund seiner – auch den komödiantischen *Zanni* eigenen – Naivität und Unbekümmertheit glücklich lebende Gaukler schließlich in dieser Dreiecksbeziehung erstmals selbst als beklagenswerte und unbedeutende (Pierrot-)Figur, für welche selbst die Ausübung des Selbstmords „zu heldenhaft“ wäre: „Es wird sich ergeben, fürchte ich, daß ich weiter leben, weiter essen, schlafen und mich ein wenig beschäftigen werde und mich allgemach dumpfsinnig daran gewöhnen, eine „unglückliche und lächerliche Figur“ zu sein.“<sup>60</sup> So wird auch in Manns Novelle der ursprüngliche Hanswurst und Possenreißer zur elegischen Pierrotfigur, deren Resignation und Passivität sich immer wieder in den Werken der Jahrhundertwende finden lässt. Der den ursprünglich komödiantischen, ungeschickten *Zanni*-Figuren abstammende Pierrot wird gleichsam zum „lebendigen vielgestaltigen

---

<sup>60</sup> Mann, Thomas: *Der Bajazzo*. In: ders.: *Der kleine Herr Friedemann. Novellen*. S.Fischer: Berlin 1898. S. 117-178. hier: S. 178

Symbol der Sehnsucht in allen ihren Verkörperungen: [...] der Edle, der neben das Leben gedrängt wird, weil das Leben roh und herzensschwach ist.“<sup>61</sup>

Zudem wird der Künstler nicht selten in einem ambivalenten Bild sowohl als Clown als auch als Märtyrer oder Christus-Figur dargestellt. Die amerikanische Schriftstellerin Susan Sontag beschreibt den modernen Künstler in der Überschrift eines im Sammelband *Kunst und Antikunst* veröffentlichten Essays als „exemplarisch Leidenden“, dessen seelische Qualen sinnbildlich durch die Darstellung der Christusfigur wiedergegeben werden. Auch der schweizer Literaturwissenschaftler Jean Starobinski verweist in *Porträt des Künstlers als Gaukler* auf die Beziehung zwischen „martyrhaftem Narren“ und „närrischem Märtyrer“. <sup>62</sup> In der bildnerischen Kunst entspricht diese Interpretation den berühmten *Gilles*-Darstellungen Watteaus, welche den im Bild zentral situierten Gilles/Pierrot von den restlichen Personen isoliert, in weiß gekleidet darstellen und damit an das *Ecce homo*-Motiv gemahnen. Die Adaption des komödiantischen Pedrolino/Pagliaccio als gequälte Pierrotfigur, die pantomimische Darstellung des mondsüchtigen Träumers durch Debureau schafft letztlich gleichsam jene Brücke, über welche die *Commedia dell'arte* in die Kunst- und Kulturszene der Moderne gelangt.

## 5.2. VOM JAHRMARKTTHEATER ZUR „HOHEN KUNST“

*Ein bisschen Narrheit, das versteht  
sich, gehört immer zur Poesie.*

Heinrich Heine, „Reisebilder“ (1834)

Lange Zeit bleibt der *Commedia dell'arte* eben jene Zuschreibung zur Hochkultur versagt, vielmehr trennt man zwischen dem literarischen Theater für die Vertreter der sozial höheren Schicht auf der einen und der „lachorientierten Possenreißerei der Wanderbühne für das niedrige Volk“<sup>63</sup> auf der anderen Seite. Vor allem das Theater der Aufklärung im 18. Jahrhundert, welchem eine moralische Erziehungsfunktion zugrunde liegt, verbannt die Buffonerie, aufgrund ihrer nahen Verwandtschaft mit dem Karneval, als rein der Unterhaltungsfunktion verschriebene

---

<sup>61</sup> Levetzow, Karl Freiherr von: Zur Renaissance der Pantomime. In: Schaubühne. hrsg. v. Siegfried Jacobsohn. Verlag der „Schaubühne“: Charlottenburg 1905. S. 125-130. hier: S. 130

<sup>62</sup> Starobinski, Jean: Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays. S. Fischer: Frankfurt 1985. S. 142. zit.n.: Richard Faber, Volkhard Krech (Hrsg.): Kunst und Religion im 20. Jahrhundert. Königshausen & Neumann: Würzburg 2001. S. 36

<sup>63</sup> Brauneck, Manfred; Noe, Alfred: Spieltexte der Wanderbühne. Bd. 6. Walter de Gruyter: Berlin 2007. S. 29

Theaterform von der Bühne. Den „verkümmerten Publikumsgeschmack“, von welchem Günther Hansen im zuvor bereits erwähnten Zitat spricht, kritisiert vor allem Johann Christian Gottsched, welcher sich bald als vehementer Gegner der italienischen Maskenkomödie erweist. In seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1751) hebt er allem voran die fehlende Moral der *Commedia dell'arte*-Inszenierungen hervor und kritisiert sie als Form primitiver Volksbelustigung. Man habe, so Gottsched, „das Lächerliche nicht in den Sachen, sondern in närrischen Kleidungen, Worten und Gebärden zu finden gemeynet. [...] [Harlekin und Scaramutz] müssen durch bunte Wämser, wunderliche Posituren und garstige Fratzen, den Pöbel zum Gelächter reizen.“<sup>64</sup> In Hugo von Hofmannsthals für Richard Strauß Oper *Ariadne auf Naxos* (1912) verfassten Libretto wird ebenso dieser Kontrast zwischen erhabener, heroischer Darstellung und trivialer Buffo-Ebene thematisiert. Hier soll das Spiel einer *Commedia dell'arte*-Truppe, bestehend aus Zerbinetta mit ihren vier Partnern Harlekin, Brighella, Scaramuccia und Truffaldin in eine in angesehenem Hause aufgeführte Opera seria über die mythologische Figur der Ariadne eingebracht werden. Während der Tanzmeister Ariadne in der Gesellschaft der *Commedia dell'arte*-Figuren dargestellt sehen will, um den Zuseher zu unterhalten, protestiert der Komponist gegen die ins ernste Stück eingebrachte Buffonerie mit der Begründung die Possenreißerei nehme dem tragischen Stück alle Glaubwürdigkeit.

Es ist eben jene Funktion der Unterhaltung für das niedrige Volk, auf welche die *Commedia dell'arte* lange Zeit reduziert wird. Wenngleich sie auch bereits früh in bildnerischen Darstellungen zu finden ist, so wird sie doch vor allem durch die Adaption des *Zanni* in Form des Pantomimen Pierrot, dem Interesse der Romantiker an der harlekinesken Groteske sowie der Darstellung des symbolistischen Künstlers als tragischer Clownfigur zu einem immer wieder aufgegriffenen Thema in Malerei, Ballett, Theater und Literatur. Zur engen Beziehung zwischen Malerei und Literatur in Bezug auf die *Commedia dell'arte*-Thematik seien hier in Kürze zwei Beispiele gegeben. So beruft sich E.T.A. Hoffmann in seinem literarischen Schaffen immer wieder auf die bereits genannte Gemäldeserie Jacques Callots. Hoffmann verfasst seine Aufsatz- und Erzählsammlung *Fantasiestücke* (1814-15), wie er selbst im Untertitel präzisiert, „in Callots Manier“. Weiters basiert sein literarisches Capriccio *Prinzessin Brambilla* (1820) auf eben diesen die tanzenden *Commedia dell'arte*-Figuren portraitierenden *Balli di*

---

<sup>64</sup> Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert. Breitkopf: Leipzig 1751. S. 653

*Sfessania* und wurde auch mit den Nachbildungen der Radierungen Callots veröffentlicht. Besonders von den grotesken Darstellungen der Szenerie, dem derben, obszönen Humor, welcher den Gemälden eigen ist, zeigt sich Hoffmann beeindruckt. Zu dieser grotesken Rohheit schreibt er: „Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Thier in Conflict setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Thun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste“.<sup>65</sup> Mit dieser Verschmelzung menschlicher und tierischer Attribute bedient sich Callot einem der häufigsten Motive in der Darstellung der Groteske, die in die griechische Mythologie und ihre Abbildungen des Satyrs zurückreicht. E.T.A. Hoffmann, der mit seinen literarischen Werken bekanntermaßen zu den Vertretern einer gewissen Ästhetik des Hässlichen und Bizarren, des Fratzenhaften gezählt wird, kombiniert in *Prinzessin Brambilla* gleichsam jenes Groteske mit den Elementen der *Commedia dell'arte* beziehungsweise des Karnevalesken. Ähnlich wie in der *Commedia dell'arte* verschmilzt auch in Hoffmanns Erzählung die auf dem Theater gespielte Rolle mit der tatsächlichen Existenz der Schauspieler. In seinem Werk werden die Tänze des Karnevals, ebenso ganz in der Tradition des italienischen Jahrmarkttheaters, zur bacchanalischen Szenerie verzerrt, „als hetze das bunte Maskenspiel eines tollen märchenhaften Späßes allerlei Gestalten in immer schnelleren und schnelleren Kreisen dermaßen durcheinander, daß man sie gar nicht mehr zu erkennen, gar nicht mehr zu unterscheiden vermag.“<sup>66</sup> Wenngleich Hoffmann das Groteske, Verfremdete hervorhebt, so dient sein literarisches Capriccio doch in erster Linie dem Amusement des Lesers, wie dies schließlich auch auf die Aufführungen der *Commedia dell'arte*-Truppen zutrifft. Im Vorwort, in welchem der Autor dezidiert auf Jacques Callots Gemäldezyklus als entscheidende Grundlage für sein eigenes literarisches Werk verweist, erklärt er auch, *Prinzessin Brambilla* sei nicht geschaffen „für Leute, die alles gern ernst und wichtig nehmen.“<sup>67</sup>

Als weiteres Beispiel für die Bezugnahme der Literatur auf Gemäldedarstellungen der *Commedia dell'arte* kann Paul Verlaines Gedichtzyklus *Les fêtes galantes*, welcher 1869 entsteht und auf Antoine Watteaus gleichnamigen Studien beruht, angeführt werden. Das Interesse, welches Paul Verlaine, wie später auch viele andere französische Symbolisten, an der italienischen Harlekinade hegt, wird unter

---

<sup>65</sup> Hoffmann, E.T.A.: Fantasiestücke in Callot's Manier. F.A. Brockhaus: Leipzig 1825. S. 4f

<sup>66</sup> E.T.A. Hoffmann: Prinzessin Brambilla. Meister Floh. Poetische Werke. Bd.10. Walter de Gruyter: Berlin 1961. S. 128

<sup>67</sup> ibd. S. 5



anderem durch die Aufarbeitung der Thematik in den Gemälden Antoine Watteaus, geweckt. Diese finden wiederum besonders durch eine Publikation der Gebrüder Goncourt mit dem Titel *L'Art du XIII<sup>e</sup> Siècle* (1859-1875) Verbreitung. Während Verlaine die Harlekin-Gedichte verfasst, besucht er, wie Norman Shapiro schreibt, immer wieder den Louvre, in welchem ab 1867 die Kunstwerke Watteaus ausgestellt sind.<sup>68</sup> Sowohl die in Watteaus Gemälden dargestellte Kostümierung der *Commedia dell'arte*-Schauspieler als auch die Charakterisierung der Figuren in den Gedichten Verlaines sind sehr originalgetreu der italienischen Volkskomödie nachempfunden. In der bildnerischen Darstellung – betrachtet man zum Beispiel die Gemälde *L'amour au théâtre italien* (1714) oder *Les Comédiens italiens* (ca. 1720) – wird dies vor allem durch die charakteristische Kleidung, die Haltung der Figuren sowie die ihnen eigenen Attribute deutlich, während in der Lyrik – in *Pantomime* oder *Fantoches* – sehr trefflich die Charaktereigenschaften und Handlungsrollen der *tipi fissi* ersichtlich werden. Der Beispiele solcher Zusammenwirkungen der verschiedenen Gattungen soll es auch in den folgenden Jahrhunderten noch zahlreiche geben. Zu dieser Zeit hat sich die *Commedia dell'arte* bereits zu einem in der so genannten „hohen Kunst“ angesehenen Motiv entwickelt. Wenngleich also im 18. Jahrhundert kaum Belege von traditionellen *Commedia dell'arte*-Aufführungen verzeichnet sind, so entwickelt sich die Theaterform doch zunehmend zu einem zentralen Moment der Kulturszene und wird im Zuge der Kunstreformen um 1900 neu entdeckt. So thematisiert die russischsprachige, in den Jahren 1899 bis 1904 unter anderem von Sergej Djagilev herausgegebene, Zeitschrift *mir iskusstva* (Welt der Kunst) die Figuren der Maskenkomödie allem voran in den bildnerischen Darstellungen Antoine Watteaus sowie in den Illustrationen des, im Russland jener Zeit großen Einfluss ausübenden, Aubrey Beardsley.

Besonders seit 1850, beziehungsweise in den Jahren 1890 bis 1930, lassen sich unzählige Beispiele der *Commedia dell'arte*-Adaption in ganz Europa nennen, sei dies in der Malerei (Picasso, August Macke, Edgar Degas, Paul Cézanne, Georges Rouault), in der Oper (Leoncavallos *Pagliacci*), im Ballett (Igor Stravinskijs *Pulcinella* und *Petruška*) oder in der Musik, zum Beispiel in Arnold Schönbergs musikalischer Verarbeitung des Gedichtzyklus *Pierrot lunaire: Rondels bergamasques* von Albert Giraud. Das Interesse an der *Commedia dell'arte* als Kunstmotiv, die Darstellung ihrer Figuren sowie die Adaption ihrer Bühnenkunst sind im Europa jener Zeit omnipräsent,

---

<sup>68</sup> Verlaine, Paul: One Hundred and One Poems by Paul Verlaine. A Bilingual Edition. transl. by Norman R. Shapiro. University of Chicago 1999. p. 26

die italienische Theaterform wird um die Jahrhundertwende in den unterschiedlichsten Formen neu entdeckt. In Wien sind zudem auch die Masken und Kostüme der *Commedia dell'arte* aufgreifenden Theaterstücke Arthur Schnitzlers, zum Beispiel das 1908 entstandene Stück *Die Verwandlung des Pierrot* oder die Pantomime *Der Schleier der Pierrette* sowie Frank Wedekinds 1913 erschienenen *Lulu* zu nennen. Sie entstehen zu einer Zeit, da in Wien die Tradition der Kabarets sowie der Sketche, Einakter und Chansons auflebt. Diese weisen, so Bengt Algot Sørensen, „wie die damit verbundene Orientierung an Pantomime, Tanz und Ballett auf eine zur Fiktion und zur elementaren Spielfreude zurückkehrende Retheatralisierung des Theater hin.“<sup>69</sup> Diese Retheatralisierung der vorherrschenden Theaterform, wie sie auch von Max Reinhardt propagiert wird, wird auch in der russischen Moderne zum zentralen Begriff. Die *Commedia dell'arte*-Figuren verändern sich im Laufe der Zeit, manche ihrer charakteristischen Eigenschaften werden hervorgehoben, überzeichnet, andere verlieren sich, werden durch neue Zuschreibungen ersetzt. Die in der italienischen Volkskomödie zentrale Figur des Harlekin tritt häufig zugunsten des Pierrot beziehungsweise zugunsten des im slawischen Raum bedeutenden Petruška in den Hintergrund.

## 6. DIE *COMMEDIA DELL'ARTE* IM SLAWISCHEN RAUM

Der Weg der italienischen Wandertruppen, welche in Russland besonders am Hof der Kaiserin Anna Ivanovna eine entscheidende Rolle spielen, führt allem voran über Tschechien und Polen. Die früh sich entwickelnde ikonografische Tradition der *Commedia dell'arte* lässt sich auch in Böhmen nachweisen. So entstehen bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum einen Holzintarsien im Schloss Český Krumlov, welche Abbildungen der bereits genannten Sammlung Callots, der *Balli di Sfessania*, darstellen, zum anderen findet sich eine im Saal des Schlosses 1748 vom Wiener Rokokokünstler Josef Lederer angefertigte Wandmalerei, auf welcher unter anderem auch die Figuren der *Commedia dell'arte* abgebildet sind. Über diesen Maskensaal schreibt Rainer Maria Rilke 1895 in seinen Notizen mit dem Titel *Böhmische Schlendertage*:

Er ist einzig in seiner Art. Die ganzen Wände sind mit überlebensgroßen, voll heiterer Ironie gemalten Figuren bedeckt. Da sieht man Ritter und Herren, edle Frauen und würdige Matronen, Zwerge und Riesen, Harlekins und Zauberer in buntem Gewimmel. Musikanten spielen auf den

<sup>69</sup> Sørensen, Bengt Algot: *Geschichte der deutschen Literatur 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. C. H. Beck: München 1997. S. 135f

Galerien, Damen blicken aus den Logen, und an der Tür halten zwei riesige stramme Grenadiere strenge Wacht. Die Fülle der Personen und die wunderbare naive Plastik derselben machen einen geradz betäubenden Eindruck.<sup>70</sup>

In einer Fensternische des Saals findet sich, zwischen Figuren der italienischen Maskenkomödie sitzend, ein Abbild Josef Lederers selbst. Bekannt ist neben der Ausgestaltung dieses Maskensaals in Krumau zudem, dass der böhmische Graf Václav Antonín Chotek um 1710/20 zwei Zeichnungen der *Balli di Sfessania*, die Abbildungen der Figuren Maramao und Trastullo, zur Zierde seiner Jagdvilla anfertigen lässt. Zu dieser Zeit entstehen auch die Gemälde des böhmischen Künstlers Norbert Grund, welche stark an die Darstellungen Antoine Watteaus gemahnen. Unter anderem durch Reisen böhmischer Adeliger nach Italien, kommt es zu Kontakten mit *Commedia dell'arte*-Schauspielern, welche ab dem frühen 17. Jahrhundert und in der Folge bis Mitte des 18. Jahrhunderts auch in Prag auftreten, so beispielsweise die *Tomaso Ristori*-Truppe 1721 oder das Eggenbergsche Ensemble, welches unter der Schirmherrschaft des Fürsten von Eggenberg steht und lange Zeit in Krumau auftritt. Am tschechischen Volkstheater entwickelt sich zudem der komische Charakter *Strakapoun* zur bekannten und dem Harlekin nah verwandten, Figur, welche zu Beginn der Theateraufführungen den Prolog rezitiert. Mitte des 18. Jahrhunderts verliert die *Commedia dell'arte* auch im heutigen Tschechien sowie in den übrigen slawischen Ländern zunehmend an Bedeutung und tritt gegenüber den entstehenden Nationaltheatern zurück.<sup>71</sup>

In der polnischen Stadt Danzig werden Auftritte von italienschen *Commedia dell'arte*-Truppen zwar bereits auf das Jahr 1567 datiert, doch bezeichnet man die Zeit ab 1569, also seit der Machtübernahme des ersten Regenten Polen-Litauens Sigismund II. August in der Regel als „dunkle Epoche“ für das Theaterwesen. Ab 1587, besonders unter der Herrschaft Sigismund III. Wasa und dessen Sohnes und Thronfolgers Władysław IV, welcher auch 1637 am Hof von Warschau das erste dauerhafte polnische Theater nach italienischem Vorbild gründet, spielt vor allem die Musik eine entscheidende Rolle. Die *Zanni*-Spiele erscheinen deshalb hauptsächlich als kurze Einschübe in musikalischen Dramen, werden allerdings nicht von Berufsschauspielern, sondern von Laien und ohne die typischen Masken dargeboten. Oft setzt sich eine

---

<sup>70</sup> Rilke, Rainer Maria: Böhmisches Schlendertage. In: Jung-Deutschland und Jung-Elsaß. III. Jg. Sept.-Nov. 1895. zit. n.: Ernst-Edmund Keil (et al.): Literarische Reise in 70 Städte der deutschen Ost- und Siedlungsgebiete. Kulturstiftung der dt. Vertriebenen: Bonn 1987. S. 237

<sup>71</sup> Scherl, Adolf: La Commedia dell'arte in Boemia. In: Alberto Martino, Fausto de Michele: La Ricezione della commedia dell'arte nell'europa centrale. 1568-1769. Storia, Testi, Iconografia. Fabrizio Serra: Pisa 2010. S. 145ff

solche Schauspieltruppe aus den Musikern der kaiserlichen Hofkapelle zusammen, welche den Mangel an Professionalität im Schauspiel durch die musikalischen Darbietungen zu kompensieren wissen. In Polen wie auch in Russland sind diese Laiendarbietungen besonders am Ordens- und Schultheater beziehungsweise in den Klosterschulen entscheidend, an welchen nicht selten auch die Geistlichen selbst als komödiantische Figuren aufzutreten haben.

Im 17. Jahrhundert sind schließlich zahlreiche Theateraufführungen in der Provinz Polens zu verzeichnen, wobei hier auch erstmals die Figur des Harlekin mit dem für ihn charakteristischen Attribut des *battocchio* auftritt. Zu jener Zeit ermöglicht die Adaption der *Amorosi*-Figuren dem szenischen Gestus sowie der Einbringung der *Lazzi* mehr Freiheiten, die Schauspieler beginnen sich zunehmend durch größere Professionalität auszuzeichnen, italienische Stücke werden für die polnische Bühne adaptiert. Um 1750/60 entsteht zum Beispiel von den Abenteuern des Capitano Spavento, welche Francesco Andreini in seinem 1607 in Venedig erschienen Buch *Le bravure del Capitano Spavento* niederschreibt, eine polnische Übertragung durch Krzysztof Piekarski, welcher Andreinis Text mit eigens verfassten Dialogen ergänzt und dabei auch teilweise die Obszönitäten des italienischen Originals reduziert. Zudem adaptiert er die Aufzeichnungen Andreinis für das polnische Publikum, passt die politischen Anspielungen an die Realität des eigenen Landes an, adaptiert die Kostüme nach Geschmack und Erfahrung der polnischen Leser. Ende des 17. Jahrhunderts erreicht die Schauspieltruppe des Venezianers Giovanni Nannini im Zuge einer Europatournee, welche auch einen Besuch in den (süd)deutschen Städten sowie in Wien vorsieht, Polen. Ihr folgt die Truppe Tomaso Ristoris im Jahre 1716. Bis in die 30er Jahre des 18. Jahrhunderts treten diese italienischen Truppen in Polen auf. Mit der Entstehung des polnischen Nationaltheaters werden jedoch auch hier die Einflüsse aus den umliegenden europäischen Ländern zunehmend zurückgedrängt. Von der Bedeutung der *Commedia dell'arte*, beziehungsweise des über Frankreich nach Polen kommenden *Théâtre italien*, zeugt unter anderem die Entstehung der *Opera buffa*.<sup>72</sup>

Auch in Russland heuert Zar Aleksej Michailovič bereits um 1660 ausländische Komödiantentruppen und Musiker an, um diese für Auftritte am Fürstenhof zu gewinnen. Das italienische Stegreiftheater erfährt jedoch vor allem zur Zeit des sich an Westeuropa orientierenden Zaren Peter des Großen sowie in den Jahren 1733-35, da

---

<sup>72</sup> Surma-Gawłowska, Monika: La Commedia dell'Arte in Polonia. In: Alberto Martino, Fausto de Michele: La Ricezione della commedia dell'arte nell'europa centrale. S. 159ff

Kaiserin Anna Ivanovna die Maskenkomödie in die russische Kultur importiert, große Bedeutung. Durch die Darbietungen unter anderem der bereits genannten *Tomaso Ristori*-Truppe, welche von Warschau nach St. Petersburg und somit an den Hof Anna Ivanovnas gelangt, wird auch der russische Schriftsteller Aleksandr Sumarokov erstmals mit der italienischen Volkskomödie vertraut, deren Charaktertypen sich neben den russischen mittelalterlichen Komödianten, den so genannten *Skomorochi*, in seinen Werken, zum Beispiel in *Čudovišče (Die Monster)*, wiederfinden. Sumarokov ist damit zu jener Zeit, da auch die Volkssprache in den slawischen Literaturen das bislang vorherrschende Latein ablöst, einer der ersten, welcher das literarische Potential der *Commedia dell'arte* erkennt. Seine Hinwendung zur niedrigen Farce, der Situationskomik sowie dem groben Humor führt schließlich zum Konflikt mit Vasilij Trediakovskij, welcher als einer der Begründer der klassischen russischen Literatur gilt. Im Zuge dieser Zwistigkeiten zwischen den beiden Schriftstellern entsteht 1750 Sumarokovs Komödie *Tresotinius* (von frz. *très sot*, „sehr dumm“), in welcher ein gelehrter Pedant zur Parodie auf den Schriftsteller Trediakovskij wird.<sup>73</sup>

Die Masken sind in der russischen Literatur auch in weiterer Folge von großer Bedeutung, so im 18. Jahrhundert vor allem in den Werken des russischen Fabeldichters Ivan Krylov wie auch zur Zeit der Schaffensperiode Aleksandr Puškins und Michail Lermontovs bis hin zu den russischen Symbolisten Anfang des 20. Jahrhunderts. Für die russischen Symbolisten ist neben der westeuropäischen Tradition der *Commedia dell'arte* sowie den Figuren Harlekin und Pierrot, welche unverzichtbarer Bestandteil des russischen Vaudevilles werden<sup>74</sup>, vor allem auch die im eigenen Land vorhandene Tradition des Wander- und Volkstheaters von großer Bedeutung.

## 6.1. BALAGAN: DAS RUSSISCHE VOLKSTHEATER

Das deutsche Wort „Narrenspiel“ oder „Posse“ wird im Russischen mit der Umschreibung *balagannoe predstavlenie* übersetzt. „Balagan“ beschreibt dabei ein „Durcheinander“ oder einen „Rummel“, aber auch die Farce und das Jahrmarkttheater an sich und ist damit russisches Gegenstück der *Commedia dell'arte*. Die russische Tradition des Balagan entsteht allem voran durch die in der Kiever Rus auftretenden *Skomarochi*, welche in der Nestorchronik erstmals im Jahre 1068 genannt werden und

---

<sup>73</sup> Lauer, Reinhard: Kleine Geschichte der russischen Literatur. C. H. Beck: München 2005. S. 52

<sup>74</sup> Geldern, James von: Bolshevik Festivals. 1917-1920. University of California Press 1993. p. 59

sich auf der bereits im frühen 11. Jahrhundert entstandenen Freskenmalerei in der Kiever Sophienkathedrale wiederfinden.<sup>75</sup> Diese Schauspieler und Spaßmacher sind, ähnlich wie die polnischen Komödianten des späten 16. Jahrhunderts, allem voran Musiker. Ihre Auftritte werden mit Darbietungen auf der Balalaika oder deren Vorläufer, der Domra, sowie mit Tanzeinlagen verbunden. Auch für die auf den Stadtplätzen auftretenden Skomarothen ist die Volksnähe und das Miteinbeziehen des Publikums zentraler Aspekt der Aufführungen und auch sie erregen bald das Missfallen der Kirche, welche ihre Darbietungen im späten 17. Jahrhundert verbietet. Die in Masken und Kostümen vorgetragenen Stücke der Wanderschauspieler stellen meist satirische, parodistische Sketche mit der Bezeichnung *glumy* (vom russischen *glum* für „Hohn, Spott“) dar oder berufen sich auf mittelalterliche epische Heldenlieder, „erzählerische Begebenheiten“, die so genannten *byliny*.

Im 1887 veröffentlichten Werk des russischen Schriftstellers Nikolaj Leskov mit dem Titel *Ckomoroch Pamfalon* (Der Gaukler Pamphalon) steht ein solcher Skomoroch im Zentrum des Geschehens. Leskov bezieht sich in diesem Text, welcher den Gaukler als gutmütigen Helfer in Not im Kontrast zum selbstgefälligen, doch letztlich bekehrten Statthalter portraitiert, auf den sogenannten *Prolog* beziehungsweise die *Paterika*, Sammlungen russischer Heiligenviten, Legenden und Volkserzählungen. In seinem Text wird gleichsam die Thematik des „Narren in Christo“ oder des „heiligen Narren“ aufgeworfen, welcher besonders in der ostslawischen Geschichte von großer Bedeutung ist. Hier werden die oft heilig gesprochenen Asketen, welche ihre guten Taten hinter der Maske der Narretei verbergen, unter dem Begriff *Jurodivyje* – zu Deutsch „närrischer Mensch“, Verrückter oder Wahnsinniger – bekannt. Sie selbst bezeichnen sich als *Jurodivyje Christa radi* („Verrückte um Christi Willen“). Während meist die *Skomorochi* als einfache Gaukler und Spielmänner auftreten und sich die Unterhaltung des Publikums zum Ziel setzen, so wird den *Jurodivyje*, welche bis ins 17. Jahrhundert anzutreffen sind, eine göttliche Inspiration und ihrem Narrenspiel somit ein religiöser Beweggrund zugesprochen, aufgrund dessen ihnen auch größere Freiheiten seitens der Kirche eingeräumt sind als den „gewöhnlichen“ Gauklern.<sup>76</sup> Die *Jurodivyje*, deren berühmtestem Vertreter, dem Heiligen Vassilij, die gleichnamige Kathedrale auf

---

<sup>75</sup> Graham, Seth: Resonant Dissonance: The Russian Joke in Cultural Context. Northwestern University Press: Illinois 2009. p. 28

<sup>76</sup> vgl. dazu: Lachmann, Renate: Der Narr in Christo und seine Verstellpraxis. In: Peter von Moos: Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft. Böhlau: Köln 2004. S.379-407

dem Krasnaja ploščad' in Moskau geweiht ist, finden sich zum Beispiel auch in Aleksandr Puškins *Boris Godunov* (1825) im Charakter Nikolka Železnyj Kolpak oder in Fëdor Dostoevskijs *Idiot* (1868/69) in der Portraitierung der großmütigen, rasch verzeihenden und doch als närrisch auftretenden, titelgebenden Figur des Prinzen Lev Nikolaevič Myškin.

Während auf die westliche Entstehung und Adaption der *Commedia dell'arte* die Tradition des Karnevals Einfluss nimmt, ist in diesem Zusammenhang das in Russland noch heutzutage im Februar begangene Volksfest der *Maslenica* beziehungsweise die im Dezember gefeierte *Koljada*, im Zuge welcher von Haus zu Haus gegangen wird und gegen Piroggen, Süßigkeiten und Geld Weihnachtslieder (*koljady*) vorgetragen werden, zu nennen. Die *Maslenica* trägt zu Deutsch die Bezeichnung „Butterwoche“, welche Bezug nimmt auf den, im Gegensatz zum Konsum von Fleisch, noch erlaubten Verzehr von Milchprodukten in jener Woche, welche der Fastenzeit vorangeht. Im Zuge der *Maslenica* werden nach altslawischem Brauch Kostüme und Masken getragen, Puppentheater und akrobatische Kunststücke vorgeführt, Komödianten treten auf. Die *Maslenica* endet traditionellerweise mit einer Prozession von Pferdeschlitten und der Verbrennung der Stroh- oder Holzpuppe als Symbol der Verabschiedung des Winters. Sehr früh gewinnt in Russland zudem das, auch in Stravinskijs Ballett *Petruška* den Handlungsverlauf bestimmende, tragbare Wandertheater, *vertep*, große Bedeutung. Vor allem bei Feierlichkeiten im Zuge des *Koljada*-Festes sowie bei Auftritten der Skomarochen findet das hölzerne Puppentheater Verwendung, wobei vorerst allem voran die Weihnachtsgeschichte dargestellt wird. Die komödiantischen Zwischenspiele in diesen Krippenszenarien entstehen im 17. Jahrhundert und gelangen von Westeuropa über Polen in die Ukraine und schließlich nach Russland. Zentrale Figur dieser Theaterform, welche häufig als osteuropäischer Pierrot oder Pulcinella angesehen wird und besonders im 18. und 19. Jahrhundert Berühmtheit erlangt, ist der meist als Handpuppe oder Marionette auftretende Petruška, welcher den *Zanni* in seiner derben Lustigkeit sehr ähnlich ist. Die für die Aufführungen der italienischen *Commedia dell'arte*-Schauspieler eine wesentliche Rolle spielenden Eigenschaften Witz, Spontaneität und Publikumsbezogenheit, sind auch für die Skomarochen und ihre Puppenbühne unverzichtbar. Die *Skomarochi* müssen aufgrund der offenen Form ihres Schauspieles eine ähnliche Flexibilität vorweisen können wie auch die *Commedia dell'arte*-Darsteller. In *The Russian Folk Theatre* schreibt Elizabeth Warner: „Earning a precarious living by his skills the *skomorox* had to be a jack-of-all-trades able to provide

a choice of entertainments as the need arose.“<sup>77</sup> Der Puppenspieler muss sich gleichsam durch Geistesgegenwärtigkeit und Schlagfertigkeit sowie durch einen lebendigen Gebrauch der Sprache auszeichnen. Die Beziehung zum Publikum, welches nicht selten in den Dialog miteinbezogen wird, wird vor allem, so Warner, durch die stets zu Beginn des Puppenspiels direkt an den Zuseher gerichtete Begrüßung hergestellt.<sup>78</sup> Ebenfalls an die italienische *Commedia dell'arte* gemahnt die Figur des Musikers, welcher in den Petruška-Stücken häufig die Verbindungsperson zwischen Zuseherraum und Puppenwelt darstellt und sowohl mit der Marionette als auch mit dem Publikum kommuniziert. Nicht zuletzt teilen die Auftritte der *Commedia dell'arte*-Figuren und jene des Petruška den kritischen, satirischen Unterton und die Bezugnahme auf lokale Themen und Persönlichkeiten.

Das russische *vertep* und sein Protagonist sowie der altslawische Brauch der karnevalesken Feierlichkeiten spielt auch in Stravinskis 1911 uraufgeführten Ballett *Petruška* eine entscheidende Rolle. Hier wird der Zuseher sogleich zu Beginn in eine Jahrmarktszenerie aus dem Jahre 1830 eingeführt. Inmitten der Schauspieler, Sänger, Tänzer und Verkäufer, bietet ein Gaukler dem Publikum sein Marionettenspiel dar. Dieses erzählt die Geschichte Petruškas, welcher deutlich die Züge des Pierrot trägt und seine Geliebte, eine Ballerina (Colombina), an den Mohren (Harlekin) verliert. Als dieser Petruška in der Schlusszene tötet, weicht die Menschenmenge, welche dem Puppenspiel beiwohnt, entsetzt zurück. Der Gaukler betont die Fiktivität des Geschehens, doch wird er am Ende vom Geist des verstorbenen Petruška heimgesucht. Dieses Ballett weist auch, besonders in der Thematisierung von Fiktivität und Realität, entscheidende Parallelen zu Aleksandr Bloks lyrischem Drama *Balagančik* (Die Schaubude) auf. Die Herkunft und Namensgebung der russischen Petruškafigur, welche mit vollem Namen Pëtr Ivanovič oder Pëtr Pëtrovič Uksusov heißt, ist nicht eindeutig belegt. Interessant ist jedoch auch das Pseudonym, welches der Figur im südlichen Russland beziehungsweise der Ukraine zugeschrieben wird. Hier wird die Puppenfigur auch häufig als *Van'ka Ratatuj* oder *Ratjutju* bezeichnet. Vank'a stellt dabei die Koseform des Namens Ivan dar. Ivan hingegen ist die russische Entsprechung des Namens Hans, sodass hier wiederum die eingangs in Bezug auf die *Zanni* bereits erwähnte Verbindung zur Figur Hans aus der deutschen Märchentradition hergestellt

---

<sup>77</sup> Warner, Elizabeth A.: *The Russian Folk Theatre*. Mouton & Co: The Hague 1977. p. 188

<sup>78</sup> *ibid.* p. 113



werden kann. Der Nachname Petruškas, Ratjutju, hingegen wird vom französischen *ratatouille* abgeleitet:

It is a possibility, however, that the word [Ratutj] comes from the French *ratatouille* (a sort of vegetable stew), in which case the Russian Van'ka (Ivan, John) would be a cousin to west European popular comic figures also named after foods, such as the French Jean Boudin, the English Jack Pudding, the Dutch and German Hans Wurst and Jan Pickelhering who often became assimilated into the puppet shows of these countries.<sup>79</sup>

Ebenso verweist der Nachname der Figur (Uksusov) auf ein Nahrungsmittel, da er vom russischen *uksus*, dem Essig, abstammt. Aufgrund der im Charakter wie auch in ihrem Auftreten sehr ähnlichen Figuren Punch, Polichinelle oder auch Petruška beziehungsweise durch die aufgrund des Wortes „ratatouille“ möglicherweise auf Frankreich zurückzuführende ethymologische Herkunft der russischen Puppenfigur, lässt sich nicht mit Gewissheit feststellen, ob sie über Westeuropa in den ostlawischen Raum gelangt oder ob sie tatsächlich in Russland selbst entstanden ist. Mit seinen westeuropäischen Pendants teilt Petruška jedenfalls das äußere Erscheinungsbild (buckelig mit krummer Nase, weiten Hosen und Knüppel) sowie den primitiven, aber gerissenen Charakter, die Liebe zur Völlerei und den Frauen, den Hang zur Gewalt sowie die Weigerung Autoritäten anzuerkennen, welche mit der ihm angeborenen Feigheit in Widerspruch steht. Petruška entwickelt sich dabei ähnlich wie Harlekin im westeuropäischen Raum vom derben Raufbold zur lustigen Gauklerfigur und ist heute vor allem als Charakter des russischen Kindertheaters bekannt.

1936 veröffentlicht zudem der russisch-sowjetische Schriftsteller Aleksej Tolstoj sein heute bekanntestes Buch mit dem Titel *Zolotoj ključik, ili Priključenija Buratino* (Das goldene Schlüsselchen oder die Abenteuer des Burattino), eine russische Adaption des italienischen Kinderbuchklassikers Carlo Collodis, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883). Die Figur Buratino, deren Name vom italienischen *burattino* für Marionette oder Puppe abstammt, ist ein der *Commedia dell'arte* entstammender *Zanni*, eine Variation des freundlich-naiven Gemüts Pedrolinos. Pierre Louis Duchartre weist darauf hin, dass aufgrund der Beliebtheit des Burattino nicht nur dieser selbst, sondern die Marionetten an sich, welche bis zum Aufkommen dieser Figur meist mit dem Namen *fantoccio* bezeichnet wurden, *burattini* genannt werden.<sup>80</sup> Der ukrainische Literaturwissenschaftler Miron Petrovskij vergleicht Tolstoj's *Zolotoj ključik* in Bezug auf die komödiantischen Figurenkonstellationen, den Pierrot-ähnlichen

---

<sup>79</sup> ibd. p. 114

<sup>80</sup> Duchartre, Pierre Louis: *The Italian Comedy*. Dover Publications: New York 1966. p. 120

Charakter sowie die enge Verbindung zwischen Literatur und Theater mit Aleksandr Bloks literarischem Schaffen. Zudem könne im Puppentheater des Karabas-Barabas, wie es Aleksej Tolstoj im Roman entwirft, eine Anlehnung an Vsevolod Mejerchol'ds im 20. Jahrhundert präsente und für Bloks *Balagančik* derart bedeutende *Commedia dell'arte*-Bühne gesehen werden.<sup>81</sup> Wenngleich Burattino auch auf der Theaterbühne selbst wenig Erfolg hat, so wird er doch im Marionettentheater zur zentralen Figur und tritt gemeinsam mit den *Commedia dell'arte*-Charakteren Pierrot und Harlekin sowie der russischen Entsprechung Colombinas, Mal'vina, auf. Diese Märchenerzählung Tolstojs ist bis heute in Russland bekannt und wurde auch bereits mehrmals verfilmt.

Die Märchentradition, in welche sich Tolstojs Roman einreihet, spielt aufgrund der in Russland vorherrschenden Zensur, immer wieder eine entscheidende Rolle. Viele Dichter publizieren auch während des Bestehens der Sowjetunion unter dem Deckmantel der scheinbar für Kinder konzipierten Märchenliteratur, der Fabeln oder Legenden bissige Satiren, ironische Abhandlungen und Regimekritiken für ein erwachsenes Publikum, wie dies beispielsweise der russische Dichter Kornej Čukovskij in seinen Werken *Tarakanišče* (Der Riesenkakerlak, 1921) oder *Telefon* (1926) unternimmt. Ähnlich wie die *Commedia dell'arte* wird auch dem *Balagan* und der Tradition der russischen *Skomarochi* lange Zeit die Zuschreibung zur „hohen Kultur“ verwehrt und ähnlich wie auch für die *Commedia dell'arte* ist im letzten Drittel des 19. und besonders zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder steigendes Interesse am *Balagan*, der Harlekinade sowie deren Exzentrik in der russischen Kunst und Kultur zu verzeichnen. „It was only when the fairground shows had either vanished or were in their death throes“, so schreibt Eugène Anthony Swift, „that they were rediscovered and nostalgically idealized by Russian intellectuals.“<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> vgl. Petrovskij, Miron: Čto otpiraet „Zolotoj ključik“? In: ders.: Knigi našego detstva. Ivana Limbacha: Peterburg 2006

<sup>82</sup> Swift, Eugène A.: Popular Theatre and Society in Tsarist Russia. University of California 2002. p. 161

### 7. *TIPI FISSI* IN DER RUSSISCHEN LITERATURGESCHICHTE

In russischen Romanen besonders des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts finden sich immer wieder Figuren, welche starke Ähnlichkeiten mit den typisierten Charakteren der *Commedia dell'arte* aufweisen. Ebenso können auch gewisse formale Konzepte oder stilistische Richtlinien in der russischsprachigen Literatur auf die Besonderheiten der italienischen Stegreifbühne zurückgeführt werden. Als ein berühmter und sehr typischer *Zanni* der russischen Literaturgeschichte kann Pierre Besuchov aus Lev Tolstoj's *Vojna i mir* (Krieg und Frieden, 1868/69) genannt werden. Besuchov zeichnet sich im Grunde durch Gutmütigkeit und Bescheidenheit aus, tritt jedoch auch äußerst tollpatschig und unbeholfen, ungewollt unhöflich und im charakterlichen Gegensatz zu den heldenhaft und selbstbewusst gezeichneten männlichen Figuren des Romans, wie zum Beispiel jener des Andrej Bolkonskij, auf. „Der dicke Pierre“, so heißt es in Kindlers Literatur Lexikon, „stolpert mit seinem komischen weißen Hut und seinem grünen Frack über das Schlachtfeld von Borodino wie sein Namenspatron Pierrot, der Hanswurst aus der *Commedia dell'arte*.“<sup>83</sup>

Selbst in Anton Čechovs Werk, welches deutlich naturalistische Züge trägt, finden sich der italienischen Maskenkomödie ähnliche Figuren wieder. So lässt sich der Charakter des Kontoristen Semën Epichodov aus Čechovs Tragikomödie *Višněvyj sad* (Der Kirschgarten, 1903), welcher sich selbst auf der Gitarre spielend als „verliebter Narr“ bezeichnet, als Pierrot-Äquivalent neben dem selbstsicheren, überlegenen Jüngling Jaša (Harlekin) und der puppenähnlich dargestellten Dunjaša (Colombina) erkennen. Sowie die Colombina der italienischen Maskenkomödie häufig im Kostüm des Harlekin auftritt, so wird hier die Zugehörigkeit Dunjašas zu Jaša in der Namensähnlichkeit ausgedrückt. Zudem lassen sich bei Čechov in der Figur des Piščik die Charakteristika des dicken, neunmalklugen Dottore der *Commedia dell'arte* ausmachen. Der Gutsbesitzer Piščik, welcher zu Beginn des dritten Aktes belehrend, jedoch ohne diesen gelesen zu haben, Nietzsche zitiert, wird von Lopachin als „Nimmersatt“ bezeichnet, welcher auch dem Alkohol nicht abgeneigt ist. Piščik erinnert in seinem Auftreten als stets müder und erschöpfter, leicht ins Schwitzen und außer

---

<sup>83</sup> Freise, Matthias: Tolstoj, Lev Nikolaevič. *Vojna i mir*. In: Kindlers Literatur Lexikon (Onlinedatenbank). J. B. Metzler: Stuttgart 2009

Atem geratender Pseudo-Gelehrter zweifelsfrei an den dicken, gemütlichen Dottore der italienischen Stegreifkomödie.

In Fëdor Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* (Schuld und Sühne) hingegen wird auf die Figur Pulcinellas verwiesen. Der Name des *Commedia dell'arte*-Charakters erscheint hier als Metapher für eine manipulative und unzuverlässige Person. So bezeichnet der Student Raskolnikov den Ermittler des Mordfalls, Porfiry Petrovič, als dieser ihn zu einem Geständnis zu bringen versucht, als *polišinel proklatyj* – als *verfluchten Pulcinell*, welches in der deutschen Übersetzung meist als „verdammter Hanswurst“ wiedergegeben wird. Den Einfluss der *Commedia dell'arte* auf die russische Literatur erkennt Katja Dmitrieva vor allem auch in Daniil Charms kurzem Sketch *Puškin i Gogol*, welcher 1934 im Sammelband *Slučai i veščī* (Zwischenfälle) erscheint.<sup>84</sup> Der kurze Text erinnert in seinem clownesken, humorvollen Charakter, in der starken Reduktion des Dialoges zugunsten einer Konzentration auf das Mimische und die Bewegung sowie in der Nähe zum Slapstick und im Einsetzen der Vulgärsprache und Invektiven stark an die *lazzi* des italienischen Volkstheaters:

Gogol (*fällt aus der Kulisse auf die Bühne und liegt still*).

Puschkin (*tritt ein, stolpert über Gogol und fällt*): Donnerwetter, anscheinend ist es Gogol!

Gogol (*sich erhebend*): Was für ein Mist! Man läßt mich nicht in Ruhe. (*Er geht, stolpert über Puschkin und fällt*). – Anscheinend bin ich über Puschkin gestolpert!

Puschkin (*aufstehend*): Keine Minute Ruhe! (*Geht und stolpert über Gogol und fällt*). – Donnerwetter, anscheinend ist es Gogol!

Gogol (*steht auf*): Ewig findet man überall Hindernisse! (*Er geht, stolpert über Puschkin und fällt*). – Was für ein Mist! Wieder über Puschkin!<sup>85</sup>

Die Handlung des Sketches thematisiert die literarische Einflussnahme Puškins auf Gogol und vice versa. Während Gogol selbst den zentralen Stellenwert Puškins literarischen Schaffens für sein eigenes Schreiben betont, erlangt jedoch auch die Dostoevskij zugeschriebene Aussage, alle stammten von Gogols *Mantel* ab, Berühmtheit. Eben jenes „Übereinanderstolpern“ im Sinne der literarischen Beeinflussung Puškins und Gogols wird bei Daniil Charms zur ironischen Farce, zum *lazzo*. Als weiteres Beispiel für die Einflussnahme der italienischen Stegreifbühne auf die russische Literatur sei an dieser Stelle auch auf den Essay Olga S. Partans mit dem Titel *Shinel', Polichinelle, Pulcinella: The Italian Ancestry of Akaky Bashmachkin*

---

<sup>84</sup> Dmitrieva, Katja: Ausschließungsmechanismen bei der Bildung des Literaturkanons in Russland. In: Lothar Ehrlich et al.: Die Bildung des Kanons. Textuelle Faktoren – Kulturelle Funktionen – Ethische Praxis. Böhlau: Köln 2007. S. 187-207. hier: S. 190

<sup>85</sup> Auszug aus: D. Charms: Puschkin und Gogol. zit. n. K. Dmitrieva. In: Die Bildung des Kanons. S. 189f

verwiesen. Die russische Literaturwissenschaftlerin hat sich in vielen Aufsätzen mit dem Einfluss der *Commedia dell'arte* auf die russische Kunst- und Literaturszene auseinandergesetzt und so beispielsweise auch im Werk der russischen Schriftstellerin und Dramatikerin Ljudmilla Petrushevskaja Elemente der italienischen Harlekinade aufgezeigt oder Vladimir Nabokovs letzten Roman mit dem Titel *Look at the Harlequins* (1974) auf Einflüsse der *Commedia dell'arte* hin untersucht. In ihrem Essay *Shinel', Polichinelle, Pulcinella* führt Partan Akakij Akakievič Bašmačkin, den Protagonisten aus Nikolaj Gogols Erzählung *Šinel* (Der Mantel, 1842) auf die *Commedia dell'arte*-Figur Pulcinella zurück. Dass Gogol einen engen Bezug zu Italien, welches er als sein wahres Heimatland bezeichnet, sowie der Tradition des Volkstheaters hat, wird in einem ihm gewidmeten Gedicht seiner Freunde ersichtlich, das ihn als Nachfolger Goldonis ausweist.<sup>86</sup> Besonders in der Zeit, da der russische Schriftsteller in Italien lebt, habe er, so schreibt Olga Partan, wesentliche möglicherweise durch den Einfluss der italienischen Kultur bedingte Änderungen an seinem Werkmanuskript vorgenommen. Während Gogols Italienaufenthalt schreibt er beispielsweise dem von seinen Mitmenschen verhöhnten Kopisten den Namen Akakij Akakievič zu, der bekanntlich für sich selbst spricht und den Charakter des verspotteten und ungeachteten Protagonisten bereits vorbestimmt:

[T]he funny sound repetition is even funnier because the syllable *kak*- "like" (*tak kak* = "just as") – embeds the principle of sameness in Akaky's name, determining, it would seem, his single-minded, lifelong activity of copying and implicit condemnation of sameness. [...] But there is better (or worse) especially to Russian ears, for *kakat'* (from the Greek *cacos* = "bad", "evil") is children's talk for "defecate", and *caca* in many languages refers to human excrement. Affliction with such a name clearly relates Akaky to [...] his being treated with no more respect by the caretakers than a common fly.<sup>87</sup>

Allein das humoristische Spiel mit der Namensgebung der Figuren – man denke hier nur an die Entstehung des *Commedia dell'arte*-Charakters Pantalone aus der zynischen Zuschreibung *pianta leone* – trägt bereits zur hohnlachenden Darstellung bei und ruft im Leser eine gewisse Antipathie hervor. Auch sind es jene Szenen, in welchen Akakij Akakievič von seinen Mitbürgern desavouiert wird, welche besonders, und dies nicht zuletzt durch ihre erotischen und obszönen Anspielungen, an die *lazzi* der italienischen Volkskomödie gemahnen. Zudem ist Gogols Erzählstil entscheidendes

<sup>86</sup> Partan, Olga: *Shinel', Polichinelle, Pulcinella: The Italian Ancestry of Akaky Bashmachkin*. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 49, No. 4 (Winter, 2005), pp. 549-569. here: p. 552

<sup>87</sup> Brombert, Victor: *Meanings and Indeterminacy in Gogol's „The Overcoat“*. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 135, No. 4 (Dec., 1991). pp. 569-575. here: p. 570

Element, welches mit der *Commedia dell'arte*-Tradition in Verbindung gebracht werden kann. Als *skaz* (wörtlich „Sage“ oder „Legende“) wird im Russischen jener Erzählstil beschrieben, bei welchem die Mündlichkeit in der Kommunikation zwischen der Figur des Erzählers und dem Leser selbst im Vordergrund steht. Die Handlung des Romans wird von jenem, der sie berichtet, gleichsam reflektiert, der Erzähler behält sich das Recht vor zu entscheiden, welche ihm bekannten Informationen er teilt und welche er verschweigt, er äußert seine eigenen Sympathien oder Antipathien den Figuren gegenüber oder bekennt über den weiteren Verlauf der Handlung in Unwissenheit zu sein. Der Erzähler ergänzt also im Moment des Geschehens die Schilderung desselben mit seinen eigenen Ansichten und Anmerkungen. Dieser Narrationsstil erinnert in seinem improvisierten Element, welches durch diese „Selbstständigkeit“ des Erzählers deutlich wird, an die Improvisation der *Commedia dell'arte*, aufgrund welcher auch die Schauspieler zu Beginn des Stückes noch nicht wussten „where [their] artistic fantasy would take them.“<sup>88</sup> So scheinen die Charakteristika der *Commedia dell'arte* deckungsgleich mit jenen Eigenschaften, welche auch der russischen *skaz*-Erzählung zugeschrieben werden, nämlich Spontaneität (*spontannost'*), Mündlichkeit (*ustnost'*), Umgangssprachlichkeit (*razgovornost'*) und Dialogizität (*dialogičnost'*).

Wie in Gogols *Mantel*, so lassen sich auch in weiteren satirischen Romanen, vor allem in den in den 1920er und 1930er Jahren entstandenen Sozialsatiren Parallelen zur *Commedia dell'arte* finden. Die parodistische Überzeichnung der Figuren, die häufig eingesetzte Umgangssprache und der Fokus auf den Dialog mit dem Leser, die groteske Absurdität sowie der obszöne Humor sind sowohl der italienischen Stegreifkomödie als auch der literarischen Satire eigen. Vladimir Majakovskijs in den Sowjetsatiren *Klop* (Die Wanze, 1929) oder *Banja* (Das Schwitzbad, 1930) zahlreich eingesetzten ironischen Betitelungen der stark typisierten Figuren erinnern gleichsam an die sprechenden Namen der *Commedia dell'arte*. Majakovskij benennt seine Protagonisten – welche sich wie auch in der italienischen Komödie aus Professoren, Ärzten, Vertreter des Militärs und so weiter zusammensetzen – nach ihren bezeichnenden Charaktereigenschaften oder nach markanten optischen Merkmalen, wie an den spöttischen Namen (in deutscher Übertragung beispielsweise Bratfisch oder Radlflitz) ersichtlich wird. Das Werk *Klop* führt den Leser schon im ersten Bild in eine

---

<sup>88</sup> Olga Partan: *Shinel', Polichinelle, Pulcinella*. p. 561

Jahrmarktszenerie, im Zuge welcher Puppenspieler, Marktschreier und Verkäufer auftreten, ein. Der Protagonist des Stückes benennt sich selbst, scheinbar in Anlehnung an die Figur des Pierrot und dessen Musikalität, P'er Skripkin, vom russischen *skripka* für die Geige. Weiters bedient sich Majakovskij im Sinne der italienischen Maskenkomödie der Vulgärsprache sowie des Dialekts, um seiner Sozialkritik Ausdruck zu verleihen. Die Kombination eben dieser Aspekte – der satirischen Überzeichnung und Groteske mit dem russischen *vertep* und den Figuren der *Commedia dell'arte* beziehungsweise deren Adaption in Frankreich und Deutschland um die Jahrhundertwende – üben einen starken Einfluss auf das Werk der russischen Künstler im silbernen Zeitalter aus.

## 8. DIE HARLEKINADE IM SILBERNEN ZEITALTER

*[The paradox of the grotesque] allowed the symbolists to project terrifying reality onto the background of a joyful harlequinade.*

Olga Soboleva, "The silver mask" (2008)

Das silberne Zeitalter Russlands beschreibt die ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, innerhalb welcher zahlreiche bedeutende literarische Werke geschaffen werden und besonders die Hauptstadt des Russischen Kaiserreichs, St. Petersburg beziehungsweise Petrograd<sup>89</sup>, zum Zentrum der so genannten Intelligencija, der Literatursalons, der Kunst und Kultur wird. Zu jener Zeit kommt es zu einer wesentlichen Neubetrachtung der Kunst per se und einer Hinterfragung ihrer Essenz sowie ihres *raison d'être*. Anstoß für diese Debatte stellen unter anderem Dmitrij Merežkovskijs 1892 erschienene Publikation über die neuen Strömungen in der zeitgenössischen russischen Literatur und Lev Tolstojs 1897 verfasster Essay *Čto takoe iskusstvo?* (Was ist Kunst?) dar. In jener Zeit, da mit den bislang vorherrschenden Theater- und Literaturformen gebrochen wird, sich die Schriftsteller und Regisseure jedoch noch auf der Suche nach einer neuen Ausdrucksform befinden, steht der russische Balagan als Sinnbild jenes Chaos, in welchem sich der Künstler selbst situiert sieht. Dieses Chaos erweist sich im silbernen Zeitalter vor allem auch als ein geschichtspolitisch begründetes. Die von 1905 bis 1907 andauernden Aufstände und sozialen Unruhen, der Russisch-Japanische Krieg und später der erste Weltkrieg, wie

---

<sup>89</sup> Anm.: je nach zeitlichem Kontext werden im Folgenden sowohl die Bezeichnung Sankt Petersburg (bis 1914) als auch Petrograd (1914-1924) und Leningrad (1924-1991) verwendet.

auch die Februarrevolution 1917 und die Oktoberrevolution desselben Jahres prägen das Bild Russlands jener Zeit maßgeblich und wirken sich entscheidend auf das Werk der russischen Literaten aus.

Das Verständnis des Pierrot als Figur des heimatlosen Künstlers und gesellschaftlichen Außenseiters wird von den Schriftstellern des silbernen Zeitalters adaptiert und mit einem Selbstportrait, einer Zeichnung der eigenen Situation als Literaturschaffende in den Zeiten der Umstürze des Landes gleichgesetzt. Olga Soboleva schreibt in *The silver mask* es sei eben jenes im Pierrot reflektierte Bild des Träumers, der Sehnsucht und scheinbaren Ausweglosigkeit, welches dem Empfinden des Künstlers im Zeitalter der russischen Revolutionen entspricht.<sup>90</sup> Auf der einen Seite wird Pierrot damit zum Sinnbild des machtlosen, resignierenden Poeten, auf der anderen Seite meint Konstantin Rudnitsky über die Rückberufung auf die Darstellung der Clownfigur, des Gauklers: „artists, poets, actors and directors were not declaring the surrender of art; on the contrary, they were affirming its immorality“.<sup>91</sup> Die Clownfigur vereint sowohl Tragödie als auch Farce und bietet in dieser scheinbar paradoxen Vereinigung ein Sinnbild für die im Umbruch begriffene Kunst an sich. Die Ambivalenz bezieht sich dabei, so Soboleva, auf die den Triumph der Kunst über die Realität repräsentierende Farce, die Komödie, und die Tragödie, welche die Verfremdung des Autors gegenüber der Gesellschaft beschreibt.<sup>92</sup> Die Verweise auf westeuropäische Literatur und Kunst, der Rückgriff auf altslawische Traditionen, das Bemühen um eine Realisierung des Konzepts „Gesamtkunstwerk“, das um die Jahrhundertwende entstandene Avantgarde-Theater, die Vermengung der *Commedia dell'arte*-Charaktere mit der politischen und gesellschaftlichen Situation Russlands – dies alles sind Aspekte, welche starken Einfluss auf das literarische Schaffen des silbernen Zeitalters ausüben. E.T.A. Hoffmanns Groteske stellt dabei eine ebenso starke Parallele zu den Werken der russischen Moderne dar wie auch der Zynismus der *Belle Époque*, welcher die bislang vorherrschende romantische Ironie ergänzt oder auch der „Kult des Todes“, welcher besonders in Wien um die Jahrhundertwende vorherrscht und zu einem Hauptthema in Literatur und Kunst avanciert.

---

<sup>90</sup> Soboleva, Olga Yu: *The silver mask. Harlequinade in the symbolist poetry of Blok and Belyi*. Lang: Oxford, Wien (et al.) 2008. p. 44

<sup>91</sup> Rudnitsky, Konstantin: *Meyerhold the Director*. Trans. by George Petrov, ed. by Sydney Schultze, with an introduction by Ellendea Proffer. Ardis: Ann Arbor 1981. p. 33

<sup>92</sup> Olga Soboleva: *The silver mask*. p. 83



Während sich die Generation der so genannten „älteren Symbolisten“ (*staršie simvolisty*), unter ihnen Konstantin Bal'mont, Zinaida Gippius oder Fëdor Sologub, stärker an den Ideen der französischen Dekadenz sowie der ästhetischen Auffassung der Kunst orientieren und den Dichter selbst als Vermittlerfigur zweier unterschiedlicher Welten interpretieren, berufen sich die jungen Symbolisten (*mladosimvolisty*) – Aleksandr Blok, Andrej Belyj oder Vjačeslav Ivanov – auf die Ideen des russischen Religionsphilosophen Vladimir Solov'ev. Die Schriftstellerin Anna Achmatova gehört, ebenso wie auch ihr Mann Nikolaj Gumilëv oder Osip Mandel'stam der Literaturbewegung des Akmeismus an, welche dem Mystischen und Metaphysischen im Werk der *mladosimvolisty* eine Poesie des Irdischen entgegensetzen. Michail Kuzmin hingegen wird, ähnlich wie auch die Dichterin Marina Cvetaeva, meist keiner bestimmten Gruppe zugeordnet.<sup>93</sup> Im Werk jener Schriftsteller, deren Bezug zur *Commedia dell'arte* im Folgenden näher beleuchtet werden soll, lässt sich im Falle Achmatovas sowie auch Kuzmins und Belyjs vor allem eine Adaption der Figuren der italienischen Stegreifbühne beziehungsweise ihrer Beziehung zueinander erkennen, während in Aleksandr Bloks literarischem Schaffen sowohl inhaltlich als auch formal von den eben genannten Dichtern die engste Verbindung zur *Commedia dell'arte* hergestellt werden kann.

Besonders für die Symbolisten der jungen Generation repräsentiert die materielle Welt das Chaos, die Illusion. Sie erscheint als bloße Maske, welche eine ihr zugrunde liegende und außerhalb des sinnlich Erfassbaren situierte *inoj mir* (andere Welt) verdeckt. Die physikalische, erdbezogene, reale Welt erscheint damit gleichermaßen als farbloses, verzerrtes Abbild einer übermächtigen Wirklichkeit. Im Kontext dieses „a realibus ad realiora“<sup>94</sup> gewinnt die Maske beziehungsweise die Maskerade als Stilmittel der Verfremdung und grotesken Überzeichnung an Bedeutung und wird zum wichtigen Bestandteil in der Lyrik und Prosadichtung des frühen 20. Jahrhunderts. Die Infragestellung der Wirklichkeit führt, auf dem Avantgarde-Theater wie auch in der Literatur, zur bewussten Stilisierung der Szenerie sowie zur Demaskierung der Kunst, welche sich folglich als bloße Fiktion erweist. Theater und Literatur stehen im silbernen Zeitalter in untrennbarer Verbindung zueinander, welches sich gleichsam an der Form, den eingefügten Bühnenanweisungen oder Dialogen der lyrischen Werke jener Zeit

<sup>93</sup> Reinhard Lauer: Kleine Geschichte der russischen Literatur. S. 165ff

<sup>94</sup> Tomashevsky, Boris: Thematics. In: Lee T. Lemon, Marion J. Reis: Russian Formalist Criticism: Four Essays. University of Nebraska 1965. p. 61-99. here: p. 82

erkennen lässt. Die von den Modernisten im Zuge der Debatte um das Wesen der Kunst propagierte Rückkehr zur Essenz des Theaters und Dramas begünstigt die Wiederaufnahme früherer Theaterformen wie jener der *Commedia dell'arte*. In der Improvisation und offenen Bühnenform der italienischen Volkskomödie wird eine neue Freiheit der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten sowie auch eine gewisse Experimentierbarkeit erkannt, wie sie in den bis dahin vorherrschenden Kunstrichtungen Realismus und Materialismus durch deren Konzentration auf eine wirklichkeitsgetreue Darstellung nicht gegeben war. Ähnlich wie die *Commedia dell'arte*, so ist auch die „banale“ Kunstform des russischen Balagan einerseits durch harte Satire und scharfen Witz, andererseits aber auch durch ein überschwängliches *joie de vivre* gekennzeichnet. Diese Kombination, so schreibt Soboleva in *The silver mask*, bietet den Symbolisten jene Inspiration und Energie, welche zur Wiederbelebung der Künste vonnöten ist.<sup>95</sup>

Zur Zeit, da sich Russlands Künstler mit der Debatte um das Wesen der Kunst konfrontiert sehen, entsteht auch Hugo von Hofmannsthals berühmter *Brief des Lord Chandos* (1902), in welchem das sprachliche Zeichen als unzureichend empfunden und der Ruf nach einer neuen Poetik, einer neuen Ausdrucksform laut wird. Dieser Glaube an die Unzulänglichkeit der Sprache, der Zweifel, ob mittels des Wortes alles auszudrücken möglich sei sowie das Problem der „Sprachlosigkeit des Dichters in gesellschaftlichen Krisenzeiten“<sup>96</sup> fördert das Interesse am improvisierten Charakter der *Commedia dell'arte* und ihrem Wortverzicht zugunsten der Konzentration auf Bewegung, Mimik und Musik. In der Literatur zeigt sich das improvisierte Element in der bereits genannten Dialogizität oder auch – zum Beispiel in Bloks *Dvenadcat'* (Die Zwölf) – in der einfachen und reduzierten Sprache sowie dem Dialekt als ursprünglichster Form des Ausdrucks. Sowohl in Belyjs als auch in Achmatovas und Bloks Lyrik sind neben den Masken und Kostümierungen auch Tanz und Musik zentrale Momente, welche an die *Commedia dell'arte*-Tradition gemahnen. Die stereotypen Figuren der Maskenkomödie evozieren zwar eine gewisse Erwartungshaltung, können jedoch beliebig in verschiedene Handlungsszenarien versetzt werden und finden sich aus diesem Grunde in teilweise sehr unterschiedlich konzipierten literarischen Werken wieder.

---

<sup>95</sup> Olga Soboleva: *The silver mask*. p. 47

<sup>96</sup> Schahadat, Schamma: *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*. Bd. 8. hrsg. v. Wolf Schmid. Peter Lang: Frankfurt a. M. 1995. S. 130

Weiterer entscheidender Verweis in der Betrachtung der *Commedia dell'arte* in Russland ab 1900, 1910 ist außerdem der häufig auftretende Vergleich der beiden Kulturzentren Petrograd und Venedig. Der Schriftsteller Osip Mandel'stam bezeichnet die russische Kulturstadt, welche heute noch als „Venedig des Nordens“ oder „zweites Venedig“ gilt, als *poluvenecija, poluteatr*<sup>97</sup> (halb-Venedig, halb-Theater). Die Vorliebe der russischen Symbolisten für die Maske als Mittel der Verfremdung und Stilisierung schafft zudem eben jene enge Verbindung, welche zwischen Petrograd im 20. und Venedig um das 17. Jahrhunderts besteht. Cameron Wiggins verweist dabei auf die Präsenz des Maskenballs in der russischen Kultur zu Zeiten Aleksandr Bloks und meint: „those who wore [the costumes] became carnival-goers with new identities, and the wintry city through which they strolled became not present-day Petersburg but Venice of the past.“<sup>98</sup> Diese Rückbesinnung auf das Venedig jener Zeit steht unter anderem in engem Zusammenhang mit der bereits genannten „Sprachlosigkeit in gesellschaftlichen Krisenzeiten“, von welcher die Slawistin Schamma Schahadat spricht. Die Dichter im Russland der Jahrhundertwende befinden sich in einem Zwischenraum zwischen überwundener Vergangenheit und einer erst im Bestehen begriffenen Zukunft. Aufgrund der sich auch in ihrem Werk widerspiegelnden Erkenntnis, dass das silberne Zeitalter eine Epoche darstelle, welche als solche nicht bestehen bleiben könne, kann die Rückberufung auf die Tradition der italienischen Volkskomödie gleichsam als eine Flucht in die Farce und Komik verstanden werden.<sup>99</sup>

Mit den in der russischen Lyrik jener Zeit auftretenden Charakteren der *Commedia dell'arte* vermennt sich die Tradition des russischen Volkstheaters und seiner Petruška-Figur. Die russische Puppenbühne, aber auch die frühe Präsenz der *Commedia dell'arte*-Figuren in Form von Marionetten, stellt für viele Künstler der Jahrhundertwende den ersten Kontakt zur Theaterwelt und ihrer Charaktere dar und gewinnt so Einfluss auf ihr weiteres Schaffen. Der russische Maler und Schriftsteller Aleksandr Benua beschreibt seinen ersten Kontakt mit der italienischen Volkskomödie folgendermaßen:

У меня были и марионетки [...] которые мне привозила бабушка Кавос из Венеции, Это были «совсем как настоящие» человеки-кавалеры в фетровых шляпах и кафтанах с

<sup>97</sup> vgl.: Komolova, Nelli Pavlovna: *Italija v russkoj kul'ture Serebrjanogo veka. Vremena i sud'by*. Nauka: Moskva 2005. S. 181f

<sup>98</sup> Wiggins, Cameron: *The Enchanted Masquerade: Alexander Blok's The Puppet Show from the Stage to the Streets*. In: Olga Matich: *Petersburg. Novel and City. 1900-1921*. University of Wisconsin 2010. p. 174-194. here: p. 188

<sup>99</sup> Olga Soboleva: *The silver mask*. p. 44

золотой мишурой, жандарм в треуголке с саблей в руке, Арлекин со своей batte, Полишинель с крошечным фонариком, Коломбина с веером.<sup>100</sup>

I had marionettes [...] that my grandmother Cavo brought me from Venice. They were “just like real” mannequin cavaliers in felt hats and tunics with gold tinsel, a gendarme in a tricorne with a sabre in his hand, Harlequin with his batte, Polichinelle with his minuscule lamp, and Columbine with a fan.<sup>101</sup>

Teilweise lässt sich der Einfluss der in der russischen Kultur eng mit der Kindheit verbundenen Puppenbühne im literarischen Werk der Moderne dadurch erkennen, dass die Schriftsteller und Poeten eine gewisse Leidenschaft für die Naivität der Darstellung, die Spontanität des Witzes oder den einfachen sprachlichen Gebrauch beibehielten. Den Bezug zwischen Volkstheater, Puppentheater und der Literatur des silbernen Zeitalters beschreibt Olga Soboleva folgendermaßen: „One of the main factors that contributed to the assimilation of harlequinade in Russian culture was the symbolists’s search for harmony and integrity associated only with the unforgettable years of one’s early childhood.“<sup>102</sup> Das Verständnis der Kunst als bloßem Spiel wird auch zum zentralen Moment in Vsevolod Mejerchol’s neuer Theaterkonzeption, welche in unmittelbarem Kontext zum Schaffen der russischen Moderne und allem voran zu Bloks Texten steht.

### 8.1. VSEVOLOD MEJERCHOL’S AVANTGARDE-THEATER

Im Dezember 1904 verlassen die russischen Schriftsteller Zinaida Gippius, Dimitrij Merežkovskij und Valerij Brjusov bei Stanislavskijs Inszenierung des Stückes *Djadja Vanja* (Onkel Vanja, 1896) von Anton Čechov frühzeitig das Theater.<sup>103</sup> Ihr Missmut gegenüber der wirklichkeitsgetreuen Inszenierung des Werkes bietet den Nährboden für die zu jener Zeit von ihnen herbeigesehnten Veränderungen der Kunstform. Die *Commedia dell’arte* mit ihren typisierten Figuren, den verfremdenden Masken, der starken Reduktion in der Gestaltung des Bühnenbildes sowie der Dezimierung der Requisiten bietet demnach die Antwort auf die Frage wie dem Bestreben des realistischen Theaters seine Charaktere und die Kulisse möglichst detailgetreu auszugestalten, entgegnet werden könne. Valerij Brjusov plädiert in seinem

---

<sup>100</sup> Benua, Aleksandr: *Moi vospominanija*. Hrsg. v. N. Aleksandrova, Dmitrij Lichačev. Nauka: Moskva 1980. S. 287

<sup>101</sup> Olga Soboleva: *The silver mask*. p. 46

<sup>102</sup> *ibid.* p. 44

<sup>103</sup> Brjusov, Valerij: *Dnevnik*. 1891-1910. Sabašnikov: Moskva 1927. S. 112f

Artikel *Nenužnaja pravda* (Die unnötige Wahrheit) aus diesem Grunde auch für eine Rückkehr zum reduzierten Bühnenbild William Shakespeares, da anstelle eines tatsächlich auf der Bühne nachgestellten Waldes lediglich Tafeln mit der Aufschrift „Wald“ eingesetzt wurden.<sup>104</sup> Der Fantasie des Publikums, aber auch der Entfaltung des Künstlers selbst sowie der Verwirklichung seiner Ideen seien die Grenzen dadurch weniger eng gesetzt. Vsevolod Mejerchol'd konzentriert sich in seinen Theateraufführungen, wie auch der Regisseur Nikolaj Evreinov, welcher 1908 die Harlekinade *Vesělaja smert'* (A merry death) inszeniert, vor allem auf Bewegung, Tanz und Pantomime. Im Laufe seiner Schaffensphase beschäftigt sich Vsevolod Mejerchol'd immer wieder mit der italienischen Maskenkomödie und ist zudem bemüht den russischen Balagan auf die Theaterbühne zu bringen. Mejerchol'ds Beobachtungen zur rhythmischen Bewegung, zur mit der Musik abgestimmten Geste sowie der Körpersprache als zentralem Ausdrucksmittel werden im Begriff der *Biomechanik* zusammengefasst. Um Gefühle und Emotionen durch Körperbewegung zu vermitteln, wird die Gestik ins Groteske übersteigert. Dass Mejerchol'd in der Konzentration auf die groteske Überzeichnung der Darstellung auch einen engen Bezug auf E.T.A. Hoffmanns Werk herstellt, lässt sich in der Wahl seines Pseudonyms „Doctor Dappertutto“ erkennen. Diese Figur ist Hoffmanns Stück *Die Abenteuer der Sylvesternacht* entnommen, welches im bereits erwähnten Sammelwerk *Fantasiestücke in Callots Manier* 1814/15 veröffentlicht wird.

Im Jahre 1912 verfasst Mejerchol'd einen Essay mit dem Titel *Balagan*, in welchem er eine radikal antirealistische Bühnendarstellung vertritt und die Möglichkeiten, welche das improvisierte Spiel des Volkstheaters bietet, hervorhebt. In diesem Text verweist Mejerchol'd auf die Bedeutung der *teatral'nost'* (Theateralisierung), *stilizacii* (Stilisierung) und *uslovnost'*, der Konventionalität und Bedingtheit des Theaters, welche der Illusion einer Wirklichkeit entgegengesetzt ist. Theater müsse sich, so Mejerchol'd, vom alltäglichen Leben abheben, es bedürfe des Tragens einer Maske, des Anlegens eines Kostüms, der bewussten Zurschaustellung auf der Theaterbühne. Der Schauspieler solle im Zuge des Theaterstückes sein Können preisgeben: “now as a dancer, now as the intrigant at some masquerade, now as the fool

---

<sup>104</sup> Valerij Brjusov: *Nenužnaja pravda*. Po povodu Moskovskogo Chudožestvennogo teatra. In: ders.: *Sobranie sočinenij*. Hrsg. v. Pavel Antokol'skij (et al.). Bd. 6. Chudožestvennaja lit.: Moskva 1973-1975. S. 62-73. hier: S. 69

of old Italian comedy, now as a juggler.“<sup>105</sup> Zwar arbeitet Mejerchol'd in seiner anfänglichen Schaffenszeit mit einem der bedeutendsten Vertreter des realistischen Theaters, Konstantin Stanislavskij, zusammen, doch kommt es aufgrund der unterschiedlichen Vorstellungen bezüglich der Konzeption des Theaters bald zum Bruch zwischen den beiden Künstlern. Mejerchol'd eröffnet ein eigenes Avantgarde-Theater, in welchem Komödien und Pantomimen aufgeführt werden und in welchem versucht wird eine neue Theaterform auf Basis der *Commedia dell'arte* entstehen zu lassen. Eine der ersten Produktionen in Mejerchol'ds neu gegründeten Theater ist eine Adaption der 1910 von Arthur Schnitzler verfassten Pantomime *Der Schleier der Pierrette*.

Schnitzlers Stück wird von Mejerchol'd in Russland bereits in seinem Erscheinungsjahr – und noch bevor es in Wien aufgrund von durch Uneinigkeiten hervorgerufenen Verzögerungen zur Uraufführung kommen kann – unter dem Titel *Šarf Kolombiny* inszeniert. Arthur Schnitzlers literarische Pantomime repräsentiert eben jene Verbindung von heiterem Volkstheater und der über diese Szenerie hereinbrechenden düsteren Todesthematik, welche auch in der russischen Literatur der Jahrhundertwende vorherrscht und welche die serbische Musikwissenschaftlerin Nadežda Mosusova in ihrem Essay *Symbolism and the Theatre of Masques* als „deathly carnival“ bezeichnet.<sup>106</sup> Die Handlung des Stückes zentriert sich um die Figuren Harlekin, Pierrot und Pierrette/Colombina, welche sich in der für die Moderne typischen Dreiecksbeziehung wiederfinden: Pierrette verlässt an ihrem Hochzeitstag den Bräutigam (Harlekin), um ihren Geliebten (Pierrot) aufzusuchen. Gemeinsam planen sie sich durch die Einnahme von Gift das Leben zu nehmen, doch während Pierrot das Glas leert, gelingt Pierrette der Vollzug der Tat nicht. Als nun der aufgrund der Abwesenheit Pierrettes misstrauisch gewordene Harlekin auftritt und die Untreue seiner Frau erkennt, sperrt er sie hohnlachend mit dem leblosen Körper Pierrots im Zimmer ein. Schnitzlers Pantomime gipfelt im Tanz der dem Wahnsinn verfallenen – und dabei an Shakespeares Ophelia aus *Hamlet* gemahnenden – Pierrette, welche schließlich tot neben ihrem Geliebten zu Boden sinkt. Die Tür wird aufgebrochen, der Vorhang fällt. Dieses in die literarische Moderne eingegangene Figurentrio beschreiben Martin Green und John

<sup>105</sup> Braun, Edward: Meyerhold on theatre. Trans., ed. and with a critical commentary by E. Braun. Hill & Wang: New York 1969. p. 130

<sup>106</sup> cf.: Mosusova, Nadežda: Symbolism and the Theatre of Masques: The Deathly Carnival of *La Belle Époque*. Transl. into English by Snežana Popadić. In: Muzikologija (Musicology). No. 5. Serbian Academy of Sciences and Arts: Belgrad 2005. p. 85-99

Swan folgendermaßen: „Pierrot, the love-struck simpleton and victim of life, Colombine, the light-minded sex object, and Harlequin, the brutal and cynical trickster”.<sup>107</sup>

Pierrot wird in Schnitzlers Stück und Mejerchol'ds Inszenierung, wie es auch ganz der Tradition der Figur entspricht, als unglücklich Verliebter dargestellt, welcher von Harlekin spöttisch belächelt wird. Auf den dämonischen Ursprung der Harlekinfigur wird immer wieder mittels Zuschreibungen des Teuflischen und Aggressiven verwiesen. Das Element des Wahnsinns, welches Schnitzler durch den besinnungslosen Tanz der Pierrette einbringt, ist auch in Jean-Gaspard Deburaus Pierrot-Darstellung bereits enthalten: „There was a touch of madness in Deburau's Pierrot, who seemed driven to the verge of insanity by life's remorseless frustration of all his desires. You went to the theatre to laugh and to admire his technique, but you felt a sadness and a touch of horror as you watched.”<sup>108</sup> Neben dieser Inszenierung der Pantomie Schnitzlers, wendet sich Vsevolod Mejerchol'd auch früh Adaptionen der Stücke Vladimir Majakovskijs zu, unter anderem den im frühen 20. Jahrhundert entstandenen Werken *Mysterium Buffo*, *Klop* und *Banja*. Mejerchol'd inszeniert zudem Michail Lermontovs 1835 entstandenes Eifersuchtsdrama *Maskarad*. 1906 kommt es zur Uraufführung des Stückes *Balagančik* (Die Schaubude) von Aleksandr Blok, welches in literarischer Form die Neuordnung der Kunst jenes Zeitalters widerspiegelt.

## 8.2. ALEKSANDR BLOK: *BALAGANČIK* UND *DVENADCAT'*

*Poka čto razrežaju moju sguščennuju  
molnienosnuju atmosferu žestokoj arlekinadoj.*<sup>109</sup>

A. Blok im Brief an Zinaida Gippius, 1902

Aleksandr Blok (1880-1921) gilt als einer der ersten Symbolisten, welcher die Motive der *Commedia dell'arte* im 20. Jahrhundert wieder aufnimmt, allem voran mit seinem lyrischen Drama *Balagančik*, welches er dem Theaterregisseur Vsevolod Mejerchol'd widmet. Dieses wird, gemäß der bereits erwähnten Übersetzung des russischen Wortes *balagan* im Deutschen als *Die Schaubude* übertragen, im Englischen als *The Puppet Show*, *The Show Booth* oder *The Fairground Booth*. Schon der Titel des

---

<sup>107</sup> Green, Martin; Swan, John: *The Triumph of Pierrot. The Commedia dell'arte and the modern Imagination*. Pennsylvania State University 1993. p. 3

<sup>108</sup> ibd. p. 11

<sup>109</sup> „Einstweilen zerschneide ich meine dichte, blitzschleudernde Atmosphäre mit einer harten Harlekinade.“

Werkes verweist, durch den Bezug zu den Volksschauspielen des Jahrmarktes, auf den stark metatheatralischen Aspekt, welcher im Drama von zentraler Bedeutung ist. *Balagančik* basiert auf einem zuvor entstandenen gleichnamigen Gedicht, in welchem zwei Kinder, ein Junge und ein Mädchen, einem Puppenspiel beiwohnen.<sup>110</sup> Im Drama, das Blok aus diesem Szenario heraus entwickelt, wird die Grenze zwischen Theater und Leben überschritten, die vorherrschende Ordnung zugunsten des Chaos aufgelöst, mit den üblicherweise vorherrschenden Umständen chiastisch gebrochen: das vermeintlich reale Leben entpuppt sich als Fiktion und das Spiel auf dem Theater wird zur tatsächlichen Realität. Die Figuren der *Commedia dell'arte*, welche im Gedicht – das sich stark auf die russische Tradition der Puppenbühne beruft – noch nicht auftreten, werden im lyrischen Drama als Protagonisten eingeführt. Mejerchol'ds Faszination an diesem Werk Bloks zeigt sich auch in den der Uraufführung 1906 folgenden weiteren Inszenierungen desselben Stoffes in den Jahren 1908 und 1914.

Bloks satirisches Drama, welches John Douglas Clayton in *Pierrot in Petrograd* als „the greatest example of the harlequinade in Russia“<sup>111</sup> bezeichnet, ist allem voran ein Metadrama, ein Text über das Theater an sich und stellt, ganz im Sinne Vsevolod Mejerchol'ds, die Theatralisierung ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Blok bricht beständig mit der Illusion der Szenerien und entlarvt sein Stück somit als reine *l'art pour l'art*. Wie in Arthur Schnitzlers *Der Schleier der Pierrette*, so stehen auch bei Aleksandr Blok die drei Figuren Pierrot (P'ero), Harlekin (Arlekin) und Colombina (Kolombina) in der bereits genannten Dreiecksbeziehung im Mittelpunkt des Geschehens. P'ero wartet zu Beginn des Stückes auf seine Geliebte Kolombina, wobei der Figur alle Eigenschaften des klassischen Pierrot zugeschrieben sind: ganz in Weiß gekleidet sitzt er verträumt, betrübt und bleich am Fenster, wie dies alle Pierrots tun (*kak vse P'ero*<sup>112</sup>). Im Epitheton „wie alle Pierrots“ scheint Blok bereits auf die Präsenz dieser Figur in der russischen Kultur seiner Zeit zu verweisen. Die ihr zugeschriebenen Attribute lassen den Zeitgenossen des symbolistischen Dichters unweigerlich an die Figur des traurigen Spaßmachers denken, wie er am Théâtre de Funambules geprägt wurde. Mit der Figur des Pierrot warten zudem drei Mystiker, diese jedoch nicht auf das Eintreffen Kolombinas, sondern auf die herbeigesehnte Erscheinung des Todes.

---

<sup>110</sup> Original und Übersetzung im Anhang. S. 117

<sup>111</sup> John Douglas Clayton: *Pierrot in Petrograd*. p. 145

<sup>112</sup> Blok, Aleksandr: *Balagančik*. In: ders.; *Poëzija, dramy, proza. Sostavlenie, vstupitel'naja stat'ja i primečanija*. Hrsg. v. A. Turkova. Olma-Press: Moskva 2001. S. 299-304. hier: S. 299



Schließlich tritt eine ganz in Weiß gekleidete Frauenfigur mit ruhigen Gesichtszügen und gleichgültigem Blick auf. Während die Mystiker in ihr den Tod erkennen, hält P'ero sie für seine Geliebte Kolombina. Der diesem Erscheinen Kolombinas beziehungsweise des Todes folgende Auftritt Arlekins beruft sich gleichermaßen auf die allgemein bekannte Tradition der *Commedia dell'arte* und der Beziehung ihrer Figuren zueinander. Während auf das dem Publikum ohnehin bereits vertraute Rautenkostüm des *Zanni* nicht näher eingegangen wird – lediglich die Zuschreibung „im Kleid des Arlekin“ (*v plat'e Arlekina*) verweist auf die Kostümierung – so ist auch die Beziehung der Figuren zueinander bereits prädestiniert. Die in der *Commedia dell'arte* zentrale Intrigen- und Liebesproblematik zwischen den Charakteren wird bei Blok im Wesentlichen auf eine leere Nebenhandlung reduziert, welche lediglich in Gesten angedeutet bleibt. Während Arlecchino in der *Commedia dell'arte* im Verlauf eines gesamten Stückes um Colombina wirbt und meist letztlich mit ihr vereint wird, so wird hier eben jene Thematik parodiert. Auf Kolombinas Verkündung sie werde P'ero die Treue halten, reagiert dieser, wenngleich er bereits im Begriff ist mit der jungen Frau gemeinsam die Szenerie zu verlassen, erstaunt, als habe er die ihm zugeschriebene Rolle des unglücklichen P'ero ohnehin bereits erduldet. Als Arlekin unmittelbar darauf die Szene betritt, legt er P'ero bloß die Hand auf die Schulter, woraufhin dieser in sich zusammenbricht und bewegungslos auf der Bühne liegen bleibt. Kolombina geht wortlos mit Arlekin ab. Ein ähnlicher Hinweis auf die Präsenz der *Commedia dell'arte*-Figuren im Russland Anfang des 20. Jahrhunderts und ein Verweis auf die Tradition ihrer typisierten Rollen lässt sich auch in Aleksandr Bloks Gedicht *Dvojniki* (Der Doppelgänger) finden.<sup>113</sup> Eine Abweichung von der typischen Figurenkonstellation, eine Abänderung der charakteristischen Kostüme ist – gleichsam wie auch in der italienischen Volkskomödie selbst – nicht möglich. Arlekins Schicksal ist bereits vorherbestimmt, nur im typischen Rautenkostüm des *Zanni* kann er sein Liebeslied an Kolombina richten.

P'ero beobachtet im weiteren Verlauf des Stückes *Balagančik* Arlekin und seine Geliebte bei einer Schlittenfahrt, im Zuge welcher sich Kolombina als bloße Pappkartonfigur entpuppt und leblos vom Schlitten fällt. Als möglichen Prätext sei hier auf die Darstellung Kolombinas als *femme de carton* in der Pantomime des französischen, symbolistischen Schriftstellers Joris-Karl Huysmans mit dem Titel

---

<sup>113</sup> Gedicht & Übersetzung im Anhang, S. 119

*Pierrot Sceptique* (1881) sowie auf Fëdor Dostoevskijs Roman *Besj* (Die Dämonen) verwiesen, in welchem das Motiv der falschen beziehungsweise zweifelhaften Braut gleichsam zu finden ist. Arlekin, der vorerst als P'eros Rivale auftritt und dessen Geliebte für sich gewinnt, tanzt nun jedoch mit seinem einstigen Nebenbuhler vergnügt lachend um den leblosen Kartonkörper der Frau. In dieser ambivalenten Beziehung der Charaktere als Rivalen einerseits, jedoch als enge Freunde andererseits werden Aleksandr Blok (P'ero) und Andrej Belyj (Arlekin) gesehen, eine Gleichsetzung welche auch Blok selbst, wie später noch näher verdeutlicht werden soll, in seinen Tagebüchern und Notizen herstellt. In dieser realen Beziehung der Figuren übernimmt Aleksandr Bloks Frau, Ljubo'v Mendeleeva, die Rolle der Kolombina. Aufgrund der Liebe beider Schriftsteller zu Mendeleeva und auch durch Bloks im Laufe seiner Schaffensphase stattfindende Abkehr von den früher hochgeschätzten symbolistischen Idealen wird die von tiefer Freundschaft und Zuneigung geprägte Beziehung zwischen Blok und Belyj immer wieder von scharfen Worten und beleidigenden Anschuldigungen, bis hin zur Duellandrohung erschüttert. Die Verwandlung der Frauenfigur in eine bloße Pappkartongestalt spiegelt auch nicht zuletzt deshalb Bloks Beziehung zu Ljubov' Mendeleeva wider, da diese sich dessen erwehrt von Blok zum mystischen Konzept der idealen Frauenfigur stilisiert zu werden und in der Beziehung zu ihrem Gatten nicht vordergründig eine eheliche Bindung, sondern vielmehr eine literarische Zusammenarbeit erkennt.<sup>114</sup> Mit dieser Gleichsetzung der realen Figuren Blok-Belyj-Mendeleeva mit den komödiantischen Charakteren setzt sich Igor' Talalaevskij in seinem 2011 erschienen Buch *Kolombina, P'ero, Arlekin* auseinander.

In Bloks *Balagančik* erscheint schließlich ein weiteres Mal die Figur des Todes. Als P'ero sich dieser nähert, erweist sie sich als Kolombina. Die beiden scheinen letztlich vereint, doch gibt sich in diesem Moment die gesamte Theaterbühne als rein fiktive Kulisse zu erkennen und beginnt sich mit einem Mal aufzulösen. Die Darsteller hasten von der Bühne, die Requisiten und das Bühnenbild werden nach oben gezogen. Allein P'ero bleibt einsam auf der Bühne zurück und richtet sich in einem resignierenden Schlussmonolog an den Leser beziehungsweise Zuseher. Er zeigt sich durch seine Zweifel an der Authentizität der Welt an sich auch der eigenen Person nicht länger gewiss. Er erscheint als Schatten eines Anderen, seines Doppelgängers Arlekin. Ähnlich verhält es sich mit dem lyrischen Ich des Gedichts *Dvojniki*, welches sich am

---

<sup>114</sup> cf. Hackel, Sergei: The poet and the revolution. Aleksandr Blok's "The Twelve". Clarendon Press: California 1975. p. 17

Ende des Poems als bloßer Schatten seines *alter ego* erkennt. In der Vereinigung der Auflösung des Theaterraumes und der direkten Adressierung des Publikums durch die Figuren mit der bewussten Thematisierung der Theatralität der Szenerie schafft Aleksandr Blok eben jene Dualität zwischen Publikumsnähe und Stilisierung, welche der *Commedia dell'arte* eigen ist. Auch dem Theaterregisseur Vsevolod Mejerchol'd gelingt diese paradoxe Vereinigung von verfremdender und publikumsbezogener Inszenierung: „Meyerhold had returned theater to the open air, where the people could gather as one and become part of the presentation. Yet he still assumed that life and art was opposed, and that art was superior to life.“<sup>115</sup> Die Stilisierung der Figuren zu bloßen Marionetten und die Enthüllung des Schauspiels als fiktives Geschehen, wie sie bei Blok zu finden sind, entsprechen Mejerchol'ds Konzept von der Auflösung der Realität zugunsten der Kunst.

In *Balagančik* treten zudem schon in der Eingangsszene die aus der *Commedia dell'arte* bekannten Figuren der *Innamorati*, auf. So beobachtet P'ero vom Fenster aus einen Zug von Liebespaaren, der auf den Straßen vorbeiwandert und sehnt seine Geliebte herbei, um sich mit ihr den *Amorosi* anzuschließen. Später erscheinen nacheinander drei maskierte Liebespaare auf der Bühne, welche jeweils gewisse Stereotype des Ideals der Liebe symbolisieren.<sup>116</sup> Das erste Paar trägt Kostüme in Rosa und Blau sowie Masken in den jeweiligen Farben der Kostüme. Dieses Paar entspricht demjenigen der *Commedia dell'arte*, welches als hingebungsvoll und romantisch erscheint und verkörpert damit die unschuldige, verklarte Liebe. Dem ersten Liebespaar folgt ein weiteres, welches ganz in Rot und Schwarz gekleidet ist und Sinnlichkeit und Wollust repräsentiert. Sie streiten und jagen sich, sind leidenschaftlich und ungestüm, ebenso spöttisch wie auch lebenslustig und ungezwungen. Das dritte Liebespaar schließlich besteht aus einem mittelalterlichen Ritter mit Holzsword und seiner Dame, deren Antworten stets lediglich aus der Wiederholung der letzten Worte des *Amoroso* bestehen. Dieser letzte Auftritt gipfelt in der „Ermordung“ eines Gauklers durch den Ritter, welche sich jedoch lediglich als inszenierte Theaterhandlung entpuppt, da der Gaukler – wie schon im Bloks Gedicht *Balagančik* – offensichtlich „an Moosbeersaft verblutend“<sup>117</sup> über die Rampe des Theaters fällt. Die *Innamorati* befinden sich, wie

<sup>115</sup> James von Geldern: *Bolshevik Festivals*. p. 58

<sup>116</sup> Stelleman, Jenny: Innovative use of *commedia dell'arte* elements in A. Blok's *The Fairground Booth*. In: Theo D' Haen (et al.): *Convention and Innovation in Literature*. John Benjamins B.V.: Amsterdam 1989. pp. 293-305. here: p. 301

<sup>117</sup> Aleksandr Blok: *Balagančik*. In: ders.: *Poèzija, dramy, proza*. S. 303

auch die anderen Charaktere, stets in Dreiecksbeziehungen: ihre Auftritte in scheinbar trauter Zweisamkeit werden ständig durch eine dritte Person gestört.

Als immer wiederkehrendes Motiv in Bloks *Balagančik* erweist sich die Thematisierung der Leere, der Negation. Die Dramatik des Mordes entpuppt sich als leere Handlung, die Requisiten und Figuren verschwinden und lassen eine menschenleere Bühne zurück, die Figuren werden hauptsächlich durch negative Zuschreibungen charakterisiert. Sie treten statisch und unbeweglich auf, P'ero wird als einsamer, unverständener und unglücklicher Verrückter portraitiert, Kolombina als untreue Geliebte. Die Figuren des Dramas scheinen damit hauptsächlich durch jene Eigenschaften, welche sie eben *nicht* besitzen, gekennzeichnet. Das Stück definiert sich über das Negative und die Verneinung, das nicht Vorhandene. Diese Darstellung der Leere stößt bei den russischen Modernisten auf viel Kritik. Besonders empört zeigt sich Bloks enger Freund Belyj, welcher das Stück aufgrund seiner fehlenden Transzendenz und der spöttischen Provokation kritisiert.<sup>118</sup> Aleksandr Bloks 1906 entstandenes Drama *Balagančik* stellt die literarische Verarbeitung einer Krise dar. Dies bezieht sich zum einen auf die bereits genannte Neukonzeptionierung der Kunst sowie auf die diffizile Beziehung zu Ljubov' Mendeleeva und Andrej Belyj, zum anderen jedoch auch sehr stark auf die politischen und gesellschaftlichen Geschehnisse jener Zeit – auf den nach zahllosen verlustreichen Schlachten mit der Niederlage Russlands endenden Russisch-Japanischen Krieg (1904-1905) sowie die durch diesen ausgelösten Revolutionen der Folgejahre, welche von der russischen Armee immer wieder gewaltsam unterbunden werden. Wie viele andere Vertreter der russischen Intelligencija begrüßt auch Blok vorerst die Ankündigung revolutionärer Umbrüche im russischen Kaiserreich, doch verliert auch er aufgrund der jahrelang andauernden Unruhen letztlich den Glauben an eine Neuordnung der Machtverhältnisse. Die Krise im eigenen literarischen Schaffen hingegen zeigt sich in *Balagančik* im Bruch mit der Philosophie Solov'evs, welche Blok bis zu jenem Zeitpunkt vor allem in Form der göttlichen All-Einheit, der „Seele der Welt“ an sich und deren Verkörperung in der idealen Frauenfigur (das „Ewig Weibliche“, *večnaja ženstvennost'*), im literarischen Werk umgesetzt hat.

So entstehen in Bloks erster literarischer Schaffensphase die berühmten *Stichi o Prekrasnoj Dame* (Verse von der Schönen Dame) sowie das Gedicht *Neznakomka* (Die Unbekannte), in welchem die Liebe des Protagonisten mit einem mystischen Erleben

---

<sup>118</sup> Belyj, Andrej: O Bloke. Vospominanija, stat'i, dnevniki, reči. Avtograf: Moskva 1997. S. 208

gleichgesetzt wird. In der zweiten Schaffensphase, in welche auch *Balagančik* fällt, bricht Blok jedoch mit eben jenen philosophischen Ansichten. Im Falle *Balagančiks* äußert sich dies in der satirischen Darstellung der Mystiker sowie der Reduktion der erst als ungewöhnlich schöne Frauengestalt beschriebenen Kolombina, welche mit der ruhigen Gelassenheit einer übernatürlichen Erscheinung auftritt, zur leblosen Pappfigur. Diese Abwendung von der Religionsphilosophie bedingt wesentlich die Rückkehr Bloks zur Konzeption der *Commedia dell'arte*. So schreibt die Slawistin Schamma Schahadat: „Die Schauplätze in Bloks Werk verlagerten sich in die diesseitige Welt, vom Tempel in die Jahrmarktsbude, auf die Straßen und in die Schenke.“<sup>119</sup> 1909 entstehen im Zuge einer Italienreise, welche vor allem Abstand zu den Vorgängen in Russland bieten sollte, Bloks *Ital'janskije stichi* (Italienische Verse). Nach einer durch den ersten Weltkrieg bedingten Schaffenspause, entstehen die *Skify* (Skythen) sowie das im Januar 1918 verfasste Revolutionsgedicht *Dvenadcat'*, in welchem ebenso die *Commedia dell'arte*-Figuren Arlekin, Kolombina und P'ero auftreten.

Aleksandr Blok schreibt *Dvenadcat'* also beinahe ein Jahr nach der Februarrevolution und nur wenige Monate nach den Geschehnissen der Oktoberrevolution. Bereits vier Jahre zuvor spricht er in einem Zinaida Gippius gewidmeten Gedicht von seiner Generation als „Kinder der schrecklichen Jahre Russlands“ (*My – deti strašnich let Rossii*)<sup>120</sup>. In seinem Revolutionsgedicht lassen sich zwar Parallelen zu *Balagančik* feststellen, doch ist die Szenerie entscheidend verändert. In *Dvenadcat'* treten, gleichwie auch im Drama *Balagančik*, die drei *Commedia dell'arte*-Figuren in derselben Beziehung zueinander auf. Pět'ka (Pierrot) erscheint als Soldat der Rotarmee, welcher mit einer Truppe von zwölf Uniformierten durch das vom Schneesturm heimgesuchte winterliche Petrograd marschiert und seine Geliebte Kat'ka (Colombina), welche als leichtlebiges, mit den Soldaten verkehrendes Mädchen dargestellt wird, in den Armen Van'kas (Harlekins) vorfindet. Die Darstellung Kat'kas scheint hier viel eher als im lyrischen Drama der ursprünglichen Figur Colombina des italienischen Stegreiftheaters zu entsprechen. Blok beschreibt den Charakter Kat'ka dem Illustrator seines Gedichtes, Juri Annenkov, als gesundes und pausbäckiges, leidenschaftliches russischen Mädch, welches, so Blok, einfach und gutmütig sei, viel

<sup>119</sup> Schamma Schahadat: Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks. S. 64

<sup>120</sup> Aleksandr Blok: *Balagančik*. In: *Poëzija, dramy, proza*. S. 256

fluche und über Romanen weine.<sup>121</sup> Die Charaktere sind durch ihre Verankerung im tatsächlichen historischen Geschehen sowie durch den Verzicht auf die Masken deutlich realistischer und wirklichkeitsnaher gezeichnet als dies in *Balagančik* der Fall ist. Besonders das Obszöne und Derbe der *Commedia dell'arte* wird in der Stimmung des Gedichts und nicht zuletzt in der Sprache deutlich. Während in Bloks *Balagančik* die fremde, reduzierte Ausdrucksweise der Mystiker mit dem einfachen, doch gleichsam poetischen Stil P'eros und der in Prosaform gehaltenen Umgangssprache der fiktiven Autorfigur, welche sich mehrmals ins Geschehen einmischt, zusammentreffen, so zeichnet sich die Sprache im Gedicht *Dvenadcat'* vor allem durch das Einsetzen von Invektiven und Vulgärausdrücken aus. Der in *Balagančik* angedeutete Totschlag des *Amorosi* durch den Bajazzo, der sich als bloße Theaterinszenierung erweist, wird im Revolutionsgedicht zum tatsächlich ausgeübten Mord. In *Balagančik* fällt die Pappfigur Kolombina reglos vom Schlitten und bleibt mit dem Gesicht nach unten im Schnee liegen, während der soeben noch einen traurigen Monolog rezitierende P'ero, wie bereits erwähnt, mit seinem ehemaliger Rivalen Arlekin in karnevalesker Vergnüglichkeit und plötzlicher Eintracht um die gefallene Pappkartonbraut zu tanzen beginnt:

Он ее ничем не обидел,  
Но подруга упала в снег!

He didn't offend her in the least,  
But my girlfriend fell into the snow! [...]

И, под пляску морозных игол,  
Вкруг подруги картонной моей –  
Он звенел и высоко прыгал,  
Я за ним плясал вкруг саней!<sup>122</sup>

And under the dance of frosty needles,  
Around my cardboard girl,  
He jumped up high and jingled.  
After him around the sleigh, I whirled!<sup>123</sup>

Die Szenerie in *Dvenadcat'* ist jener des lyrischen Dramas im Grunde sehr ähnlich: Vank'a (Arlekin) flieht auch hier mit Kat'ka (Kolombina) auf einem Schlitten und lässt den betrogenen Pět'ka (P'ero) zurück. Während in *Balagančik* der melancholische P'ero vorerst verlassen zurückbleibt und, auf jener Bank sitzend, auf welcher sich einst Tannhäuser und Venus einfanden, über den Verlust seiner Geliebten sinniert, legt der erboste Soldat Pět'ka ohne lange zu zögern das Gewehr an und tötet im Versuch Van'ka zu erschießen seine Geliebte. Kat'ka fällt leblos vom Schlitten, während Van'ka entkommt. Die Szenerie, welche sich in *Balagančik* letztlich doch,

<sup>121</sup> Aleksandr Blok: *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach: Pis'ma 1898-1921. Chudožestvennaja literatura*: Moskva 1963. S. 514

<sup>122</sup> A. Blok: *Balagančik*. In: *Poëzija, dramy, proza*. S. 299

<sup>123</sup> ders.: *A Puppet Show*. Transl. by Timothy C. Westphalen. In: T. Westphalen: *Aleksandr Bloks Trilogy of Lyrical Dramas*. p. 23-33. here: p. 25

wenn auch unerwartet, in harlekinesker Unbekümmertheit auflöst, wird hier zum Schauplatz eines realen Mordes:

Утек, подлец! Ужо, постой,  
Расправлюсь завтра я с тобой!

He's away, the bastard! Wait then, it won't be long,  
I'll deal with you tomorrow.

А Катька где? – Мертва, мертва!  
Простреленная голова!

But where's Kat'ka? Dead, dead!  
Shot through the head!

Что, Катька, рада? Ну гу-гу...  
Лежи ты, падаль, на снегу!..<sup>124</sup>

So – Kat'ka happy now? – Not a squeak out of her...  
then lie there, carrion, in the snow.<sup>125</sup>

Während der verstörte Mörder zwar unverzüglich beginnt seine Tat zu bereuen und den Tod seiner Geliebten betrauert, so wird er doch bald darauf von seinen Soldatenkameraden auf seine Pflicht hingewiesen, besinnt sich und marschiert erneut mit (*He throws back his head, he's cheered up again*<sup>126</sup>). Das Gedicht weist auch insofern Parallelen zum ihm vorangegangenen Drama auf, als auch *Dvenadcat'* durch die Dialogsequenzen und die einleitenden, scheinbar an einen Zuseher gerichteten Verszeilen sowie durch die Dynamik der Sprache an eine Bühnenszenierung gemahnt. Bloks *Dvenadcat'* wird sehr unterschiedlich rezipiert und sowohl als begeisterter Aufruf zur Revolution als auch bereits als erbitterte Abrechnung mit derselben interpretiert. Das Gedicht endet mit dem unerwarteten und, trotz zahlreicher Verweise in der Sekundärliteratur, doch obskur bleibenden Auftreten der Figur Jesus Christus, welche erst in der letzten Verszeile eingeführt wird. Die Figur Christi schreitet von den Gewehrschüssen unversehrt, vom kalten Schneesturm ungerührt, in weiß gekleidet, die rote Fahne schwenkend, den Rotgardisten voran. Aleksandr Blok entgegnet den Vorwürfen der Blasphemie, mit welchen er sich in Bezug auf die Christus-Figur konfrontiert sieht:

Мне тоже не нравится конец "Двенадцати". Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа. И я тогда же записал у себя: «к сожалению, Христос.»<sup>127</sup>

I don't like the end of *The Twelve* either. I wanted it to turn out differently. When I got to the ending, I was surprised myself: why Christ? But the closer I looked, the more clearly I saw Christ. And so I made a mental note: "Yes, unfortunately, Christ."<sup>128</sup>

<sup>124</sup> A. Blok: *Dvenadcat'*. In: ders.: *Poëzija, dramy, proza*. S. 288

<sup>125</sup> ders.: *The Twelve*. Transl. by Avril Pyman. University of Durham 1989. p. 75

<sup>126</sup> ibd.

<sup>127</sup> zit. n. Vejtle, Vladimir: *Posle „Dvenadcsati“*. YMCA-Press: Pariž 1973. S. 9

<sup>128</sup> as qtd. by Judith Kalb: *Russia's Rome: Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890-1940*. University of Wisconsin 2008. p. 250

Die Zahl der Soldaten, zwölf, wird in diesem Kontext auch häufig mit den zwölf Aposteln gleichgesetzt. Ebenso kann jedoch aufgrund des groben, ordinären und zur Gewalt bereiten Auftretens der Uniformierten auf die zwölf Räuber aus Nikolaj Nekrassovs Moritat *Legenda o dvenadcati razbojnikach* (Die Legende von den zwölf Räubern) verwiesen werden. In diesem wird der grausame, unbarmherzige Räuberhauptmann von einer plötzlichen Reue gepackt, bekennt sich zu einem tugendhaften und moralischen Leben und tritt demütig ins Kloster ein. „Diese Elemente“, schreibt Aleksandar Flaker, „sollten die Gegensätze des revolutionären Geschehens ausdrücken, das in einem einzelnen Geschehen verbrecherisch sein konnte, aber in seiner Größe der Christus-Symbolik würdig war.“<sup>129</sup> Die politisch-gesellschaftlichen Unruhen in Russland fördern die in den Werken der Schriftsteller jener Zeit vorherrschende Chaosstimmung, das satanische Lachen, welches den Figuren eigen ist, die Portraitierung eines dämonischen Karnevals, eben jene in ihrem Schaffen vordergründige Thematik des „deathly carnival“. Die groteske Darstellung der puppenhaft typisierten Figuren, welche immer wieder Marionetten gleich in sich zusammenfallen, reflektiert die Resignation der modernen Schriftsteller, welche aufgrund der fortwährenden Niederschlagungen der Proteste den Machteinfluss der Intelligencija in der russischen Gesellschaft zunehmend anzuzweifeln beginnen. In der Bewegungslosigkeit, welche den Figuren eigen ist, wird gleichsam die Situation der russischen Bevölkerung in den Händen der Machthaber reflektiert.

Aleksandr Blok adaptiert sowohl in *Balagančik* als auch in *Dvenadcat'* Aspekte der *Commedia dell'arte* (beziehungsweise in der Figur des Pierrot auch des *théâtre italien*) sowie des Karnevalesken, wenn auch auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Beide Adaptionen teilen jedoch die Figurenkonstellation sowie die Kombination von Elementen der italienischen Volkskomödie mit gegenwartsnaher Thematik – der literarischen Schaffenskrise im lyrischen Drama sowie der Oktoberrevolution im Gedicht. Zur Umgestaltung der *Commedia dell'arte*-Szenerie in *Dvenadcat'* meint der russische Literaturhistoriker Pëtr Kogan (hier in der englischen Übertragung von James Geldern): „Only in revolutionary eras [...] do we catch the trumpeting of revolutionary horns in the harmless tinkling of Harlequin's bells and the call to action on Pierrot's

---

<sup>129</sup> Flaker, Aleksandar: Probleme des russischen Symbolismus. In: Erika Wischer: Propyläen. Geschichte der Literatur. Bd. 6. Die moderne Welt. 1914 bis heute. Ullstein: Frankfurt a.M. et al. 1988. S. 121-126. hier: S. 126



white face.”<sup>130</sup> Die in Bloks Spätwerk ins Zentrum rückenden politisch-revolutionären Umstände sind besonders auch in der Lyrik Anna Achmatovas und vor allem in ihrem *Poëma bez geroja* von zentraler Bedeutung.

### 8.3. ANNA ACHMATOVA: *POËMA BEZ GEROJA*

*I sama ja byla ne rada,  
Ėtoj adskoj arlekinady.*<sup>131</sup>

Achmatova, “*Poëma bez geroja*” (1940)

Anna Achmatovas (1889-1966) Gedicht *Poëma bez geroja*, ein Triptychon, wird häufig als ihr Magnum opus angesehen, da es auch ihr längstes und komplexestes Werk ist. Achmatova beginnt die Arbeit an *Poëma bez geroja* im Jahre 1940 und vollendet sie erst knapp über zwanzig Jahre später. Das genannte Zitat bezieht sich besonders auf das späte literarische Schaffen der Schriftstellerin, welches vom Schrecken des Stalinismus geprägt ist, den Achmatova als eine von wenigen überlebt. Im Zuge des Stalinismus muss die Autorin die Inhaftierung ihres Sohnes, die Hinrichtung ihres Mannes und vieler ihrer Zeitgenossen miterleben. Den Verstorbenen ihrer Generation widmet sie das dreiteilig konzipierte Gedicht *Poëma bez geroja* (I. *Das Jahr 1913*; II. *Die Kehrseite*; III. *Epilog*), welches wie viele andere ihrer Werke in der UdSSR erst im Zuge der Perestrojka vollständig erscheinen kann. Das Poem führt zu Beginn in die Stadt Petersburg im Jahr 1913 ein, reicht über die Zeiten der Revolutionen bis hin zum Zweiten Weltkrieg und der Besetzung Leningrads in den Jahren 1941-43. Die letzten Ergänzungen ihres Gedichts verfasst Achmatova bereits in Taschkent, wohin sie während des stalinistischen Regimes evakuiert wird. Bei Blok wie auch bei Anna Achmatova wird das literarische Werk schon in der äußeren Form einer Theaterinszenierung gleich konzipiert: die den Kapiteln vorangestellten Beschreibungen der Szenerie, sowie die Angaben von Ort und Zeit gleichen Bühnenanweisungen auf dem Theater.

*Poëma bez geroja* zeichnet sich durch eine ungemeine Vielschichtigkeit aus und entzieht sich, wie die Autorin selbst in der Widmung gesteht, bewusst einer eindeutigen Interpretation. Die zahlreichen Andeutungen und nicht zu Ende geführten Verweise, welche in Form eines literarischen Palimpsestes auftreten, erklären sich nicht zuletzt durch die Zensur, welcher Achmatova unterlegen ist und welche sie zwingt das Gedicht

---

<sup>130</sup> Kogan, Pëtr: V preddverii griadushchego teatra. Pervina: Moscow 1921. S. 14. zit. n.: James von Geldern: Bolshevik Festivals. S. 63

<sup>131</sup> “Und ich selbst war nicht froh über diese teuflische Harlekinade”

mit „unsichtbarer Tinte“ oder, wie sie selbst schreibt, „in Spiegelschrift“ zu verfassen (*Ja zerkal'nym pis'mom pišu, / I drugoj mne dorogi netu*<sup>132</sup>). Der ersten, allgemeinen, an die verstorbenen Zeitgenossen gerichteten Widmung folgen drei weitere, welche konkret auf Personen in Achmatovas Umfeld verweisen. Die erste Widmung richtet sich an den jungen Offizier und Dichter Vsevolod Knjazev, die zweite an die Künstlerin und Muse der russischen Symbolisten Ol'ga Sudeikina. Die dritte und letzte Widmung ist Isaiah Berlin zugeschrieben. Der in der damals russischen Stadt Riga geborene politische Philosoph tritt in Achmatovas Poem als *gost' is buduščego* (Gast aus der Zukunft) auf. 1945 kommt es zum ersten und, aufgrund der Vermutung seitens der russischen Machthaber, Berlin sei ein britischer Spion, auch letzten Treffen zwischen der Schriftstellerin und dem Diplomaten. Die gefährliche Lage, in die das Treffen Achmatova bringt, dokumentiert sie in der Widmung an den Tod bringenden, Freund, welcher für Achmatova jedoch den idealen Leser außerhalb der ihr literarisches Schreiben unterdrückenden Sowjetunion darstellt.

Das Poem erscheint in all seinen Verweisen auf reale Personen und Ereignisse als Epochendokument des silbernen Zeitalters, in welchem die Künstlerfiguren der russischen Moderne den Feierlichkeiten eines Silvesterabends im *Fontannyi Dom*, in dem Anna Achmatova lebte, beiwohnen. Die Gäste sind maskiert und kostümiert, treten jedoch lediglich als bereits verstorbene, schattenhafte Gestalten auf. Einzig das lyrische Ich selbst ist lebendig. Dadurch wandelt sich der vermeintlich feierliche Ball sogleich zur grotesk-schaurigen Szenerie. Die traumartigen Sequenzen, welche das Fest jener kostümierten Schatten und geisterhaften Gestalten beschreiben, sind mit Chopins *Marche funèbres* unterlegt. Während der Trauermarsch gespielt wird, finden sich im Laufe des Poems die Persönlichkeiten der literarischen und künstlerischen Welt des 19. Jahrhunderts und der *Belle Époque* in der Gesellschaft ein. Unter diesen fratzenhaften Gestalten erscheint schließlich in der Mitte des weißen Tanzsaales, welcher sich zum Goetheschen Brocken wandelt, auch der Teufel in Form der Ziegenbeinigen. Gerade in dieser Szene trifft das Element des Karnevalesken und Bacchanalischen mit der Versammlung der toten Schatten zusammen und Nadežda Mosusovas Terminus „deathly carnival“ wird auch hier deutlich. Die Frau, an welche sich das lyrische Ich des Gedichts in manchen Passagen in direkter Anrede wendet, erscheint in grotesker Verzerrung gleichsam als Teufelsfigur, als weiblicher Dämon.

<sup>132</sup> Achmatova, Anna: *Cĕtki. Anno Domini. Poĕma bez geroja*. Hrsg. v. Stanislav Borisoviĉ Rassadin. Olma-Press: Moskva 2005. S. 273 [“Ich schreibe in Spiegelschrift, einen anderen Weg gibt es nicht”]

In Achmatovas Gedicht vereinen sich gleichermaßen Festtagsumzug und Begräbnisprozession, das Karnevaleske mit dem Grotesken sowie dem Tod. Auch das schon in Schnitzlers Pantomime zutage tretende Element des Wahnsinns gepaart mit dem wilden Tanz, scheint bei Achmatova wie auch in anderen Gedichten der russischen Moderne immer wieder auf. Wenngleich sich die Besucher des Maskenballes im Festsaal des *Fontannyj Dom* vorerst scheinbar unbekümmert und sorglos unterhalten, so lastet doch von Beginn an etwas Unheilvolles auf ihrem Erscheinen. Die Masken der Figuren zeigen sich als beängstigende Fratzen, in deren Mitte sich „ohne Gesicht und namenlos“ ein schicksalhafter Schatten mischt.<sup>133</sup> In weiterer Folge tritt der mit dem Pseudonym Dapertutto genannte Theaterregisseur Vsevolod Mejerchol'd ebenso auf wie zahlreiche bekannte Figuren aus der europäischen Literaturgeschichte, unter diesen Don Juan, Faust, Sancho Pansa oder Don Quichote, Salome ebenso wie die Vertraute Marie Antoinettes, Madame de Lamballe.

Im Laufe des Poems verweist Achmatova, gleichsam in einer Vereinigung der verschiedenen Künste, auf Malerei und Musik, Tanz und Schauspiel. Auf die europäische Literaturtradition nehmen zudem die den einzelnen Kapiteln vorangestellten Zitate Bezug. Neben den literarischen Klassikern entstammenden maskierten Figuren finden in Achmatovas Poem schließlich auch die Charaktere der *Commedia dell'arte*, P'ero, Arlekin und Kolombina, Eingang. Sie treten in der bereits bekannten Figurenkonstellation auf und nehmen auf diese Weise auf die zeitgenössischen Künstler selbst und auf ihre oft komplizierten (Liebes)Beziehungen zueinander Bezug. So ist in jener Frauenfigur, an welche sich das Poem richtet, allem voran die Künstlerin, Schauspielerin, Tänzerin und enge Vertraute der russischen Symbolisten, Ol'ga Glubova-Sudeikina zu erkennen. Die Ehefrau des bekannten russischen Malers Sergej Sudeikin wird im Poem als „Colombina der 10-er Jahre“ (*Kolombina desjatyh godov*) bezeichnet:

Ты в Россию пришла ниоткуда,  
О мое белокурое чудо,  
Коломбина десятых годов!  
Что глядишь ты так смутно и зорко,  
Петербургская кукла, актерка,  
Ты - один из моих двойников.  
К прочим титулам надо и этот  
Приписать. О подруга поэтов,  
Я наследница славы твоей.<sup>134</sup>

Blickst scharf und zugleich verschwommen,  
von nirgendwo hergekommen,  
treibst in Petersburg Gaukelein  
Lockige blonde Haare,  
Colombine der Zehner Jahre,  
Doppelgängerin mein.  
(Unter Titeln, die einst dich ehrten  
nun auch dieser.) Dichtergefährtn,  
du vererbtest mir deinen Glanz.<sup>135</sup>

<sup>133</sup> A. Achmatova: Poëma bez geroja. In: dies.: Stichotvorenija. Eksmo: Moskva 2005. S. 399

<sup>134</sup> ibd. S. 409f

Sudeikina erscheint im Poem mehrmals in unterschiedlicher Gestalt, unter anderem gleich der Pappkartonfigur in Bloks *Balagančik* als bewegungslose Puppe. Die Künstlerin wird sowohl im Gedicht als auch im tatsächlichen Leben zur Gefährtin Achmatovas und gleichsam zu deren „Doppelgängerin“ und Vorbild, zum anderen zeigt sie sich jedoch in eine ähnliche Dreiecksbeziehung verstrickt, wie sie auch in Bloks Drama thematisiert wird. Anna Achmatova bedient sich hier gleichermaßen der Figurenkonstellation P'ero-Kolombina-Arlekin. Die Autorin hegt Zeit ihres Lebens große Bewunderung für das künstlerische Talent der engen Freundin, mit welcher sie auch einige Jahre zusammenlebt. Nichts desto Trotz wird diese im Poem zur ambivalenten Figur. Die Begebenheit, welche dieser uneindeutigen Darstellung zugrunde liegt, ist eine Eifersuchtsszenerie zwischen Sudeikina, Knjazev und vermutlich Aleksandr Blok, auf welchen Achmatova im späteren Verlauf des Poems verweist, indem sie sich eines Zitats aus Bloks Gedicht *V Restorane* bedient.<sup>136</sup> Der junge Offizier und Dichter Vsevolod Knjazev begeht aus Verzweiflung über die Untreue Sudeikinas am Neujahrsabend des Jahres 1913 – an welchem auch die Handlung in Achmatovas *Poema* einsetzt – an der Stiege zu Glebova-Sudeikinas Wohnung Suizid.<sup>137</sup> Aufgrund der im Poem deutlich werdenden Schuldzuschreibung am Tod des jungen Knjazev tritt die Frauenfigur gleichzeitig als mit dem Teufel und der Unterwelt assoziierte Gestalt auf. Ähnlich wie bei Aleksandr Blok wird Kolombina damit auch bei Anna Achmatova zur ambivalenten Figur, unter deren Maske sich mehrere Gesichter zu verbergen scheinen.

In einer eben jener Szenen, welche den durch die unglückliche Liebe des Offiziers Knjazevs zur *femme fatale* Sudeikina bedingten Suizid thematisieren, muss dieser als „Dragoner-P'ero“ seinen Feind, Arlekin (Aleksandr Blok) im Beisammensein mit Kolombina (Sudeikina) beobachten. Der Offizier Knjazev tritt dabei in Achmatovas Poem – wie auch die Soldaten in Bloks *Balagančik* – ohne Maske auf. Ganz im Sinne der auch bei den russischen Modernisten gängigen Figurenkonstellation ist es somit wiederum der unglückliche P'ero, welcher mit Ohnmacht der Eroberung seiner Geliebten durch den Nebenbuhler beizuwohnen gezwungen ist. An anderer Stelle wird Knjazev jedoch auch als Ivanuška-Duraček bezeichnet. Die dem *Zanni* der *Commedia*

<sup>135</sup> A. Achmatova: Poem ohne Held. Übers. v. Alexander Nitzberg. Reihe Chamäleon. Bd. 9. Gruppello: Düsseldorf 2000. S. 23

<sup>136</sup> Anna Achmatova: Poëma bez geroja. S. 408

<sup>137</sup> Kunitz, Stanley; Hayward, Max: Poems of Akhmatova. Houghton Mifflin Harcourt 1997. p. 13f

*dell'arte* entsprechende Figur aus der russischen Märchentradition teilt mit der komödiantischen Dienerfigur zum einen die Volkssprache, den niedern sozialen Status, die Liebe zur Dichtkunst und Musik sowie auch einen Hang zur Naivität und Tollpatschigkeit, welche ihr jedoch oft von Vorteil ist und wesentlich dazu beiträgt, dass es für Ivanuška meist im Guten endet. Trotz seiner Dummheit und Primitivität beziehungsweise mit Hilfe von Magie und Zauberei, ist er es, der am Schluss zu Reichtum und Glück findet und ein erfülltes Leben führt. In Achmatovas *Poëma bez geroja* tritt die Figur des Ivanuška als Uniformierter auf. Die Szene, da der unglückliche Ivanuška der entblößten weiblichen Teufelsgestalt folgt, scheint wiederum auf die letztlich mit dem Tod des Offiziers endende Beziehung zur in dämonischen Zügen dargestellten Ol'ga Sudeikina zu verweisen. Knjazevs im Poem immer wieder thematisierter Selbstmord erscheint als Symbol für den politischen Freitod vieler Künstler des silbernen Zeitalters (unter ihnen Sergej Jesenin, 1925 oder Vladimir Majakovskij, 1930). Immer wieder spricht Achmatova deshalb im Gedicht die Sinnlosigkeit und Unverständlichkeit jenes plötzlichen Todes des erst 22-jährigen Knjazev an:

Гляди:  
Не в проклятых Мазурских болотах,  
Не на синих Карпатских высотах...  
Он на твой порог!  
Поперек. [...]

(Сколько гибелей шло к поэту,  
Глупый мальчик: он выбрал эту. –  
Первых он не стерпел обид [...])<sup>138</sup>

Sieh:  
Nicht in die blauen Karpaten  
oder preußischen Sümpfe geraten...  
Er fällt dir quer  
vor die Tür [...]

(Dummes Kind, von den Dichter-Toden,  
die sich ihm angeboten,  
wählt er diesen, gebricht  
am ersten Korb! [...])<sup>139</sup>

Trotz der immer wieder aufgeworfenen Thematik des Suizids Knjazevs, stellt Sudeikina (Kolombina) die zentrale Figur des Poems dar. Kolombina wird bei Anna Achmatova erstmals andeutend eingeführt, da drei in den Schlafräumen des *Fontannyj Dom* hängende Portraits, welche die Gastgeberin in „unterschiedlichen Rollen“ zeigen, beschrieben werden. Das erste davon stellt sie als „die Ziegenbeinige“ (*Koslonogaja*) dar, assoziiert die Frauenfigur also mit dem Teufel, das zweite stellt sich als Porträt der „Wirnis“ (*Putanica*) heraus, das dritte Gemälde aber ist verdunkelt und zeigt lediglich Schatten, anhand derer das lyrische Ich des Gedichts vermutet es handle sich möglicherweise um die Figur der Kolombina oder um Donna Anna, welche aus

<sup>138</sup> A. Achmatova: *Poëma bez geroja*. S. 416

<sup>139</sup> dies.: *Poem ohne Held*. Übers. v. Alexander Nitzberg. S. 28

Venedikt V. Erofeevs Roman *Val'purgieva noč', ili šagi Komandora* (Die Walpurgisnacht, oder Schritte des Komtur) entstammt und somit erneut auf die dämonische Komponente verweist. Um Mitternacht dieses Silvesterabends belebt sich die Figur der Wirrnis und steigt aus dem Rahmen herab. Diese Szene erinnert an Paul Marguerittes Pantomime *Pierrot, assassin de sa femme* (1882). In dieser Pantomime belebt sich das Gemälde der von Pierrot getöteten Columbina in einer albtraumhaften Vision, die von den Bildern der Mordszenerie hervorgerufen werden. Zudem gleicht die Szene jener aus Nikolaj Gogols grotesk-fantastischer Erzählung *Portret* (1835), in welcher der Teufel in Gestalt eines alten Wucherers gleichsam im Portrait lebendig wird und den Rahmen verlässt.

Anna Achmatovas Gedicht erweist sich als dichtes Gewebe intertextueller Bezugnahmen sowohl auf die russische Kultur als auch auf die europäische Tradition. Das Bild des einsam am Fenster sitzenden melancholischen Pierrots wird in *Poëma bez geroja* zum Sinnbild für die Exilsituation des Schriftstellers. Das fröhliche Wort „Zuhause“ kenne, so schreibt Achmatova, im Russland jener Zeit niemand mehr. Jeder sehe „zu fremden Fenstern hinaus, einer in Taschkent, ein anderer in New York“.<sup>140</sup> Wie in Aleksandr Bloks literarischem Werk *Balagančik* sind die karnevalesken Elemente des *Maslenica*-Festes auch bei Anna Achmatova anzutreffen. Die Figur Petruška aus dem russischen *vertep* erscheint im Gedicht ebenso wie das traditionelle *Maslenica*-Feuer. Die „höllische Schlittenfahrt“ wird bei Achmatova mit der Seeschlacht von Tsushima im Zuge des Russisch-Japanischen Krieges im Mai 1905 in Verbindung gebracht. In dieser Schlacht werden innerhalb kürzester Zeit nahezu alle Schiffe der russischen Flotte von japanischer Seite vernichtet. Die Schlacht von Tsushima gilt damit als jene, welche das Ende des Krieges und die Niederlage Russlands bereits vorausahnen lässt. Der letzte Teil des Poems beschreibt die Zeit der Blockade in Leningrad im Jahre 1942. Das Chaos, welches zurückbleibt, erinnert an die Unordnung, welche „jedem feierlichen Umzug und jeder Begräbnisprozession eigen ist“ (*svojsstvennyj každomu prazdničnomu ili pochoronnomu šestviju*<sup>141</sup>).

Vor dem Epilog des Gedichts verfasst Achmatova einen als *Intermezzo* bezeichneten Teil, in welchem sie das Gespräch mit dem Verleger beschreibt, der das Poem für zu komplex und unverständlich hält. In der in diesem Teil eingearbeiteten Beschreibung des in Maske auftretenden eleganten Satans und Wunderlings Kaliostro

---

<sup>140</sup> ibd: S. 433

<sup>141</sup> ibd. S. 418

scheint Achmatova auf den extravaganten russischen Dichter Michail Kuzmin zu verweisen. Auch Aleksandr Blok beschreibt in seinen Aufzeichnungen die Kombination aus Vulgarität und Eleganz (*ščegolevataja vul'garnost'*<sup>142</sup>), welche das Auftreten des Dichterkollegen begleitet. Die mit Kuzmin im Poem gleichgesetzte Figur Alessandro Cagliostro ist ein bekannter italienischer Alchemist und Hochstapler des 18. Jahrhunderts, welcher „Wunderkuren“, Liebestränke und Jugendelexiere zum Verkauf bietet, einen ausschweifenden Lebensstil pflegt und bald von Sizilien nach Griechenland und bis nach Ägypten, Persien, in die Großstädte London und Paris sowie später nach Polen und Russland reist. Cagliostro wird schließlich der Häresie angeklagt und zu lebenslanger Haft verurteilt. Kuzmin schreibt 1919 einen Roman über den Grafen Kaliostro (*Čudesnaja žisn' Iosifa Bal'zamo, grafa Kaliostro*). Der Dichter Michail Kuzmin selbst neigt gleichsam zu einem ausschweifenden Lebensstil und pflegt extravagant, in den Augen Vieler auch „amoralisch“, aufzutreten, sich zu verkleiden und sich selbst zur Maske zu stilisieren. Seinen Hang zur Selbstinszenierung beschreibt ein Zeitgenosse folgendermaßen: „[H]e appeared in a brocaded golden-colored shirt worn outside his trousers. His eyes looking aslant, just like a horse! [...] and besides, there was a touch of eye makeup, so that he looked either like the Pharaoh Tutankhamen himself or like someone who has escaped from a bonfire in the hermitages beyond the Volga.“<sup>143</sup> Kuzmin ist nicht nur großer Bewunderer der italienischen Stegreifkomödie, sondern hat dieser vielmehr auch erlaubt ein wichtiger Teil seines Lebens zu werden, sein Gesicht gestaltet er zur grotesken Maske, er scheint selbst zur karnevalesken Figur geworden zu sein. Das derart in Szene gesetzte Auftreten Kuzmins, welches für sich schon an die überzeichnete Stilisierung der *Commedia dell'arte*-Figuren gemahnt, wird immer wieder als befremdend angesehen. Während Achmatova Kuzmin als Schriftsteller anerkennt, kritisiert sie seine Persönlichkeit in zahlreichen Notizen sowie in *Poëma bez geroja* vor allem sein Desinteresse am Schicksal des jungen Knjazev. Kuzmin erscheint aufgrund seiner sowohl politischen als auch sozialen Gleichgültigkeit, der von ihm geprägten Stilisierung erotischer Freiheit sowie seiner exzentrischen und provokanten Lebensführung, wie Klaus Harer schreibt, als „Personifizierung der Unmoral der zehner Jahre“.<sup>144</sup> Aleksandr Blok hält sich im Lob über das

<sup>142</sup> Aleksandr Blok: Poëzija, dramy, proza. S. 535

<sup>143</sup> Remizov, Aleksej M.: Kukha: Rozanovy pis'ma. Z.I. Grzhebina: Berlin 1923. S. 106. zit. n.: John E. Malmstad; Nikolai Bogomolov: Mikhail Kuzmin: A Life in Art. Harvard University Press 1999. p. 120f

<sup>144</sup> Harer, Klaus: Die Reputation des Dichters als Resultat der Umwertung der Werte in der sowjetischen Gesellschaft. In: K. Städtke: Welt hinter dem Spiegel. Akademie: Berlin 1998. S. 205-219. hier: S. 213

schriftstellerische Werk Kuzmins ebenso zurück wie auch Achmatova. Die Künstlerin Sudeikina, welche stets enge Freundschaft mit dem Schriftsteller verbindet, übernimmt eine Rolle in dessen Harlekinade *Venecianskie bezumcy*.

Im Epilog zu Achmatovas *Poëma bez geroja* wird schließlich das zerstörte Leningrad im Jahre 1942 gezeigt. Die Autorin hinterlegt das den Zeitgenossen gewidmete Werk *Poëma bez geroja* im „Haus des Verstorbenen“:

Это я – твоя старая совесть –  
Разыскала сожженную повесть  
И на край подоконника  
В доме покойник  
Положила –  
и на цыпочках ушла...<sup>145</sup>

Jenes Drama, das längst verbrannte,  
leg' ich still auf die Fensterkante  
im Haus des Verstorbenen.  
Bin im Verborgenen  
dein Gewissen –  
und gehe auf Zehenspitzen hinaus...<sup>146</sup>

Die zuvor erwähnte, am Fenster sitzende Pierrot-Figur wird in der Folge lediglich noch als schwarzer Schatten, als gähnende Leere hinter dem zerschlagenen Fenster wahrgenommen, der Ruf der Dichterin ertönt aus dem Exil, aus sieben Tausend Kilometern Entfernung und hallt bloß noch als dumpfes Echo in der Stille des Landes zurück. Zu Ende des Gedichtes verweist Achmatova auf das Schicksal ihres Sohnes, welcher beinahe zwei Jahrzehnte in der Lagerhaft zubringt. Seine Situation und den Stalin-Terror beschreibt Achmatova in ihrem Poem *Rekviem*, welches im Laufe der 60er Jahre im Samisdat erscheint. Während in Bloks *Balagančik* die Figurenkonstellation Arlekin-P'ero-Kolombina nur am Rande thematisiert wird und vor allem die Stilisierung des Theaters in Opposition zur naturalistischen Darstellungsweise im Vordergrund steht, wird die Beziehung der Figuren sowohl in *Dvenalcat'* als auch in Achmatovas *Poëma bez geroja* vor dem Hintergrund der politischen Umbrüche des Landes gezeigt. Bei Achmatova dienen die Figuren der *Commedia dell'arte* zusätzlich sehr stark der Darstellung realer Beziehungen der Künstlerpersönlichkeiten untereinander, welche in Bloks Werk zwar angedeutet, jedoch wesentlich weniger deutlich formuliert werden. Dieses private Element im literarischen Schaffen lässt sich teilweise auch in Michail Kuzmins Werk wiederfinden. In der Poesie des homosexuellen Schriftstellers wird P'ero anstelle Kolombinas zum Objekt der Begierde.

<sup>145</sup> Anna Achmatova: Cëtki. Anno Domini. Poëma bez geroja. S. 269

<sup>146</sup> dies.: Poem ohne Held. Übers. v. Alexander Nitzberg. S. 28



#### 8.4. MICHAIL KUZMINS *VENECIANSKIE BEZUMCY*

Michail Kuzmin (1872-1936), der unter anderem als Komponist tätig ist und die Musik zu Mejerchol'ds Inszenierung des Stückes *Balagančik* schreibt, veröffentlicht mit dem 1906 erschienen Werk *Kryl'ja* (Flügel) den ersten russischen Roman, welcher die Homosexualität offen zum Thema macht. Seine Werke, besonders diese Ersterscheinung, sorgen in der Bevölkerung für großes Aufsehen. Als beachtenswert erweist sich in Bezug auf den Einfluss der *Commedia dell'arte* unter anderem das Gedicht *Gde slog najdu, čtob opisat' progulku...*, in welchem die Anziehungskraft des als androgyne Figur auftretenden P'ero besungen wird. Sowohl in diesem kurzen Gedicht als auch in seinen Tagebuchnotizen spricht Kuzmin von der „P'ero-Nase“ als einem herausragenden physischen Merkmal. Es handle sich hierbei, so Klaus Harer, vermutlich um eine Überschneidung der Figuren Harlekin und Pierrot beziehungsweise der diesen Beiden zugeschriebenen Eigenschaften und physischen Merkmalen. Demnach sei die charakteristische, übergroße Nase nicht Pierrot, sondern seinem Gegenspieler Harlekin zuzuschreiben, bei welchem die Überzeichnung auf die „Frechheit und sexuelle Aktivität“<sup>147</sup> des Charakters verweist. Es sind also eben jene Eigenschaften, welche durch den Begriff „P'ero-Nase“ der melancholischen Clownfigur zugeschrieben werden. P'ero wird bei Kuzmin zur Hauptfigur und übernimmt gleichsam die Rolle Kolombinas als Figur der Sinnlichkeit und Leidenschaft. Dieses P'ero-Gedicht über den Geliebten Kuzmins, Pavlik Maslov,<sup>148</sup> besteht insgesamt aus zwölf Teilen, welche unter dem Titel *Ljubov' ètogo leto* (Liebe dieses Sommers) zusammengefasst sind und gemeinsam mit Michail Kuzmins berühmter Gedichtsammlung *Aleksandrijskie pesni* erscheinen. In Tagebucheinträgen und Notizen Kuzmins wird sehr stark der autobiografische Bezug dieser Texte ersichtlich. Die bereits erwähnte Selbstinszenierung Kuzmins durch seinen auffallenden Kleidungsstil sowie durch das markante Überzeichnen der Augenpartie zeigen die Stilisierung der eigenen Person zur puppenähnlichen Gestalt. Die Welt wird gleichsam zur Maskerade, innerhalb welcher die Figuren sich selbst inszenieren. Die gegenseitige Beeinflussung von Lebensstil und Theaterkunst wird auch in Michail Kuzmins im Jahre 1912 verfassten Werk mit dem Titel *Venecianskie bezumcy* (Venezianische Toren)

<sup>147</sup> Harer, Klaus: Michail Kuzmin. *Gde slog najdu, čtob opisat' progulku...* In: Bodo Zelinsky: Russische Literatur in Einzelinterpretationen. Die russische Lyrik. Böhlau: Köln 2002. S. 170-175. hier: S. 172

<sup>148</sup> vgl.: Briefwechsel zw. Michail Kuzmin und Walter Nouvel (1906). In: L. Senelick: *Lovesick: Modernist Plays of Same-Sex Love. 1894-1925*. Routledge: New York 1999. p. 107

thematisiert. Dieses entsteht vermutlich in Anlehnung an Michail Lermontovs Eifersuchtsdrama *Maskarad*, welches im Vorjahr der Publikation des Stückes *Venecianskie bezumcy* mit den musikalischen Kompositionen Michail Kuzmins inszeniert wird.<sup>149</sup>

Für das Stück *Venecianskie bezumcy*, welches zwei Jahre nach seinem Entstehen das erste und zugleich letzte Mal aufgeführt wird, entwirft der Maler Sergej Sudeikin die Kostüme sowie das Bühnenbild. Die Handlung, so schreibt Kuzmin selbst zu Beginn des Romans, konzentriert sich auf die Stadt Goldonis und Gozzis sowie des Rokokomalers Pietro Longhi: auf das Venedig des 18. Jahrhunderts. Dabei steht jedoch nicht die historische Epoche als solche im Vordergrund, vielmehr erweist sich das kulturell codierte Bild jener Zeit als Repräsentation der Stilisierung, der Theatralität. Als Vorlage dient Kuzmin, welcher selbst ein Jahr lang im Ursprungsland der *Commedia dell'arte* wohnt, ein reges Interesse an Tiepolos Malerei hegt und der Stadt Venedig mehrere Gedichte widmet, Pavel Muratovs beinahe zur selben Zeit (1911-12) entstehendes dreiteiliges Werk *Obrasov Italii* (Bilder Italiens). Darin beschäftigt sich Muratov auch mit der Bedeutung der *Commedia dell'arte* beziehungsweise des Theaters an sich und vermerkt ebenso, dass zu keiner anderen Zeit und in keinem anderen Land das Leben einer Theateraufführung derart ähnlich gewesen sei wie im Venedig des Settecento, da das Tragen von Masken und Verkleidungen unverzichtbarer Teil des Lebens ist.<sup>150</sup> Die enge Verbindung zwischen Theater und Leben wird durch Kuzmins Protagonistin am Ende des Stückes *Venezianskie bezumcy* angedeutet. Ganz im Sinne des durch William Shakespeare berühmt gewordenen Zitats wird der Mensch als Komödiant auf der Bühne des Lebens enttarnt. Im silbernen Zeitalter, also im *vek stilizacii* (dem Jahrhundert der Stilisierung), übt dieser Vergleich zwischen fiktivem Theaterstück und realem Leben, die Konzeption eines Welttheaters, des *theatrum mundi*, nicht nur auf Kuzmin, sondern, wie bereits gezeigt, auch auf viele andere moderne russische Schriftsteller eine große Faszination aus und wird in vielen Anfang des 20. Jahrhunderts entstandenen Stücken zum entscheidenden Schlüsselmoment.

Wie auch andere symbolistische Künstler sieht Kuzmin in der Adaption der *Commedia dell'arte* allem voran auch eine Möglichkeit der realistischen und naturalistischen Darstellung eine bewusste Theatralisierung, eine Doppeldeutigkeit sowie eine surrealistische Form entgegenzusetzen. Dabei bedient auch er sich des

---

<sup>149</sup> Banham, Martin: *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge University 1998. p. 621

<sup>150</sup> Muratov, Pavel Pavlovič: *Obrazy Italii*. Art-Rodnik: Moskva 2008. S. 42

Motivs des Theaters auf dem Theater. Im Zentrum des Stückes *Venezianskie bezumcy* steht ein Imbroglio, bei welchem ein venezianischer Adeliger, Graf Stello, sowie Figuren der *Commedia dell'arte*-Truppe in eine homosexuelle Dreiecksbeziehung verstrickt sind. Kolombina wird bei Kuzmin mit Namen Finette vorgestellt. Auf die Beziehung Finettes zu Colombina verweist die Bezeichnung der Protagonistin Kuzmins als „your dove, your darling“<sup>151</sup>, welches den Ursprung des Namens „Colombina“ vom italienischen *colomba* für die Taube in Erinnerung ruft. Finette tritt als komödiantische Schauspielerin und Mätresse Harlekins auf. Nachdem sie vergeblich um Graf Stello wirbt, löst sie dessen Liebesbeziehung zu Narcisetto auf, indem sie sich diesem annähert. Im Rahmen eines *Commedia dell'arte*-Stückes, in welchem Narcisetto und Graf Stello als Finette und Harlekin verkleidet auftreten, tötet Narcisetto den Grafen, erkennt jedoch sogleich die wahre Liebe desselben und die Intrige Finettes. Das Stück endet mit eben jenem Lied Kolombinas/Finettes, in welchem der Mensch als Marionette im Spiel des Lebens erkannt wird.

Auffallend ist an Kuzmins *Venezianskie bezumcy*, in welchem neben den Figuren auch die in der italienischen Volkskomödie beliebten Motive der Verkleidung und Täuschung eingebracht werden, im Vergleich zu Achmatovas oder Bloks Werk die Abwesenheit des bei den anderen Schriftstellern im Zentrum stehenden P'eros. Die Charakterisierung des P'ero lässt sich zwar in der Figur des betrogenen Stello erkennen, welcher als „extravagant melancholic“<sup>152</sup> bezeichnet wird, jedoch steht dessen Seelenqual nicht in einer mit Bloks *Balagančik* vergleichbaren Fokussierung im Zentrum der Aufmerksamkeit. Durch die Beziehung zwischen Stello und Narcisetto wird das traditionelle *Commedia dell'arte*-Dreieck verändert. Das homosexuelle Liebesverhältnis sei dabei, so schreibt Naomi Ritter, „unique in the Commedia literature.“<sup>153</sup> Zwar wird der Figur P'ero bei Kuzmin eine weniger tragende Rolle zuteil, doch bedient sich der Schriftsteller zusätzlich jener Figuren, welche in der traditionellen *Commedia dell'arte* abseits der in Russland zu Hauptfiguren gewordenen Charaktere auftreten. Ausgenommen der Figuren des Dottore und des Capitano, finden sich alle wesentlichen, ursprünglichen Masken aus der italienischen Stegreifkomödie ein. Die derbe Erotik, welche die Werke Kuzmins bestimmt, erinnert an das Spiel mit der

---

<sup>151</sup> Mikhail Kuzmin: The Venetian Madcaps. In: ders.: Selected Prose & Poetry. Transl. by Michael Green. Ardis: Michigan 1980. p. 402

<sup>152</sup> ibd. p. 370

<sup>153</sup> Ritter, Naomi: Art as Spectacle: Images of the Entertainer Since Romanticism. University of Missouri Press 1989. p. 197

Sexualität, welches eine wesentliche Komponente in den Aufführungen der *Commedia dell'arte* einnimmt. Während das italienische Stegreifspiel oft als gegen die bürgerliche Moral verstoßend angesehen wird, wird auch Kuzmin rasch zum amoralischen Ästheten der russischen Literatur, der mit seinen homoerotischen Themen und der in den Gedichten zutage tretenden hedonistischen Lust für großes Aufsehen sorgt. Kuzmin selbst meint über die Einflüsse in seinem literarischen Werk: „In art I like things that are either indelibly alive, even if coarse and vulgar, or else aristocratically unique.“ Wenngleich der Schriftsteller sich Zeit seines Lebens mit Kritik konfrontiert sieht, so wird sein poetisches Geschick durchaus auch von seinen Kritikern anerkannt. Kuzmin wird außerdem zu einer der zentralen Figuren des Kleinkunst-Theaters, dessen Inszenierungen zu jener Zeit im noch heute als Künstlercafé und Aufführungsort in Petersburg geführten *Brodačaja Sobaka*, dargeboten wurden.

Auf die Kellergewölbe dieses Künstlercafés, des „Streunenden Hundes“, in welchem Anfang des 20. Jahrhunderts regelmäßig Kabarettauftritte, Lesezirkel und Diskussionsrunden der russischen Modernisten stattfinden, verweist Achmatova nicht nur namentlich in ihrem *Poëma bez geroja*, sondern widmet diesem Künstlertreff auch zwei ihrer Gedichte, in welchen die karnevaleske und obszöne Szenerie, das Ausgelassene und Ungehemmte, das auch die *Commedia dell'arte* kennzeichnet, zutage tritt. Dies wird nicht zuletzt in *Vse my bražniki zdec', bludnicy* (We're all drunkards here, and harlots) sowie in *Da, ja ljubila ich, te sborišča nočnye* (Yes, I adored those noisy crowded nights) deutlich. Im *Brodačaja Sobaka* verkehren zu jener Zeit neben den russischen Künstlern auch Filippo Marinetti oder Richard Strauß.<sup>154</sup> Für Kuzmin, dessen Vorliebe für das Kleinkunsttheater in seinem literarischen Werk widergespielt wird, wird die *Commedia dell'arte* aufgrund der eigenen persönlichen Situation sowie des Interesses an der Exzentrizität der italienischen Stegreifkomödie „with its conventions and disguises hinting at fluid sexual identity“<sup>155</sup> zum wichtigen Aspekt seines Schaffens. Wie in Kuzmins Werk, so tritt die Figur des P'ero auch in den Gedichten Andrej Belyjs in den Hintergrund. Hier gewinnt Arlekin wieder deutlich an Bedeutung und findet zu seiner ursprünglichsten Form sowohl als zentrale Figur der Handlung als auch als stark ambivalenter Charakter zurück: Andrej Belyj vereint in seinen Harlekin-Gedichten in der Figur, ihrem Ursprung entsprechend, sowohl komödiantische als auch dämonische Züge.

<sup>154</sup> Adamovič, Georgij; Fedjakin, S.P.: *Somnenija i nadeždy*. Olma-Press: Moskva 2002. S. 99f

<sup>155</sup> John E. Malmstad, N. Bogomolov: *Mikhail Kuzmin. A Life in Art*. p. 213

## 8.5. DIE HARLEKIN-GEDICHTE ANDREJ BELYJS

Jenes Zusammentreffen von fröhlicher Harlekinade und düsterer Todesahnung, welches sich in Bloks wie auch in Achmatovas Werk abzeichnet, lässt sich in gleicher Weise in Andrej Belyjs (1880-1934) Harlekin-Gedichten feststellen. Auch hier trifft die Karnevaleske auf ein Gefühl der Beklemmung und Bedrückung. Vor allem in Belyjs Gedichten *Bakchanalija*, *Arlekinada* und *Maskarad* wird der komödiantischen *Zanni* Arlecchino als Hauptfigur eingeführt. Meist tritt dabei jedoch nicht nur *ein* Arlekin auf, vielmehr wird die Ambivalenz der Figur, des zwischen Spaßmacher und Teufel positionierten Charakters, in zahlreichen nebeneinander auftretenden Arlekin-Figuren repräsentiert. Diese unzähligen in einem Gedicht vereinten Arlekins erinnern an die erwähnte Pulcinellen-Serie Domenico Tiepolos. Pulcinella, oder in Belyjs Fall Arlekin, treten als unzählig oft wiederholte Figuren in nur einem Bild beziehungsweise Gedicht auf. Betrachtet man zum Beispiel Tiepolos Gemälde *La sepoltura di Pulcinella* (um 1800), so lässt sich feststellen, dass auf diesem zahlreiche Pulcinellenfiguren, im typischen weißen Kostüm der *Commedia dell'arte*-Figur gekleidet, abgebildet sind. Pulcinella spiegelt sich in einer unendlich oft wiederholten Darstellung wider. Ähnlich verhält es sich mit Arlekin in den Gedichten Belyjs. In ein und demselben Text tritt Arlekin als naiver Träumer, als aggressiver Dämon, als alter Mann, als inszenierter Clown auf.

Wie auch die *Commedia dell'arte* mehr als hundert verschiedene Masken kennt, diese jedoch großteils Variationen eines Grundstockes an Charakteren sind, so scheinen auch in Belyjs Lyrik die Arlekinfiguren einander sehr ähnlich und doch unterscheiden sie sich voneinander. Sie treten damit als unterschiedliche Interpretationen, unterschiedliche Identitäten ein und derselben Person auf. So wie Arlekin in Belyjs Lyrik zur unzählig vervielfachten Figur wird, so gestaltet sich auch Kolombina bei Blok und Achmatova zum mehrdeutig lesbaren Charakter. Die in der *Commedia dell'arte* jeweils doppelt besetzten Figuren kumulieren in der Literatur der russischen Symbolisten zu einem *mise en abyme* im Sinne einer unendlichen Wiederholung und Spiegelung der Figuren.

Die Gedichte Belyjs thematisieren das Individuum und seine öffentliche Maske, sowie die verschwindende Grenzziehung zwischen Realität und Fiktion. Besonders Olga Soboleva setzt sich in ihrem Werk *The silver mask* mit dem Verhältnis des „self“ und „other“ in Belyjs Lyrik auseinander und erkennt in seinen Werken eine

ständige Beschäftigung mit dieser ambivalenten Identität. Dieses *mise en abyme*, die Thematisierung der Kunst in der Kunst, wird in Belyjs Lyrik in die absurde Vervielfältigung des Arlekin übersteigert. Aleksandr Bloks literarisches Frühwerk und Andrej Belyjs Literaturproduktion lässt sich in vielen Aspekten miteinander vergleichen, allem voran beruht dies auf dem (zumindest zu Beginn des literarischen Schaffens) geteilten Verständnis der Konzeption von Kunst sowie auch der Orientierung beider *mladosimvolisty* an Vladimir Solov'evs Religionsphilosophie, welche sich unmittelbar in ihren Schriften widerspiegelt. Sowohl in Bloks frühen Gedichten als auch bei Belyj stellt der Konflikt zwischen Emotion und Ausdruck ein zentrales Motiv dar. Dies zeigt sich zum Beispiel in der dem Gaukler aufgedrängten starren Gesichtsmaske, welche eine fremde Emotion über die eigene legt und die Wahrheit hinter einer fiktiven Fassade verbirgt. So gibt sich Arlekin in Belyjs Gedicht *Arlekinada*<sup>156</sup> gestorben und wird bereits zu Grabe getragen, enthüllt schließlich jedoch das Schauspiel als solches und konfrontiert die Umstehenden mit der erbosten Anschuldigung er sei zu Unrecht lediglich auf die Rolle des lustigen Spaßmachers reduziert.

Dem Text *Arlekinada* ist eine Widmung „dem modernen Harlekin“ vorangestellt. Olga Soboleva sieht darin vor allem eine Kritik an den in der Gesellschaft vorherrschenden Sterotypen, welche den Menschen auf seine äußere Fassade reduzieren und zitiert dazu Belyjs eigene Aussage in Bezug auf die jeder Maske zugrunde liegende Essenz. So meint Belyj sein Aufenthalt in den literarischen Salons sei lediglich „Maske“, welcher der seit den Ereignissen 1905 geschürte Protest zugrunde liegt.<sup>157</sup> Arlekin in Belyjs Gedicht ist gegen seinen Willen auf die lustige Figur des Bajazzo reduziert, gleichsam stellt der adressierte „moderne Harlekin“ eine Puppe dar, welche auf ihre bereits vorgegebene Rolle in der „Komödie des Lebens“ beschränkt ist. Thematisch ähnlich ist auch *V letnem sadu* (Im Sommergarten)<sup>158</sup>, in welchem die Figur des Gauklers seinen harmlosen Charakter gänzlich verliert und als maskentragender Mörder auftritt. Es scheint als bliebe von der ambivalenten Spaßmacherfigur der Maskenkomödie lediglich die ursprüngliche Teufelsfigur Hellequin, welche mit dem blutigen Dolch in der Hand durch den Garten tanzt. Auf den derben Spaßmacher und listigen Raufbold der *Commedia dell'arte*, verweist nur noch das rote Kostüm sowie die

<sup>156</sup> Gedicht & Übersetzung siehe Anhang, S. 125

<sup>157</sup> Belyj, Andrej: Nachalo veka. Khudozhestvennaja literatura: Moskva, Leningrad 1933. S. 479. zit. n.: Olga Soboleva: The silver mask. p. 132

<sup>158</sup> Gedicht & Übersetzung im Anhang, S. 125

schwarze Maske. An die Karnevals- und *Maslenica*-Tradition hingegen gemahnt der Verweis auf den (dämonischen) Volkstanz. Die Beschreibung des „roten Domino“ ist immer wieder auftretendes Motiv in Belyjs literarischem Schaffen und spielt teilweise auch im Roman *Peterburg*, welcher die Geschichte eines jungen Revolutionärs, Nikolaj Appollonovič, erzählt, eine zentrale Rolle. In Belyjs Roman wird der rote Domino zum Symbol der Revolution und tritt mit seinem in weiß gekleideten Pendant auf, der mit den Zügen Pierrots ausgestattet ist. Auch der Teufel im Gedicht *Maskarad*<sup>159</sup> wird zur feinen, eleganten Figur, in roten Satin gekleidet, eine schwarze Maske tragend und mengt sich, ähnlich wie in Anna Achmatovas *Poëma bez geroja*, den Tod bringend unter die ausgelassen tanzenden Gäste eines Maskenballs. Belyjs Harlekin-Gedichte unterscheiden sich wesentlich von der Adaption der *Commedia dell'arte*, wie sie in Bloks *Balagančik* stattfindet. Die in Aleksandr Bloks lyrischem Drama vollzogene Abkehr von seinen frühen Idealen, der in der Figur Colombinas thematisierte Bruch mit der Solovev'schen Philosophie ruft besonders bei Belyj, welcher in der Verneinung des Mystischen gar blasphemische Züge erkennt, großes Unverständnis hervor.

Die *Commedia dell'arte*-Figuren erscheinen also bei den russischen Schriftstellern des silbernen Zeitalters als Projektionsflächen für politisch-zeitgenössische Themen und spiegeln mithilfe der stereotypen Charakterisierungen gesellschaftlich-private Beziehungen und Kontexte wider. In Belyjs Werk hingegen steht die Debatte um Individualität und (gespielter) Maske, welche auf die Figur Arlekin projiziert wird, im Vordergrund. In Belyjs Harlekin-Gedichten finden weder Colombina noch Pierrot Eingang. Der in den frühen lyrischen Werken noch namentlich genannte und Späße treibende Arlekin wird schließlich zum „(roten) Domino“ zum feingliedrigen und eleganten Satan, dessen Auftreten unweigerlich vom Tod begleitet wird. Die *Commedia dell'arte* wird – mit Ausnahme Belyjs – in Form der Dreieckskonstellation P'ero-Kolombina-Arlekin adaptiert beziehungsweise durch die Fokussierung auf die Thematik (die Imbroglios, Intrigen und Verwechslungsszenarien) sowie durch das Verkleiden und Tragen von Masken übernommen. In ihrer untrennbaren Verbindung mit dem Karnevalesken und der Tradition der Puppenbühne beeinflusst die Konzipierung des italienischen Theaters jedoch auch maßgeblich die äußere Form der literarischen Werke der Moderne.

---

<sup>159</sup> ibd. S. 126

## 9. DIE VOLKSKOMÖDIE ALS KONZEPT DER RUSSISCHEN MODERNE

### 9.1. KARNEVALESKE ALS LITERARISCHE TENDENZ

*Die wirkliche Natur des Grotesken [ist] von der  
volkstümlichen Lachkultur und vom karnevalistischen  
Weltempfinden nicht zu trennen [...]*

Michail Bachtin, „Literatur und Karneval“ (1969)

Zwischen Volkskultur, Karneval und *Commedia dell'arte* lassen sich zahlreiche formale Parallelen aufweisen. So entsteht die italienische Maskenkomödie unter anderem durch die Aufführung der Schauspieler und Gaukler im Rahmen der karnevalesken Feierlichkeiten, zudem zeichnet sich das Volkstheater durch seine offene Form aus sowie auch der Karneval auf jegliche Abgrenzung zwischen Künstlern, Darbietern und Publikum verzichtet. Die lange Zeit schriftlich nicht (oder kaum) festgehaltene Theaterform findet durch die karnevaleske Schreibweise Eingang in das literarische Werk. Im Jahr 1979 formuliert der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin (bezogen auf das Werk Fëdor Dostoevskijs) vier Begriffskategorien, welche die so genannte „karnevaleske Literatur“ beziehungsweise die Literarisierung des Karnevals charakterisieren. Die Funktion des Begriffs „Karnevaleske“ beschreibt Sabine Schlüter folgendermaßen: „Die Entwicklung des Begriffs des Karnevalesken ist ein Versuch, die Formstruktur poetischer Texte auf deren gesellschaftlichen Kontext zu beziehen und dabei den unmittelbaren Niederschlag von Volkskultur auch in der „gehobenen“ Literatur nachzuweisen.“<sup>160</sup> Die Verwandtschaft der *Commedia dell'arte* mit den Karnevalsfeierlichkeiten und Jahrmarktszenerien beziehungsweise der Zusammenhang zwischen russischer Puppenbühne und traditionellen altslawischen Festen spiegelt sich, so Bachtin, durch diese Begriffskategorien (Familiarität, Exzentrik, karnevalistischen Mesallianzen sowie Profanierung<sup>161</sup>) gleichermaßen in der Literatur wider. Wesentliches Element des Karnevals, in seinen Ursprüngen bis in die heutige Zeit, ist die Aufhebung jeglicher Distanz im Umgang zwischen den Individuen. Alle standes- und herkunftsbedingte Trennung, alle gewöhnlich gültigen Regeln und Einschränkungen verlieren außerhalb der Karnevalsfeierlichkeiten für die Dauer dieser Tage ihre Bedeutung. Benehmen, Gesten und Worte sind zu jener Zeit aus bestehenden

---

<sup>160</sup> Schlüter, Sabine: Michail Bachtin und das Karnevaleske. In: dies.: Das Groteske in einer absurden Welt: Weltwahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker. Königshausen & Neumann: Würzburg 2007. S. 32-36. hier: S. 32

<sup>161</sup> Bachtin, Michail: Problemy poëtiki Dostoevskogo. Sovetskaja Rossija: Moskva 1979. S. 141f



gesellschaftlichen und hierarchischen Ordnungen gelöst. So beschreibt die erste von Bachtin genannte karnevaleske Literaturkategorie, die Familiarität, eben jenen offenen Umgang der Menschen, in der ältesten Form des Karnevals also auch der Herrscher und Sklaven untereinander, die Gleichstellung der Vertreter unterschiedlicher Stände. Die Exzentrik beschreibt weiters das Verhalten des aus seiner üblichen hierarchischen Stellung gegriffenen Menschen, welcher nun das im alltäglichen Leben verborgen Gehaltene an die Öffentlichkeit bringt und aus dem lediglich auf sich selbst begrenzten Raum heraustritt. Die dritte Kategorie, jene der „karnevalistischen Mesalliancen“, steht gleichsam in enger Verbindung mit den beiden erstgenannten: der Karneval erweist sich als Zeit der möglichen Gegensätze, da Geistiges und Profanes sich verbinden, der Adel nicht länger vom einfachen Volk getrennt ist. Die vierte und letzte von Bachtin genannte Kategorie ist jene der Profanierung. Nur in der zeitlich begrenzten Phase der Karnevalsfeierlichkeiten ist der Bevölkerung die Kritik an der Kirche, die Parodie und Verspottung der Obrigkeit ungestraft möglich. Im Zuge dieser bissigen Karikaturen kommt es zu einer Profanierung und Degradierung der Machthaber und Kirchenoberhäupter. Gleichsam findet der Karneval niemals in geschlossenen Räumen, sondern vor allem auf Plätzen und in den Straßen statt, welches sich an den in der Literatur gewählten Schauplätzen widerspiegelt.

Zentrales Moment ist also, wie Bachtin schreibt, die „umgestülpte Welt des Karnevals“<sup>162</sup>, in welcher sich das Schöne zum Hässlichen kehrt, sich Profanes mit Geistigem vermengt und nicht länger zwischen Akteuren und Zusehern unterschieden wird. Dieser Wandel vom Schönen zum Hässlichen zeigt sich in der Lyrik der Symbolisten und auch in jener Anna Achmatovas im Hereinbrechen der Todesthematik in die feierlichen Szenerien. In *Balagančik* wandelt sich die mystische, übersinnliche Begegnung in eine niedrige Farce, in Achmatovas *Poema* wird der lyrische, symbolträchtige Stil mit seinen zahlreichen Verweisen auf (west)europäische Prätexte mit Erfahrungen und Ereignissen aus dem persönlichen Umfeld der Dichterin kombiniert. Die Parallele zur Auflösung der bestehenden Ordnung ist besonders in Aleksandr Bloks Werk evident und auch jene in der symbolistischen Lyrik oft verschwommene Grenze zwischen Fantasie, Traum und Realität, zwischen Rollenspiel und tatsächlicher Identität der Figuren – welche sich im Doppelgängertum äußert – spiegelt diesen Bruch mit der vorherrschenden Ordnung wider, der Leser wird ständig

---

<sup>162</sup> Michail Bachtin: Literatur und Karneval. S. 51

irritiert und mit überraschenden Peripetien konfrontiert. Der Karneval wird bei Bachtin gleichsam zur zweiten Wirklichkeit, welche im Gegensatz zur tatsächlichen Existenz als ein „zweites karnevalistisches Leben“<sup>163</sup> erscheint. Hier lässt sich ebenso eine Parallele zur Konzeption des Symbolismus der *inoj mir*, einer „wirklicheren“ Wirklichkeit, erkennen. Die Auflösung bestehender Ordnungen zugunsten des Chaos spiegelt sich im bereits erwähnten Stilmittel des *mise en abyme* wider. Das Motiv der literarischen Verdoppelung lässt sich sowohl in Michail Kuzmins *Venecianskye bezumcy*, in welchem der echte Harlekin und die echte Colombina neben den jeweils verkleideten Pendants auftreten, als auch in Aleksandr Bloks Gedicht *Dvojniki* im Auftritt des *alter ego* Arlekins erkennen. Ein eben solches literarisches *mise en abyme* stellt auch die Konzeption des Metatheaters, die Darstellung des Theaters auf dem Theater dar oder aber die in Achamtovas *Poema* vorgenommene Thematisierung des Poems per se, welches im Gespräch mit dem Lektor innerhalb des literarischen Werkes selbst diskutiert wird. Das Poem wird durch Verweise der Schriftstellerin auf frühere Stellen des Gedichts thematisiert und in der bereits zitierten Szene gegen Ende des Textes von der Dichterin im Haus des Verstorbenen abgelegt.

Dem Karneval wird zudem, aufgrund dieser Neubetrachtung der Weltordnung, der Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse sowie der bewilligten Missachtung sittlicher, moralischer und gesellschaftspolitischer Gesetze, revolutionäres Potential, oder zumindest eine gewisse aufrührerische Kraft zugeschrieben, welche zur Herbeiführung sozialer Veränderungen wesentlich beitragen kann. Die Werke der russischen Schriftsteller um die Jahrhundertwende beziehen sich also unter anderem auf Maskenkomödie und Karneval, da deren offene Konzeption den Aufbruch der rigiden Formenzwänge und eine Revolte gegen dieselben erst ermöglicht. Die zuvor genannten Kategorien des Karnevals – der ungeachtet des Standes zwischen den Teilhabenden vorherrschende familär-freundschaftlichen Kontakt, die Vermengung von Heiligem mit Profanem und so weiter – haben als solche, so Bachtin, vor allem Eingang in die Literatur François Rabelais', William Shakespeares oder Miguel de Cervantes' gefunden. Das Karnevaleske ist demnach nicht nur historisches, sich auf eine Tradition berufendes Phänomen, sondern auch eine literarische Tendenz.

Schamma Schahadat zeigt in ihrem Werk *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks* anhand des Werkes *Balagančik* eben jene von Bachtin

---

<sup>163</sup> ibd. S. 57

genannten Elemente des Karnevalischen in der russischen Literatur auf. So zeigt sich die Familiarität darin, dass sowohl die Figur des P'ero als auch die drei Mystiker Kolombina beziehungsweise die übersinnliche Erscheinung selbstverständlich für sich beanspruchen und somit gewissermaßen „familiar“ mit ihr umgehen. Die Exzentrik äußert sich vor allem in der Figur Arlekins und in dem von ihm in *Balagančik* unternommen Versuch durch einen Sprung aus dem Fenster von der fiktiven Welt in die „reale“ Welt zu entfliehen. Die karnevalistischen Mesallianzen sind in der Figur Kolombinas verdeutlicht, die sowohl Frauengestalt als auch Tod, auf eine Person projiziert, repräsentiert. Eine weitere Mesalliance lässt sich in der Kombination der Szenerie des mittelalterlichen, höfischen Liebespaares mit dem Auftritt des possenreißenden Clowns erkennen sowie in der Gegenüberstellung der kindlichen Einfachheit P'eros mit der Esoterik der Mystiker.<sup>164</sup> An Bloks Kolombina ist zudem die Profanierung nach Michail Bachtin nachzuzeichnen, da sie sich vom Tod als Sehnsuchtsobjekt der Mystiker zur Braut Arlekins und schließlich gar zur bloßen Pappfigur wandelt. Die Szene, in welcher der Ritter mit einem Papphelm und Holzsword auf den Gaukler stürzt, erinnert außerdem an Miguel de Cervantes *Don Quijote* und verweist somit auf einen Roman, welchen Bachtin als typischen Vertreter karnevalischer Schreibweise ansieht. Neben der sowohl in *Balagančik* als auch in *Dvenadcat'* präsenten, an die Tradition des russischen Karnevals und das bereits genannte *Maslenica*-Fest gemahnenden Schlittenfahrt Arlekins und Kolombinas erweisen sich auch die „Krönung“, die Stilisierung Kolombinas zur Todesfigur durch die Mystiker, und die ihr folgende „Entthronung“ der Frauenfigur und ihre Reduktion zur Pappkartongestalt (in welcher Schamma Schahadat eine Parallele zur *Maslenica*-Strohfigur erkennt<sup>165</sup>) als literarisierte Karnevalshandlungen. Erst in der Parodie der ernstesten Elemente durch das Possenhafte und Absurde ist die scharfe Kritik, die dem Stück zugrunde liegt möglich.

Gleichsam stellt Anna Achmatovas Gesamtwerk eine solche karnevalische Mesalliance dar, welche ebenso in Form der Verknüpfung von Profanem mit Höherem, Gelehrtem zutage tritt. In ihrem *Poëma bez geroja* treten elegante, zarte Figuren neben derben, hässlichen Fratzen auf, die historischen Ereignisse, die Grauen der politischen Realität Russlands jener Zeit vereinen sich mit einer leichten Harlekinade. Der oberflächlichen Heiterkeit liegt eine zutiefst bedrückende Gemütslage zugrunde. Auch

<sup>164</sup> Schamma Schahadat: Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks. S. 110

<sup>165</sup> ibd. S. 114

hier wird die Figur der Kolombina zur karnevalesken Mesalliance, der Verbindung zwischen animalischem Teufel und grazier Frauengestalt. Die Kombination einer gewissen Feierlichkeit und hohen Poetizität mit niedriger Farce und den Elementen des Volkstheaters zeichnet eben jenes Karnevaleske der literarischen Werke aus und führt diese somit auf den Ursprung zurück, welchem auch die *Commedia dell'arte* entstammt: dem Jahrmarkt, den öffentlichen Straßen und Plätzen, deren freier Raum durch die Symbolisten zu einem Sinnbild für den Ausbruch des Theaters aus dem naturalistischen Formenzwang wird.

## 9.2. ŽIZNETVORČESTVO: ZUR LESBARKEIT DES LEBENS

*Die Biographie der symbolistischen Dichter sollte selbst zum ästhetisch gestalteten und für das Publikum lesbaren Text werden.*

Ulrich Schmid, „Aleksandr Blok: Balagančik“ (2012)

Im Kontext der Erläuterungen zu Ursprung und Wesen der Volkskomödie wurde bereits auf Angelika Leik verwiesen, welche beschreibt, wie sehr sich die Schauspieler der *Commedia dell'arte* im Laufe ihres Lebens und beruflichen Schaffens mit der von ihnen repräsentierten Rolle identifizierten, wie die Grenzen zwischen Theater und Leben gleichsam verschwinden, die Figuren häufig nach den Schauspielern benannt werden oder Akteure sich derart mit der Figur verbunden sehen, dass sie diese bald mit einer großen Natürlichkeit, und gleichsam als bedürfe es des Schauspiels nicht, verkörpern konnten. Diese Auflösung der Grenze zwischen Theaterspiel und realem Leben steht ganz im Sinne des symbolistischen Konzepts des *žiznetvorčestvo*, welches im Deutschen meist als „Lebensschöpfung“ oder auch „Lebensschaffen“, „Lebenskunstschaffen“ bezeichnet wird. Das *žiznetvorčestvo* bedeutet zum einen eine bewusste Inszenierung der eigenen Biografie des Dichters in seinem literarischen Werk, zum anderen auch den Übergriff des literarischen Schaffens auf das private Leben. So meint Ulrich Schmid über Aleksandr Blok: „Lebenstext und Kunsttext greifen in Bloks literarischer Biographie tief ineinander. Blok selbst verwischte immer wieder bewußt die Grenzen zwischen Leben und Literatur. Er gestaltete sein Leben nach literarischen Motiven und übersetzte auch umgekehrt seine Existenz in lyrische und dramatische Texte.“<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Schmid, Ulrich: Aleksandr Blok: Balagančik (Die Schaubude). In: Bodo Zelinsky: Russische Literatur in Einzelinterpretationen. Die russische Lyrik. Böhlau: Köln 2002. S. 324f

Auf diese Auflösung der Kategorien „Leben“ und „Werk“ weist auch die in der Lyrik und Prosa jener Zeit stark präsente Thematik der privaten Imbroglios der Künstler im schriftstellerischen Schaffen hin. Wie bereits an den Dreiecksbeziehungen Blok-Belyj-Ljubov' Mendeleeva oder Knjazev-Sudeikina-Blok beziehungsweise in Michail Kuzmins Lyrik Kuzmin-Knjazev-Sudeikina ersichtlich wurde, spielt das Private zu ungemein großem Anteil in der literarischen Produktion eine Rolle. Die *Commedia dell'arte*-Figuren werden dabei zur Repräsentationsfläche jener Intrigen und Verstrickungen, welche das Leben der Künstler selbst bestimmen. Über diese komplizierten amurösen Verwicklungen zwischen den Schriftstellern des silbernen Zeitalters schreiben Martin Green und John Swan: „the *tangle* of amorous relations [...] bulked larger than the love relations themselves, even from the participants, a tangle that transgressed against every law, moral and emotional, so much as to involve the participants in unreality – as in a painful and sordid *commedia imbroglia*.“<sup>167</sup>

Im Text *Balagančik* sieht sich Blok selbst zwischen seiner Frau Ljubov' Mendeleeva (Kolombina) und Andrej Belyj (Arlekin) in der Rolle des betrogenen P'ero. Einen Brief an seine Gemahlin unterzeichnet er deshalb mit den Worten: “Your jester, Your Pierrot, Your scarecrow, Your fool.”<sup>168</sup> (*Tvoj šut, tvoj P'ero, tvoj čučelo, tvoj durak...*). Aus Bloks Tagebucheinträgen, Briefen und Notizen geht zudem hervor, dass die Gedichtsammlung *Stichi o Prekrasnoj Dame* (Verse von der Schönen Dame) Ljubov' Mendeleeva gewidmet ist. Das in diesem literarischen Zyklus im Zentrum stehende Verständnis der Frauenfigur als Verkörperung des Göttlichen und Überirdischen projiziert Blok sehr stark auf seine eigene Frau. Sein literarisches Werk beziehungsweise das darin vertretene Konzept wird damit zur Lebensphilosophie, zur im privaten Bereich umgesetzten literarphilosophischen Theorie. Nicht nur Blok selbst, auch seine Dichterkollegen Andrej Belyj und Vladimir Solov'ev sehen in Ljubov' Mendeleeva die Inkarnation des „Ewig Weiblichen“, der *večnaja ženstvennost'*, die Verkörperung der schönen Frauengestalt aus Bloks Gedichten. Mendeleeva erfährt sich so bald als mystisch verehrtes, zur abstrakten Erscheinung stilisiertes Subjekt. In einem Brief an seine Gattin schreibt Blok von einem „innigen und beständigen Vertrauen“, welches er in sie „als die irdische Inkarnation des Ewig Weiblichen“ empfindet.<sup>169</sup> Aus dem dieser Aussage folgenden Briefwechsel zwischen Aleksandr Blok und seiner Frau

<sup>167</sup> Martin Green, John Swan: *The Triumph of Pierrot*. p. 39

<sup>168</sup> cf. Sergei Hackel: *The poet and the revolution*. p. 18

<sup>169</sup> *ibid.* p. 9

geht hervor, dass Ljubov' Mendeleeva die *večnaja ženstvennost'* als Konzept und vor allem die Stilisierung ihrer eigenen Person zu dieser abstrakten Idee stets verweigerte. In einem Brief im Januar 1902 schreibt sie (in der Übersetzung Sergej Hackels): „You look on me as some sort of abstract idea; [...] and behind this fantastic fiction, which lives only in your imagination, you have failed to notice me, a live person with a live soul, you have looked right through me.“<sup>170</sup>

Ein weiteres Privatsphäre und Werk verbindendes Element in Bloks Leben stellt Shakespeares Tragödie *Hamlet* dar. Das Stück ist sowohl im literarischen Schaffen als auch in der persönlichen Existenz des Dichters von entscheidender Bedeutung. 1898 lernt er seine zukünftige Ehefrau bei einer Inszenierung des Theaterstückes kennen, in welchem er Hamlet, Ljubov' Mendeleeva Opheila verkörpert. Zur selben Zeit entstehen Bloks Opheilia-Gedichte, in welchem die – auch im weiteren Schaffen Bloks zentralen – Elemente Wasser, Blumen sowie die Liebe vorherrschen.<sup>171</sup> Aleksandr Blok verkörpert das Prinzip des russischen *žiznetvorčestvo* wie kein anderer Schriftsteller dies tut. Leben und Werk sind bei ihm eine voneinander nicht zu trennende Einheit. In der Sekundärliteratur wird auf den symbolistischen Dichter als jenen verwiesen, welcher dem Publikum sowie den Kritikern, nicht, wie dies für den Schriftsteller üblich sei, sein Werk, sondern vielmehr sich selbst, preisgebe (*Obyknovenno poët otdaët ljudjam svoi tvorenija. Blok otdaët ljudjam samogo sebja*<sup>172</sup>). Blok selbst erkennt sowohl den starken Bezug des literarischen Schaffens auf die eigene Existenz als auch die Präsenz seines persönlichen Lebens im Werk an. Er habe, so notiert er 1910 in seinem Aufsatz über den gegenwärtigen Zustand des Symbolismus, bereits sein eigenes Leben zur Kunst stilisiert:

[M]ой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром», или *балаганом*, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (ессе homo!). [...] Иначе говоря, я уже сделал собственную искусство (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское декадентство).<sup>173</sup>

Meine eigene Zauberwelt wurde zur Arena meiner persönlichen Handlungen, zu meinem „anatomischen Theater“ oder zur Schaubude, wo ich selbst neben meinen bewundernswerten Puppen eine Rolle spiele (ecce homo!). [...] Anders gesagt: Ich habe mein eigenes Leben zur Kunst gemacht (eine Tendenz, die sich sehr deutlich durch die gesamte europäische Dekadenz zieht).<sup>174</sup>

<sup>170</sup> ibd. p. 10

<sup>171</sup> Ulrich Schmid: Aleksandr Blok: Balagančik. S. 321

<sup>172</sup> Gumilev, Nikolaj: Pis'ma o russkoj poëzii. o. n. A. zit. n.: A. Blok: Poëzija, dramy, proza. S. 22

<sup>173</sup> Blok, A.: O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma. In: ders.; Poëzija, dramy, proza. S. 606f

<sup>174</sup> Aleksandr Blok: Sobranie sočinenij. hrsg. v. V. Orlov (et al.) Moskau 1961-1963. Bd. 5. S. 429f. zit. n. Ulrich Schmid: Aleksandr Blok: Balagančik (Die Schaubude). S. 328

Einen weiteren Verweis auf die Umsetzung des *žiznetvorčestvo* im Leben der russischen Künstler stellt die Beliebtheit der *Commedia dell'arte*-Kostümierung im Zuge der Portraitmalerei dar. So fertigt der Maler Sergej Sudeikin ein Gemälde seiner Frau Ol'ga Sudeikina im Kostüm Colombinas an, Zinaida Gippius wird von Leon Bakst im komödiantischen Kostüm portraitiert und auch von Vsevolod Mejerchol'd entsteht eine Abbildung im Pierrot-Kostüm, welches er in Bloks *Balagančik*, wo er selbst die Rolle des einsamen Träumers spielt, trägt. Die Dichtermuse und Künstlerin Sudeikina wird zudem nicht nur von Anna Achmatova im *Poëma bez geroja* mit der Figur Colombinas in Verbindung gebracht. Immer wieder verweisen Zeitgenossen, aufgrund der ambivalenten Darstellung Sudeikinas zwischen derber, bodenständiger Frauenfigur und puppenähnlicher, zierlicher Schönheit, auf die Ähnlichkeit der Tänzerin und Schauspielerin mit der typisierten Figur aus der *Commedia dell'arte*.<sup>175</sup> Eine ähnlich enge Beziehung zwischen Leben und Werk, wie sie sich bei Aleksandr Blok findet, eine Umsetzung des *žiznetvorčestvo*-Konzepts lässt sich zudem auch im Schaffen des jungen Offiziers und weniger bekannten Dichters Vsevolod Knjazev erkennen. In seiner Lyrik findet die unerwiderte Liebe zu Ol'ga Sudeikina, ebenso im Verweis auf die *Commedia dell'arte*-Figuren ausgedrückt, Eingang. So tituliert Knjazev Sudeikina in einem Gedicht als *milaja, nežnaja Kolombina*<sup>176</sup> (liebliche, zarte Colombina), erkennt sich in den letzten Verszeilen desselben Textes jedoch in der Rolle des unglücklichen P'ero. Resignierend resümiert er: *I razve ne bol'no, ne bol'no serdcu znat', čto ja tol'ko P'ero, P'ero?* (schmerzt nicht dem Herzen zu wissen, dass ich nur Pierrot bin, Pierrot?). In einem weiteren ebenfalls in Bezug auf Sudeikina verfassten Sonett treten sowohl P'ero (Kuzmin) als auch Kolombina (Sudeikina) und Arlekin (vermutlich Blok) auf. Die Verszeilen sind von einer ambivalenten Grundstimmung erfasst, P'ero verlautet er fürchte Arlekin, wenngleich diesen auch das „Kleid des Helden“ ziert, nicht: *mne ne strašny u raju Arlekiny* (ich fürchte mich nicht in Arlekins Paradies), und dennoch weiß er sich unwiderbringlich auf die Rolle des P'ero festgeschrieben: „glücklich, doch P'ero bin ich“ (*sčastlivyj, no P'ero ja!*).<sup>177</sup> Der Dichter scheint auf das Schicksal seines literarischen Charakters, P'ero, unabdingbar festgelegt und erkennt für die eigene Person nur den tragischen Ausweg des unglücklichen Pierrot der Jahrhundertwende.

<sup>175</sup> cf. John E. Malmstad, Nikolai Bogomolov: Mikhail Kuzmin. A Life in Art. p. 213

<sup>176</sup> Gedicht (Original) im Anhang, S. 128

<sup>177</sup> ibd. S. 129

Der Schriftsteller Michail Kuzmin verarbeitet seinerseits Ausdrücke und Phrasen aus persönlichen Briefen oder Begebenheiten aus dem eigenen Leben in seinen Werken. So werden die *Commedia dell'arte*-Figuren gleichsam Teil der russischen Künstlerwelt und untrennbar mit dieser verbunden. Angelika Leiks Verweis auf die starke Identifikation der *Commedia dell'arte*-Akteure mit ihren Figuren findet sich nun im 20. Jahrhundert in Form der ästhetisch ausformulierten, zum lesbaren Text stilisierten Biografie des Schriftstellers selbst, in Form der gelebten Kunst, wieder. Theater und Leben, Dichtung und Biografie vermengen sich zu einem großen Ganzen, welches voneinander zu trennen unmöglich wird. „Der Autor“, so schreibt Ulrich Schmid, „stand nicht als diskrete Größe neben oder gar über seinem Text, sondern bildete zusammen mit dem Text ein Gesamtkunstwerk.“<sup>178</sup> Eben dieses Gesamtkunstwerk der modernen Schriftsteller erinnert an das Bestreben der *Commedia dell'arte*-Darsteller ihre Rolle zur Perfektion zu bringen, mit den Charakteren im Laufe der Zeit gewissermaßen eins zu werden. Ähnlich sind die russischen Autoren jener Zeit bemüht Leben und Werk im Sinne des *žiznetvorčestvo* zu einer Einheit zu fügen.

### 9.3. DER MENSCH ALS MARIONETTE

[Č]elovek podoben božestvenno sozdannoj  
marionetke. Étogo on ne možet izbegnut', i ne  
dolžen zabyt'.<sup>179</sup>

Fëdr Sologub, „Theatr odnoi voli“ (1909-1912)

Die *Commedia dell'arte*-Charaktere sind an sich bereits vorgezeichnet, erweisen sich als typisierte Figuren. Ihnen ist eine individuelle Ausgestaltung der eigenen Persönlichkeit nicht möglich, die Masken legen die Wesensart, welche der Akteur anzunehmen hat, bereits fest. Im *vertep*, dem Puppenbühnenspiel Russlands, werden die *Commedia dell'arte*-Figuren als Marionetten adaptiert. Als solche unterliegen sie dem Willen des Marionettenspielers, und verharren, werden sie nicht geführt, in Bewegungslosigkeit. Dieses Puppenhafte und Künstliche, dessen Ursprünge unter anderem auf die französische Pantomime zurückzuführen sind, äußert sich allem voran in Bloks lyrischem Drama, in welchem die Charaktere ausnahmslos als fremdbestimmte, willenslose Figuren erscheinen. In ihnen zeigt sich das tragische Unvermögen jener Rolle, auf welche sie festgelegt sind, zu entfliehen. Neben der bereits erwähnten, in

<sup>178</sup> Ulrich Schmid: Aleksandr Blok: Balagančik (Die Schaubude). S. 321

<sup>179</sup> “[M]an is akin to a divinely construed marionette. He cannot escape this, he must not forget it”; cf. Olga Soboleva: The silver mask. p. 188



Bloks *Balagančik* vorherrschenden Leere, konzentriert sich das Stück zudem auf den Aspekt der Bewegungslosigkeit oder vielmehr auf die Bewegungsunfähigkeit der auftretenden Personen. Sowohl die Mystiker als auch P'ero oder Kolombina sinken immer wieder bloßen Marionetten gleich auf der Bühne in sich zusammen. Es scheint als würden die puppenhaften Charaktere des Dramas *Balagančik*, sobald ihr Dialog gesprochen ist, abgelegt. So lautet die Bühnenanweisung, da Arlekin mit Kolombina die Szenerie verlässt:

Он [Арлекин] кладет руку на плечо Пьеро. Пьеро свалился навзничь и лежит без движения в белом балахоне. Арлекин уводит Коломбину за руку. [...] [Мистики] безжизненно повисли на стульях. Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было. Головы ушли в воротники. Кажется, на стульях висят пустые сюртуки.<sup>180</sup>

He [Harlequin] puts his hand on Pierrot's shoulder. Pierrot falls flat on his back and lies in his white overalls without movement. Harlequin leads Columbine away by the hand. [...] [The mystics hang] lifelessly on their chairs. The sleeves of their frock-coats have stretched and cover their hands, as if there were no hands. Their heads have gone into their collars. It appears that empty frock-coats hang on the chairs.<sup>181</sup>

Ähnlich zeigt auch jene Szene, da Kolombina erstmals die Bühne betritt, die Mystiker als ohnmächtige Marionettenfiguren. Sie fallen in ihre Sessel zurück, vollführen eigenartige Armbewegungen, ihre Beinglieder zucken unkontrolliert, sie rollen ohnmächtig die Augen. Die Figuren werden ständig durch diese Bewegungsunfähigkeit charakterisiert: sie stehen regungslos auf der Bühne, sind nicht fähig sich aufrecht zu halten, können nicht aufstehen oder fallen leblos in ihre Sessel zurück. Während die Charaktere Puppen darstellen, welche einem höheren Willen unterlegen scheinen, erweist sich Kolombinas physische Präsenz in *Balagančik* gänzlich als reine Illusion. In ihrer Demaskierung als regloser Pappkarton gipfelt schließlich jene groteske Überzeichnung der statischen Szenerie. Weder Anna Achmatovas noch Andrej Belyjs oder Michail Kuzmins Werk zeugen von jenem Stillstand, welcher das gesamte Drama Bloks beherrscht. In Achmatovas und Belyjs Lyrik findet sich jedoch das Element des unkontrollierten Tanzes wieder, welches auch Arthur Schnitzlers *Schleier der Pierrette* bestimmt. Ähnlich wie Schnitzlers Pierrette bis zur Erschöpfung tanzt und vom Wahnsinn übermannt schließlich neben Pierrot zusammenbricht, so wird der „rasende Tanz“ auch bei Belyj und Achmatova zum zentralen Moment des Kontrollverlusts. Die Figuren sind ihre eigenen Bewegungen zu kontrollieren unfähig

---

<sup>180</sup> Aleksandr Blok: *Balagančik*. In: ders.: *Poëzija, dramy, proza*. S. 301

<sup>181</sup> ders.: *A Puppet Show*. Transl. by Timothy C. Westphalen. p. 26

geworden und folgen lediglich einer fremden, übergeordneten Macht, die sie zu führen scheint.

Aleksandr Blok adaptiert dieses Bild der zur Marionette reduzierten Figur – im Sinne des *teatrum mundi* – letztlich auch für das Publikum selbst. In seinem Aufsatz *O drame* (Über das Drama, 1907) beobachtet Blok hinter der Bühne den Zuscherraum im Zuge einer Aufführung Leonid Andreevs Stückes *Žizn' čeloveka* (Das Leben des Menschen) und meint: „Holzklötze anstelle von Menschen im Zuschauerraum und Menschen, die Holzklötze darstellen auf der Bühne.“<sup>182</sup> Sowohl die Figuren *auf* als auch *vor* der Bühne erweisen sich als leblose, irreale Gestalten und bloße Illusionen. Dieser zur Zeit des *Fin de siècle* häufig gebrauchte Vergleich des Menschen mit der Marionette steht sinnbildlich für jene Generation, welche sich mit raschem technischen Fortschritt und einer zunehmenden Industrialisierung konfrontiert sieht. Olga Soboleva schreibt dazu: „People felt themselves exceedingly oppressed by the uncontrollable power of new technology and could not help but fear being reduced to helpless marionettes in the hands of some unintelligible forces.“<sup>183</sup> In den eingangs zitierten Zeilen Fjodor Sologub weist dieser darauf hin, dass der Mensch seiner Prädestinierung als konstruierte Marionette zwar nicht entkommen könne, meint jedoch auch, dass dieser Zustand, in welchem man sich befinde, nicht vergessen werden solle. Aleksandr Blok hält dem Zuseher eben jenen Spiegel vor, in welchem dieser sich als den Marionetten auf der Bühne gleichgestellt erkennt. Dies wird besonders intensiv im Schlussmonolog des P'ero in *Balagančik* ersichtlich, in dem sich dieser direkt an das Publikum wendet. P'ero steht am Rande der Bühne, unmittelbar vor den Zusehern. Jener Moment, da das Theater nicht länger als passives Schauspiel erscheint, die Zuseher nicht länger von den Geschehnissen auf der Bühne getrennt sind, sondern das vermeintlich Inszenierte auf einer Ebene mit dem Publikum dargestellt wird, wird auch in Mejerchol'ds Bühnenversion zum intensivsten Augenblick des gesamten Stückes. Edward Braun beschreibt die Eindringlichkeit und Ausdruckskraft jener Szene, da P'ero von Angesicht zu Angesicht mit dem Publikum erscheint und dieses nicht länger als außerhalb der Handlung situierter Beobachter fungiert:

---

<sup>182</sup> Gerould, Daniel: Leonid Andreev's Requiem: Audience as Puppets. In: K. Tribble (Publ.): *Marionette Theater of the Symbolist Era*. Lewiston 2002. p. 231. qtd. by: Kati Röttger: *Welt – Bild – Theater II*. Narr Francke Attempto: Tübingen 2012. p. 215f

<sup>183</sup> Olga Soboleva: *The silver mask*. p. 59

The curtain fell behind Pierrot-Meyerhold and he was left face to face with the audience. He stood staring at them, and it was as though Pierrot was looking into the eyes of every single person... There was something irresistible in his gaze... Then Pierrot looked away, took his pipe from his pocket and began to play the tune of a rejected and unappreciated heart. That moment was the most powerful in his whole performance. Behind his lowered eyelids one sensed a gaze, stern and full of reproach.<sup>184</sup>

Pierrot wird im Stück zwar als fiktiver Charakter enttarnt, entlarvt das Publikum jedoch seinerseits durch die vorwurfsvollen Schlussworte als ihm gleichgestellt: „I vot, stoja ja, bleden licom, [...] Mne očēn' grustno. A vam smešno?“<sup>185</sup> (Hier stehe ich nun, bleichen Gesichts, [...] Ich bin sehr traurig. Und euch ist's lustig?). In gewisser Weise scheint *Balagančik* sich in die Tradition der altslawischen *Jurodivye* einzureihen, welche unter der Fassade der Narretei die Wahrheiten über die Existenz des Menschen zu verbreiten behaupten. Die Auftritte der Figuren in Bloks Drama sind stark ins Lächerliche überzeichnet, die Charaktere enthüllen sich nach und nach allesamt als Gaukler, Marionetten oder lediglich fiktive Gestalten, als leere Hüllen. Doch ist es ihnen, ebenso wie auch den *Jurodivye*, möglich durch die Fassade der Narretei eine dieser zugrunde liegenden Botschaft zu vermitteln. Eben jene Vereinigung der satirischen Überzeichnung, welche das Publikum erheitern solle, mit der in ihr ausgedrückten erschreckenden Wahrheit zeichnet sowohl die altslawischen *Jurodivye* als auch die Gaukler in Aleksandr Bloks *Balagančik* aus. In diesem Sinne verkündigt auch eine Figur im Gedicht *Balagan*, welches Blok 1906 verfasst: „Aktery, prav'te remeslo, čtoby ot istiny chodjačej vsem stalo bol'no i svetlo!“ (Actors, do your job, so that the walking truth would make all feel pain and light!).<sup>186</sup> Mit der Vermittlung satirischer Inhalte, welche im Kontext komödiantischer Possenreißerei dargeboten werden, reiht sich besonders Bloks *Balagančik* in die Tradition der *Commedia dell'arte* ein.

#### 9.4. **RAZRUŠENIE ILLJUZIJ: DAS BRECHEN DER VIERTEN WAND**

Besonders in Bloks *Balagančik* wird dem Leser zudem die Fiktivität des gesamten Geschehens beständig vor Augen geführt. Blok bedient sich dabei der direkten Adressierung der Figuren an das Publikum, zahlreicher Illusionsbrüche sowie der Figur des fiktiven Autors, welcher das Stück immer wieder durch seine Bühnenauftritte unterbricht. Diese *razrušenie illjuzij*, die Zerstörung der Illusion, bedeutet gleichsam eine Auflösung der in der naturalistischen Darstellung

<sup>184</sup> Edward Braun: Meyerhold on Theatre. pp. 67-72

<sup>185</sup> Aleksandr Blok: *Balagančik*. In: ders.: *Poëija, dramy, proza*. S. 304

<sup>186</sup> Gedicht & Übersetzung im Anhang, S. 121

vorherrschenden „vierten Wand“. Diese beschreibt die zum Zuseher hin offene Bühne, welche jedoch von den Schauspielern wie eine vierte Abgrenzung ihres Spielraums behandelt wird. Der Naturalismus und Realismus verwehrt ein Durchbrechen dieser Grenze, während das Element der Interaktion mit dem Publikum jedoch besonders in Bloks Werk sowie in der Inszenierung durch Vsevolod Mejerchol'd eine große Rolle spielt. Eine ähnliche Thematik liegt auch der bereits erwähnten Oper Stravinskis mit dem Titel *Petruška* zugrunde, in welchem sich die Marionetten des *vertep* gegenüber dem Puppenspieler verselbstständigen und damit die Grenze zwischen Realität und Theaterbühne aufgehoben wird. So bezieht auch Mejerchol'd mit jeder der drei Adaptionen des Stückes *Balagančik* das Publikum und den Raum, in welchem dieses untergebracht ist, mehr und mehr mit ein. Um die Fiktivität des Dramas auf der Bühne umzusetzen, bauen die Bühnenarbeiter die Szenerie bei offenem Vorhang um, der Souffleur des Stückes ist für die Zuseher stets gut sichtbar. Die in die Handlung eingreifende Figur des Autors wird derart lebensecht inszeniert, dass es Rufe aus dem Publikum gegeben haben soll, man solle die Aufführung nicht stören.<sup>187</sup> Diese die Theatralität thematisierenden Elemente erinnern zum einen an die *Commedia dell'arte*-Darbietungen, welche häufig mit der Betonung der Fiktivität des Geschehens eingeleitet wurden und das Publikum stark miteinbezogen, sowie auch an die Tradition des russischen *vertep* und den Dialog zwischen der Petruška-Puppe, dem Musiker als Vermittlerfigur und dem Publikum selbst.

In seiner Einführung zur Theaterwissenschaft beschreibt Andreas Kotte den Auftritt Harlekins auf der *Commedia dell'arte*-Bühne als „Harlekinsprung“, welcher dem Publikum die Fiktivität des Stückes vor Augen führt. Das vom Ausruf „Eccomi!“ begleitete Erscheinen der Harlekinfigur auf der Bühne ist gleichsam Zeichen für die Außerkraftsetzung aller in der Gesellschaft üblichen Normen. Die *Zanni*-Figur erscheint als Vermittlerperson zu einer anderen Welt.<sup>188</sup> Ein solcher „Harlekinsprung“ findet sich auch in Bloks *Balagančik* wieder, doch handelt es sich hier nicht um den Auftritt des *Zanni*, vielmehr versucht Arlekin bei Blok die irrealen Welt zu verlassen. Arlekin erkennt sich selbst als fiktive Figur in einer unwirklichen Welt und äußert den Wunsch in die „reale“ Welt hinauszuschreiten, alle Fiktion und Irrealität hinter sich zu lassen, „echte“ Gefühle empfinden zu können. Die

<sup>187</sup> vgl. K. Rudnickij: Mejerchol'd. Moskau 1981. S. 117. zit. n.: Ulrich Schmid: Aleksandr Blok: *Balagančik* (Die Schaubude). S. 319

<sup>188</sup> Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft: Eine Einführung. Böhlau: Köln 2005. S. 88

klischeehaften Liebeskonzeptionen der *Innamorati* kritisierend, resümiert Arlekin es sei hier niemand zu lieben fähig, es lebe sich wie in einem traurigen Traum. Mit der Hoffnung jene unechte Szenerie zu verlassen, springt er durch ein Fenster. Die hinter dem vermeintlichen Fenster sichtbare Landschaft entpuppt sich jedoch als lediglich auf Papier aufgemalt, dieses reißt nun ein und Arlekin stürzt kopfüber ins Leere:

**Арлекин** [...]

О, как хотелось юной грудью  
Широко вздохнуть и выйти в мир! [...]  
Здесь никто понять не смеет,  
Что весна плывет в вышине!

Здесь никто любить не умеет,  
Здесь живут в печальном сне!  
Здравствуй, мир! Ты вновь со мною!  
Твоя душа близка мне давно!  
Иду дышать твоей весною  
В твое золотое окно!

*Прыгает в окно. Даль, видимая в окне,  
Оказывается нарисованной на бумаге.  
Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх  
Ногами в пустоту.*<sup>189</sup>

**HARLEQUIN** [...]

O, how my youthful breast wished  
To breathe in deep and go out into the world,  
Here no one dares to understand  
That spring swims at the summit!

Here no one knows how to love!  
Here they live in mournful slumber!  
Hello world! You are with me again!  
Your soul has been close to me for so long!  
I'm coming to your golden window  
To breathe in your spring.

*(He jumps through the window. The distance,  
visible through the window, turns out to be painted  
on paper. The paper rips. Harlequin flies head  
over heels into the void. [...])*<sup>190</sup>

In diesem Bild wird gleichsam das Prinzip des symbolistischen *dvoemire*, der doppelten Wirklichkeit, sowie der Glaube an eine transzendente, spirituelle Welt negiert. Dieser Illusionsbruch durch den Fenstersprung Arlekins wird in den späteren Inszenierungen des Stückes durch Mejerchol'd noch insofern verstärkt, als er das Auflösen des Bühnenraums um das Einnehmen des Zuscherraums durch die Schauspieler erweitert. So nimmt 1914, in der Neuinszenierung des Stückes, Arlekin regelrecht Anlauf durch den gesamten Zuscherraum, um durch das Kulissenfenster zu springen. Die Szene des Fenstersprungs, welche Arlekins Vereinigung mit Kolombina folgt, erinnert zudem an Nikolaj Gogols 1835 entstandene Komödie *Ženit'ba* (Die Heirat), im Zuge welcher der Bräutigam sich durch einen Sturz aus dem Fenster aus der erotischen Verpflichtung der Ehe zu befreien sucht.<sup>191</sup> Eine Parallele zum Leben des Schriftstellers selbst lässt sich wiederum darin erkennen, dass Aleksandr Blok der körperlichen Liebe aufgrund des Glaubens an das mystische Konzept der *večnaja ženstvennost'*, des „Ewig Weiblichen“, abspricht.

<sup>189</sup> Aleksandr Blok: Balagančik. S. 303

<sup>190</sup> ders.: A Puppet Show. Transl. by Timothy C. Westphalen. p. 31

<sup>191</sup> vgl. Ulrich Schmid: Aleksandr Blok: Balagančik (Die Schaubude). S. 326

Eine weitere bedeutende Szene in Bezug auf die Überwindung der Theaterrampe bietet eben jener Schlussmonolog des P'ero, welcher allein auf der Bühne zurückgeblieben ist. Die Figuren haben die Szenerie verlassen, die Requisiten sowie das Bühnenbild haben sich aufgelöst und sind verschwunden. Der Vorhang schließt sich hinter P'ero. In dieser Schlusszene befindet sich die Figur in einem Zwischenbereich. P'ero ist nicht länger Schauspieler, jedoch auch nicht Zuseher, weder Teil der Bühne noch des Zuseherraums. Ähnlich verweilt der Hanswurst, der *Zanni*, „in ein[em] Niemandsland zwischen Bühnengeschehen und Zuschauerraum“.<sup>192</sup> Er ist zum einen integrierter Teil der Schauspielgruppe, zum anderen fungiert er als Vertreter des Publikums. Bloks Figur des P'ero, scheint gleichsam weder dem „Bühnengeschehen“ noch dem „Zuseherraum“ anzugehören und bleibt somit in eben jenem „Niemandsland“, in welchem sich auch die Figur des *Zanni* wieder findet. Solcher Illusionsbrüche lassen sich in Bloks Drama einige erkennen, der Leser beziehungsweise Zuseher ist ständig mit einer chaotischen, verkehrten Welt konfrontiert, in welcher die Bühne real wird, die Realität sich jedoch als Illusion erweist. In diesem Versuch das Theater aus seinem festgeschriebenen Rahmen zu lösen, die Grenze zwischen Zusehern und Schauspielern aufzuheben, entspricht Bloks stilisiertes Theater (*uslovnyj teatr*) ganz dem grundlegenden Konzept der im 16. Jahrhundert entstandenen Volkskomödie und dem Jahrmarktszenario als ihrem Aufführungsort. Das im 16. und 17. Jahrhundert selbstverständliche Prinzip der Theatralisierung sowie der offenene Theaterform wird im 20. Jahrhundert als Antwort auf den Naturalismus neu aufgegriffen.

## 9.5. DIE LOSLÖSUNG VOM DICHTERWORT

Bislang noch nicht näher thematisiert wurde die Figur des fiktiven Autors, welcher sich immer wieder in das Stück *Balagančik* einmischt und dessen Handlungsverlauf kritisiert, welchen er, wie er immer wieder betont, in seinem der Inszenierung zugrunde liegenden Text (einer Vorlage für das naturalistische, reale Theater) gänzlich anders skizziert habe. Der Autor wird jedoch als lächerliche und völlig überflüssige Person karikiert. In einem Brief an Vsevolod Mejerchol'd im Jahre 1906 betont Aleksandr Blok die satirische Zeichnung des Charakters: „Hörbar sein müßte nur das sinnlose Hinundhergetrippel des Autors auf der Vorbühne. Dieser Autor

---

<sup>192</sup> Manfred Brauneck, Alfred Noe: Spieltexte der Wanderbühne. S. 34

– ist allem verquerter, er versteht die Hauptsache nicht.“<sup>193</sup> In dieser sich ständig direkt an das Publikum wendenden Figur beruft sich Blok wiederum auf das russische *vertep* beziehungsweise den in der *Commedia dell'arte* vorherrschenden Dialog zwischen Schauspieler und Zuseher. Gleichsam gemahnen die Auftritte des Autors aber auch an die *lazzi* der italienischen Maskenkomödie. Wie sich auch diese als komödiantische, mit dem Plot des Stückes nicht in Zusammenhang stehende kurze Sequenzen ausweisen, ist auch die Bühnenpräsenz des Schriftstellers bei Aleskandr Blok für die Haupthandlung des Stückes gänzlich irrelevant, die restlichen Figuren auf der Theaterbühne nehmen seine Anwesenheit gar nicht erst wahr, wodurch die Komik der Auftritte verschärft wird. In gleicher Weise parodieren die Abgänge der Autorfigur die komödiantischen *lazzi*: der Autor verlässt seines unangebrachten Auftretens wegen peinlich berührt von der Bühne stolpernd die Szenerie oder wird von einer unsichtbaren Hand am Kragen gepackt und hinter die Kulissen gezerrt. Einer dieser Auftritt wird (in der Übersetzung Westphalens) folgendermaßen beschrieben:

*([...]At the same moment the disheveled and agitated Author darts out on the stageboards in front of the curtain.)*

AUTHOR. Kind sirs and madams! I offer you my most profound apologies, but I deny any responsibility! They mock me. I wrote a most realistic play, the essence of which I consider it my duty to set forth before you in a few words: The gist of it concerns the mutual love of two youthful souls. A third person bars their way, the barriers fall away in the end, and the lovers are united forevermore in lawful wedlock! I never decked my heroes out in fool's costumes! Without my knowledge they have been performing some antiquated legend! [...] Kind sirs...

*(A hand thrust out from behind the curtain grabs the Author by the collar. He disappears with a scream into the wings. The curtains quickly draw apart. A ball. [...])*<sup>194</sup>

Keiner der auf der Bühne präsenten Figuren reagiert auf die Unterbrechungen des Autors, ihm ist jeder Einfluss auf den Verlauf des Bühnengeschehens entzogen. Unabhängig von seinen Auftritten führen die Schauspieler ein eigenes Stück auf. Diese Konzeption erinnert stark an die Improvisation der *Commedia dell'arte*, die auf textliche Grundlagen verzichtet. Sowohl im italienischen Stegreiftheater als auch bei Aleksandr Blok sind die Figuren zwar durch ihre Typisierung eingeschränkt, da sie der für sie prädestinierten Rolle nicht entkommen können, doch scheinen sie gewisse Handlungsfreiheiten abseits einer verschriftlichten Anweisung zu besitzen. So erscheint

<sup>193</sup> A. Blok im Brief an W.E. Meyerhold, Petersburg 22. Dezember. 1906. In: Fritz Mierau (Hrsg.): Alexander Blok. Ausgewählte Werke. Bd. 3. Briefe, Tagebücher. Übers. v. Elke Erb. Carl Hanser: München 1978. S. 78

<sup>194</sup> Aleksandr Blok: A Puppet Show. Transl. by Timothy C. Westphalen. p. 26f

auch Arlekins versuchter Ausbruch aus der irrealen Welt einer spontanen Gemütsstimmung entsprungen und tritt als plötzliches Bedürfnis die Szenerie zu verlassen auf. Die Improvisation der *Commedia dell'arte*-Schauspieler bedeutet eine Loslösung von der Textgebundenheit oder wie Heinz Kindermann schreibt „vom Dichterwort“<sup>195</sup>, die Schauspieler verselbstständigen sich gegenüber dem Autor. Dieser wird bei Blok als Vertreter des naturalistischen Theaters, des Realismus zur verlachten Figur, welcher eine Einflussnahme auf die Handlung unmöglich ist. Das von ihm geplante sentimentale Drama mit glücklichem Ende wandelt sich zu seinem Entsetzen zum mit *lazzi* geschmückten Balagan. Ein letzter zynischer Kommentar zur Machtlosigkeit des Autors (sowie letztlich aller Figuren), stellt jene Schlusssequenz dar, in welcher der Autor P'ero und Kolombina glücklich vereint und seine Rechte damit wiederhergestellt glaubt. Als er sich erleichtert, im Begriff die Hände der beiden Liebenden ineinanderzulegen, an das Publikum wendet, löst sich die gesamte Bühne mit all ihren Darstellern auf. Durch eine ähnliche Machtlosigkeit gekennzeichnet ist auch die fiktive Dichterfigur in Bloks Drama *Korol' na ploščadi* (Der König auf dem Platz), welches ebenfalls im Jahre 1906 entsteht und auch einige Parallelen zum Stück *Balagančik* aufweist. Auch hier wird der Dichter zur Randfigur stilisiert und vom Architekten als *bessmyslennoe pevučee suščestvo*<sup>196</sup>, als „sinnlos singendes Wesen“, bezeichnet. Der schwermütige, passive Autor erscheint bei Aleksandr Blok zudem im kurzen Text *Dialog o ljubvi, o poëzii i o gosudarstvennoj službe* (Dialog über die Liebe, die Poesie und den Staatsdienst) und wird in diesem mit dem Narren, welcher aufgrund der ihm eigenen groben Volksweisheit eng mit dem komödiantischen *Zanni* verwandt ist, gegenübergestellt. Hier wird der Autor gleichermaßen zur hilflosen Figur, welche den Narren darum bittet, ihn von Melancholie und Schwermut zu erlösen. Allen diesen Darstellungen des Schriftstellers ist also eine gewisse Machtlosigkeit gemein, welche in der *Commedia dell'arte* in Form des Verzichts auf literarische Textvorlagen widergespiegelt wird.

Ebenso weist der in Anna Achmatovas *Poëma bez geroja* im *Intermezzo* auftretende Charakter des Lektors, welcher die Unverständlichkeit des Textes beanstandet, Ähnlichkeiten zu Aleksandr Bloks Autorfigur auf. Auch er ist von eben jener Machtlosigkeit gezeichnet, welche die Portraitierung des Schriftstellers bei Blok bestimmt. Über das Poem Achmatovas meint der Lektor, es behandle drei Themen auf

<sup>195</sup> Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas. S. 269

<sup>196</sup> Blok, Aleksandr: *Korol' na ploščadi*. In: ders.: *Poëija, dramy, proza*. S. 305-319. hier: S. 310



einmal und habe man es zu Ende gelesen, so sei dennoch nicht gewiss, wer in wen verliebt, wer tot und wer noch lebendig geblieben, wer Autor und wer Held des Ganzen sei. Dennoch widersetzt sich Anna Achmatova einer Abänderung des Geschriebenen und missachtet die Einwände des Lektors. Im Vorwort des Gedichts *Poëma bez geroja* schreibt sie deshalb:

До меня доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях «Поэмы без героя». И кто-то даже советует мне сделать поэму более понятной. Я воздержусь от этого. Никаких третьих, седьмых и двадцать девярых смыслов поэма не содержит. Ни изменять ее, ни объяснять я не буду. «Еже писахъ – писахъ». *Ноябрь 1944, Ленинград.*<sup>197</sup>

Mich erreichten Gerüchte von verfehlten und absurden Deutungen des „Poems ohne Held“. Und jemand rät mir sogar, das Poem verständlicher zu gestalten. Dem werde ich nicht folgen. Das Poem hat keine dritte, siebente oder neunundzwanzigste Sinnenebene. Ich will es weder ändern noch erklären. „Was ich geschrieben habe, habe ich geschrieben.“ *November 1944, Leningrad*<sup>198</sup>

Achmatova gesteht dem Text eine gewisse Eigenständigkeit zu, aufgrund welcher sie sich trotz der oft „absurden Deutungen“ verwehrt diesen näher zu erläutern. Die Figur des Lektors, welcher versucht die textliche Grundlage zu beeinflussen, scheint ebenso wie auch Bloks Autorfigur die realistische, naturalistische Darstellung zu repräsentieren. Während der Lektor für eine realistische Zeichnung der Figuren, eine klare Darstellung und Transparenz der Geschehenisse sowie eine Verdrängung des Obskuren zugunsten der Verständlichkeit plädiert, weist Achmatova eine eben solche ergänzende Erklärung zum Poem zurück. Die Konstruktion des Textes selbst, die durch seine Beschaffenheit gegebene Möglichkeit ihn auf vielen unterschiedlichen Ebenen zu lesen und zu interpretieren, stellt wiederum ein gewisses improvisatorisches Element dar. Das literarische Werk steht für sich selbst und lässt sich in keinem vorgeformten Rahmen festlegen. Dieses improvisatorische Element spiegelt sich bei Anna Achmatova auch in der Sprache wider, indem der Mündlichkeit und wiederum der Dialogizität eine zentrale Rolle zugeschrieben wird. Zwar wird der Leser nicht direkt angesprochen, doch steht die Autorfigur, welche das Poem verfasst, beständig im Dialog mit den Figuren, adressiert diese in ihrem Werk. Häufige direkte Reden und rhetorische Fragen sind im Poem vorherrschend. Ihre Wichtigkeit betont Achmatova im Vorwort des Gedichtes, da sie dieses als Zwiegespräch mit ihren verstorbenen Zeitgenossen ausweist: „Ich höre ihre Stimmen und erinnere mich an sie immer dann, wenn ich das Poem laut vortrage,

---

<sup>197</sup> A. Achmatova: *Poëma bez geroja*. S. 389

<sup>198</sup> dies.: *Poem ohne Held*. Übers. v. Alexander Nitzberg. S. 10

und dieser heimliche Chor wurde mir zur ständigen Rechtfertigung des Werkes.“<sup>199</sup> Der Text gewinnt durch dieses Element des Kommunikativen selbst eine gewisse Unmittelbarkeit und entzieht sich der strikten Vorlage.

## 9.6. TANZ UND MUSIK IN DER LITERARISCHEN MODERNE

*Vnačale byla muzyka, Muzyka est' suščnost' mira.*<sup>200</sup>

Aleksandr Blok, 1919

Wie bereits erwähnt sind sowohl die Schauspieler der italienischen Wandertruppen als auch die russischen Skomorochen meist nicht nur Akteure, sondern in erster Linie Musiker. Der Auftritt der komödiantischen *Zanni* wird im Werk der russischen Schriftsteller deshalb häufig mit deren typischen Musikinstrumenten oder kurzen musikalischen Darbietungen in Verbindung gebracht. Die Musikalität der *Commedia dell'arte*-Figuren bietet zum Beispiel einen Rahmen in Bloks *Balagančik*, da der einsame P'ero zu Beginn des Stückes davon spricht auf der „traurigen Gitarre“<sup>201</sup> zu spielen und das Stück mit dem Flötenspiel Pierrots endet. Ebenso wird Arlekins Betreten der Szenerie in Bloks Drama wie auch in Belyjs Lyrik vom Klang der Schellentrommel, des Tamburins, begleitet. Dieser Bezug zur Musikalität wird jedoch nicht nur im direkten Bezug auf die *Commedia dell'arte*-Figuren hergestellt. Anna Achmatovas *Poëma bez geroja* verweist immer wieder auf musikalische Werke und Klassiker der Musikgeschichte. So findet Chopins *Marche funebre* ebenso wie auch Bachs *Chaconne* oder Šostakovičs Siebte Sinfonie (auch *Leningrader Sinfonie*) Eingang in ihre Lyrik und dient als musikalische Untermalung der düsteren Szenerie. Die traurige, bedrückende Feierlichkeit der Bachschen *Chaconne* wird gleichsam zum musikalischen Vorboten, welcher auf den nahenden Tod verweist. Während Chopin und Bach bei Achmatova konkret genannt werden, bleibt der Bezug zu Dmitri Šostakovičs *Leningrader Sinfonie* lediglich durch den Hinweis auf die „Siebente [Sinfonie]“ angedeutet: *I so mnoju moja „Sed'maja“* (And with me is my „Seventh“).<sup>202</sup> Diese Textsstelle kann jedoch möglicherweise auch in Bezug auf Achmatovas Gedichtsammlung *Sed'maja Kniga* (Das siebente Buch) gelesen werden.

---

<sup>199</sup> ibd. S. 7

<sup>200</sup> „Im Anfang war die Musik. Die Musik ist das Wesen der Welt.“ vgl.: Fritz Mierau (Hrsg.): Aleksandr Blok. Ausgewählte Werke. S. 338

<sup>201</sup> Aleksandr Blok: *Balagančik*. S. 299

<sup>202</sup> Anna Achmatova: *Cëtki. Anno Domini. Poëma bez geroja*. S. 312

Neben diesen teilweise wörtlich genannten, teilweise angedeuteten musikalischen Verweisen, zeigt sich auch die Form des Langgedichts selbst als eng mit dem Aufbau musikalischer Werke verwandt. So trägt der zweite Teil des Poems den Titel *Intermezzo*. Die Intermezzi, welche ab dem 16. Jahrhundert tänzerisch-musikalische Einlagen und Zwischenspiele bei höfischen Schauspielaufführungen und Operndarbietungen darstellen, gelten meist in ihrem heiteren Wesen der Auflockerung zwischen den Akten eines Tragödienspiels und bilden als solche auch die Grundlage für die Entstehung der Opera buffa und Opéra comique. Auch in Achmatovas Poem wird die tragische Schilderung des Maskenballs durch das Gespräch mit dem Lektor, die Reflexion über das geschriebene Werk unterbrochen und gleichsam „aufgelockert“. Der enge Bezug zur Musikalität im Werk zeigt sich auch darin, dass Achmatova in diesem zweiten Teil verlautet, es scheine ihr, als habe sie mit dem Poem ein Libretto geschrieben. Das in der Musik auftretende Element der refrainartigen Wiederholung spiegelt sich in Achmatovas Lyrik wider, da einzelne Verszeilen im Laufe des Gedichts immer wieder aufgenommen werden.

Ein ähnlicher literarischer Refrain lässt sich auch in Bloks Revolutionsgedicht *Dvenadcat'* erkennen. Während die Figur Pierrot sich nach Verlust seiner Geliebten in die Kunst, vorwiegend die Musik, zurückzieht, scheint der Liebesersatz des russischen Soldaten Pēt'ka die Revolution: er ersetzt das Musikinstrument des Pierrot durch ein Gewehr, welches jedoch, wie Ludmila Shleyfer Lavine schreibt, gleichsam mit Musikalität in Verbindung steht: „Yet, at the same time, this instrument of destruction also produced a sound that approximates music. The sound of a shooting rifle is incorporated into the meter of the text. It runs through the text as a poetic/musical refrain.“<sup>203</sup> Die für die *Commedia dell'arte* so wesentliche Komponente der Musikalität spielt hier somit in Form akustischer Mimesis eine Rolle. Die bei Block gleichsam einen Refrain bildende Lautmalerei der abgefeuerten Schüsse erinnert dabei an Lautgedichte wie Ernst Jandls *schtzngrmm*. Außerdem verweist Blok mehrmals auf die „Musik der Revolution“, welche er wie auch Andrej Belyj und viele andere Symbolisten der jüngeren Generation vorerst begrüßt und als eine geschichtspolitische Notwendigkeit ansieht: es sei notwendig, so schreibt Blok in seinem 1918 entstandenen Aufsatz *Intelligencija i revoljucija*, „jene große Zukunftsmusik zu hören, deren Klänge

---

<sup>203</sup> Lavine, Ludmila Shleyfer: Aleksandr Blok's „The Twelve“: The Transformation of „Commedia dell'Arte“ into an Epic. In: The Slavic and East European Journal, Vol. 49, No. 4 (Winter, 2005). pp. 570-590. here: p. 582

die Luft erfüllen“ (*slušat' tu velikuju muzyku buduščego, zvukami kotoroj napolnen vozduch*<sup>204</sup>). Nicht nur die Revolution setzt Blok mit einem musikalischen Bild gleich, vielmehr sieht er in der historischen Entwicklung des Landes beständige Analogien zu musikalischen Rhythmen und Melodien. Zudem ist die Musik in Bloks Verständnis eng mit dem Volk und der Tradition desselben verbunden. Dabei beruft er sich, wie auch Andrej Belyj oder Vjačeslav Ivanov, hauptsächlich auf Friedrich Nietzsches 1872 publizierte Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in welchem Nietzsche die Gegensätzlichkeit des Dionysischen, des Rauschhaften und Extatischen, welches sich bis zur Zügellosigkeit steigert, und des Apollinischen, welches eine Harmonie der schönen Künste anstrebt, beschreibt. Eine Vereinigung dieser beiden unterschiedlichen Zugänge sieht Nietzsche im Volkslied. Dieses wiederum erscheint als ein musikalischer „Weltspiegel, als ursprüngliche Melodie, die sich jetzt eine parallele Traumerscheinung sucht und diese in der Dichtung ausspricht.“<sup>205</sup> Während Anna Achmatova in ihrem Werk Chopin und Bach zitiert, hegt Aleksandr Blok stets reges Interesse an volkstümlicher Musik. Er zitiert zum einen in *Dvenadcat'* Nekrasovs Moritat *Legenda o dvenadcati razbojnikach*, also ein der Ballade ähnliches Bänkellied, zum anderen setzt er sich im Zuge seiner Arbeit am lyrischen Drama *Roza i Krest* (Rose und Kreuz) intensiv mit der Troubadourlyrik auseinander. Neben diesem Bezug zum Volkslied und seiner Tradition, verweist jedoch auch Blok auf die klassische Musik. So sitzt P'ero im Drama *Balagančik* auf jener Bank, auf welcher sich gewöhnlich Venus und Tannhäuser einfinden und auch gegen Ende des Stückes wird im Auftritt des Chors auf Wagners Oper verwiesen. Eben diese Kombination von Volksgattung und hoher Literatur, von Bänkelsang und klassischer Musik ist es, welche das Werk vor allem Achmatovas und Bloks bestimmt und auch wiederum eine karnevaleske Mesalliance im Sinne Bachtins beschreibt.

Die schweren Töne des Trauermarsches, welche Achmatovas Poem zugrunde liegen, werden bei Andrej Belyj, welcher sich besonders auch in seinen vier Symphonien mit der Beziehung zwischen Literatur und Musik sowie mit Rhythmik, Klang und Sprachmelodie auseinandersetzt, zwar nicht wörtlich zitiert, doch wird der Begräbniszug des Arlekin ebenso von den monotonen Schlägen des Tamburinspielers begleitet, der stumpfe Klang des Horns wiederholt sich in Form eines Refrains und auch

<sup>204</sup> Blok, Aleksandr: *Rossija i intelligencija*. Mark Slonim (Hrsg.). Vuzovskaja kniga: Moskva 2000. S. 18

<sup>205</sup> Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Cambridge University 2010. S. 26

auf die zentrale Bedeutung des Tanzes wird in Belyjs Harlekingedichten vermehrt hingewiesen. So verweist er in *Maskarad* sowohl auf den Tanz *pas d’Espagne* als auch auf die polnische Mazurka, den französischen Cotillion, die Polka wie auch auf den Walzer. Sowohl Belyjs und Achmatovas als auch Bloks auf die *Commedia dell’arte* Bezug nehmendes lyrisches Schaffen gemahnt an die Tradition des *Danse macabre*. Dieser ist in Form allegorischer Darstellungen ungefähr seit dem 14. und 15. Jahrhundert präsent und erweist sich auch als immer wiederkehrendes literarisches Motiv. Der Begriff *Danse macabre* steht in enger Verbindung mit dem Motiv des schon im Barockzeitalter geprägten Terminus *memento mori* beziehungsweise des *vanitas*-Gedankens, des Wissens um den bevorstehenden Tod, welcher sich unerwartet in eine heitere, karnevaleske Szenerie zu mengen versteht und welchem niemand enttrinnen kann.<sup>206</sup> Mit diesem Motiv, welches besonders auch zur Zeit der Weltkriege erneut in Literatur und Kunst aufgenommen wird, beschäftigen sich im westeuropäischen Raum sowohl Johann Wolfgang von Goethe (in der Ballade *Der Totentanz*, 1815) als auch Arthur Rimbaud (*Bal des pendus*, 1870) oder Rainer Maria Rilke (*Toten-Tanz*, 1907). Der Tanz der gestorbenen Schatten in *Poëma bez geroja* erinnert an diese Tradition des *Danse macabre*. Masken, Clownfiguren und ausgelassene Feierlichkeiten, Volkstänze sowie die Karnevaleske stehen bei Belyj in enger Verbindung mit der wilden Jagd, dem Tod, der Teufelsfigur, der Begräbniszeremonie. Bei Aleksandr Blok ist zudem ein traditionelles Verständnis des *Danse macabre*-Motivs im Sinne einer Vereinigung aller Stände und sozialen Schichten vorherrschend. Unabhängig von sozialem Stand, Alter oder Geschlecht erwartet den Mensch unausweichlich der Tod. So vereinen sich auch die einstigen Rivalen Arlekin und P’ero aufgrund des Todes Kolombinas in jenem makaberen Totentanz um die gefallene Braut. Wie in der *Commedia dell’arte*, so ist also auch bei den russischen Symbolisten der Tanz entscheidend und auch die Musik erscheint als formbildendes Element, welches die Grundstimmung der Literatur trägt.

---

<sup>206</sup> Becker, Udo: The Continuum Encyclopedia of Symbols. Continuum Publishing Company: NY 1994. p. 80

## 9.7. DIE SPRACHE DER MASKE

[M]an [muss] damit rechnen, dass die  
nährische Maske bloß eine Tarnmaske ist, unter der  
sich ein „unseliges allzu gewisses Wissen“ verbirgt.

Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske (2004)

Das im Venedig des 18. Jahrhunderts wesentlich im alltäglichen kulturellen Leben verankerte Tragen der Maske, gewährt eine gewisse Anonymität und Freiheit und ermöglicht innerhalb dieser die Adaption einer fremden Identität. Als Gegenstand, welcher das Gesicht einerseits verbirgt, gleichzeitig jedoch selbst ein Abbild darstellt, wird die Maske zum polyvalenten Symbol. Belyj beschäftigt sich eingehend mit eben jener Symbolhaftigkeit der Maske. Für ihn verbirgt sich – auch im übertragenen Sinne, wie dies dem symbolistischen Konzepts der *inoj mir* entspricht – hinter der starren, in ihrer Mimik unbeweglichen Maske die eigentlich Essenz. Die Dualität der Existenz, welche die Symbolisten durch die Infragestellung der Wirklichkeit evozieren, wird in ihren Werken in der maskierten Figur verkörpert, welche das tatsächliche Ich, die wahre Persönlichkeit, hinter einer bloßen unbeweglichen Fassade verbirgt. „[T]he idiom of a harlequin or jester“, so schreibt Olga Soboleva, „became an outlet for the fundamental concerns of the time, embracing such issues as “to be” and “to appear”, the problem of *self* and *other*, the individual and the world“.<sup>207</sup> Die scheinbar fröhliche Fassade des Narren wird in der symbolistischen Lyrik oft als lediglich inszenierte Rolle enttarnt. So verbirgt sich in Bloks frühem Werk, zum Beispiel in den Gedichten *Smejca pajac, no plakat' ne smej!* oder *Dvojnik*<sup>208</sup>, hinter der aufoktroierten Maske des Gauklers dessen wahres Gesicht. Die Maske erscheint somit als Symbol der Täuschung, des Betrugs: sie verbirgt eine zugrunde liegende Wahrheit, welche nur erkannt werden kann, wird das Gesicht entlarvt.

In Bloks *Balagančik* erweist sich auch der Glaube an die Wahrheit, welche der Maske zugrunde liegt, als irrtümlich. In seinem lyrischen Drama ruft ein Amoroso aus: *Ja masku snimu! I ty uznaeš', čto ja bezlik!*<sup>209</sup> (Ich nehme die Maske ab! Und du wirst erkennen, dass ich charakterlos bin!). Der zur gesichtslosen Figur gewordene Mensch, wird bei Blok durch die Maske erst charakterisiert. Dies wird auch in jene Szene deutlich, da P'ero den Wunsch äußert sich als Mensch zu verkleiden. Die Maske wird zum Objekt, welches mehr über die Persönlichkeit preiszugeben scheint, als das Gesicht

<sup>207</sup> Olga Soboleva: The silver mask. p. 157

<sup>208</sup> beide Gedichte und die Übersetzungen im Anhang, S. 122 und S. 119

<sup>209</sup> Aleksandr Blok: Balagančik. S. 302

selbst. Diese Ambivalenz zwischen Maske und Identität thematisiert auch Michail Kuzmins Lyrik. In seinem Gedichtzyklus *Ljubov' etogo leto* wird die Maske zum Sinnbild für die Distanz zweier Liebender, welche ihre Persönlichkeit hinter einer artifiziellen Fassade verbergen. Wenngleich die Masken lächeln, so erweist sich die Zuneigung ihrer Träger als oberflächlich und die Nähe, welche beide Charaktere noch kurz zuvor verbindet, weicht einer unüberbrückbaren Distanz.<sup>210</sup> Hier wird wiederum die durch die Maske symbolisierte Doppelpersönlichkeit deutlich. Die Maske ermöglicht das ihr zugrunde liegende Gesicht – oder vielmehr die ihr zugrunde liegenden Gesichter – zu verbergen. Dies zeigt sich besonders auch am Charakter des Harlekin, welcher seine ambivalente Persönlichkeit (die Vereinigung von kindlichem Schelm und Teufelsanführer) hinter der schwarzen, das ganze Gesicht verdeckenden Maske verbirgt. Besonders zu jener Zeit, da durch die Kunstdebatte die Frage nach der Identität und Rolle des Autors neu aufgeworfen wird, bietet die Maske Grundlage für die Thematisierung des Fremden und Eigenen, der Identität und der Maskerade. In Andrej Belyjs und Anna Achmatovas Lyrik tritt vor allem das befremdliche Element der Maske zutage. Diese wird aufgrund der starren Augen, der unbeweglichen Mimik zur grotesk-schaurigen, fratzenhaften Erscheinung, welche aller menschlichen Züge entbehrt und etwas Schattenhaftes, Unheimliches verbirgt.

## 9.8. COLOMBINA ALS *TABULA RASA*

*Colombina [...] entpuppt sich als „weißes  
Blatt“ (Papier), auf das jede Sichtweise  
projiziert werden kann [...]*

Gudrun Langer: „Kunst, Wissenschaft, Utopie“ (1990)

Die *Commedia dell'arte*-Figur Colombina nimmt in der russischen symbolistischen Lyrik, und dies auch oft nur innerhalb eines Stückes oder Gedichts, immer wieder unterschiedliche Gestalten an. Sie ist sowohl Geliebte, eine gewöhnliche Dame der russischen Gesellschaft als auch der personifizierte Tod oder eine Teufelsfigur und entpuppt sich bei Aleksander Bloks Drama schließlich gar als fiktiver Charakter, als Pappkartonfigur. Sie wird in gewisser Art und Weise zur *tabula rasa*, auf welche durch die verschiedenen Figuren des Stückes unterschiedliche Erwartungen projiziert werden. Mehrmals erwähnt wurde nun schon die der Figur in Bloks *Balagančik* zugrunde liegende Philosophie der *večnaja ženstvennost'*, der göttlichen

<sup>210</sup> vgl. Kuzmin, Michail: Stichotvorenija. hrsg. v. Aleksandr Kušner. Gumanitarnoe agenstvo Akademičeskij proekt: Sankt-Peterburg 1996. S. 22

All-Einheit, welche in Form der idealen Frauenfigur wiedergegeben wird. Der Begriff des „Ewig Weiblichen“ ist dabei auf den Schlusspart in Johann Wolfgang von Goethes *Faust II* zurückzuführen und wird in der Folge vom russischen Philosophen und Literaturkritiker Vladimir Solov’ev neu aufgegriffen. Vom griechischen Wort für Weisheit (*sophia*) abgeleitet, spricht man häufig auch von der so genannten „Sophiologie“. Sophia erscheint als Verkörperung der All-Einheit, der Gesamtheit des Seins an sich – als Seele der Welt. Dem maskulinen konzipierten Monotheismus, dem Logos des Mannes wird das in ihr verkörperte Göttliche und Überirdische in Form des Weiblichen gegenübergestellt. Diese Erscheinung, die göttliche Weisheit, das abstrakte Ideal des Schönen und Idealen soll Solov’ev selbst drei Mal erschienen sein, worüber er 1875 in seinem Gedicht *Tri vstreči* (Drei Treffen; oder auch: *Tri cvidanija*, Drei Wiedersehen) schreibt. Dieses philosophische Konstrukt wird in Bloks Vorstellung der „schönen Dame“, welcher er seinen ersten Gedichtband widmet, zusammengefasst. Mit dem um 1906 überhand nehmenden Gefühl von Pessimismus und Zweifel, welcher diese Philosophie zunehmend zersetzt, findet eine apokalyptische Weltsicht und in Form der Darstellung der Mystiker in *Balagančik* eine Parodie auf Solov’evs Philosophie in Bloks Lyrik Eingang. Der symbolistische Dichter Valerij Brjusov schreibt Blok würde in seinem Drama mit der Ridikulisierung des *Ewig Weiblichen* in der Gestalt der Kolombina einen eigenen „jugendlichen Traum“ der Lächerlichkeit preisgeben.<sup>211</sup> In Bloks kritischer Darstellung der Mystiker kommt auch tatsächlich allem voran die eigene Desillusion des Schriftstellers zum Ausdruck. Dies wird in einem Brief Bloks an den Schriftstellerkollegen aus dem Jahre 1907 deutlich: „When I ridicule what I hold sacred – I suffer.“<sup>212</sup> und auch die Dichterfigur seines Textes *Dialog o ljubvi* bittet den Narren bloß resignierend, er möge ihm mitteilen, was mit der „schönen Dame“ zu tun sei („First and foremost, tell me how to behave with the Beautiful Lady“<sup>213</sup>). Das Gespräch des Schriftstellers mit dem Narren, welches Bloks eigene Schaffenskrise scheinbar deckungsgleich wiedergibt, repräsentiert wiederum das Prinzip des *žiznetvorčestvo*.

<sup>211</sup> cf.: Timothy C. Westphalen: The Ongoing Influence of V. S. Solov’ev on A. A. Blok. The particular case of *Belaja lilija* and *Balagančik*. In: The Slavic and East European Journal, Vol. 36, No. 4 (Winter, 1992), pp. 435-451. here: p. 435

<sup>212</sup> Blok, Aleksandr: *Sobranie sočinenij v vos’mi tomach*. Hrsg. v. M. I. Dikman. S. 199f. zit. n.: Sergei Hackel: The poet and the revolution. p. 15

<sup>213</sup> A. Blok: Of Love, Poetry, and Government Service. In: Timothy C. Westphalen: Aleksandr Bloks Trilogy of Lyrical Dramas. p. 82-90. here: p. 84



Kolombina, welche sich in Bloks *Balagančik* als Pappkarton-fiancée entpuppt, tritt sowohl in diesem Drama als auch in Achmatovas Poem zum einen als Verkörperung des weiblichen Ideals, des Wissens und der Schönheit auf, zum anderen als mit dem Teufel assoziierte Figur. Colombina stellt in der *Commedia dell'arte* die Schlüsselfigur zwischen den Masken der Komödie und den elegant gekleideten *Amorosi* dar und verbindet diese beiden Welten miteinander. In Bloks Drama wird Kolombina ebenso zur Verbindungsperson zweier unterschiedlicher Gruppierungen. Sie vereint die *Commedia dell'arte*-Figuren, welchen sie durch die ihr zugeschriebene Rolle als sowohl von Arlekin als auch von P'ero umworbene Protagonistin angehört, mit den Mystikern. Mit dem ersten Auftritt der Frauenfigur scheint sich die These der Mystiker, es handle sich um die von ihnen herbeigesehnte Erscheinung, zu bewahrheiten: Kolombina tritt schweigend, ganz in Weiß, einem geisterhaften Phantombild gleich, auf und spricht im Verlauf des ganzen Stückes nur vier Worte. Mit dem redegewandten, selbstbewussten Auftreten der vorlauten Soubrette aus der *Commedia dell'arte*, scheint die Kolombina aus Bloks *Balagančik* wenig gemein zu haben. Der Verzicht auf die Sprache und das gelassene, passive Auftreten lassen sie als übernatürliches Wesen erscheinen. Die einzigen vier Worte, welche sie an P'ero richtet – *Ja ne ostavlju tebj*<sup>214</sup> (Ich lasse dich nicht zurück) – widerlegt sie augenblicklich, indem sie sich, sobald Arlekin die Szene betritt, von P'ero abwendet. Die Charakterisierung der Kolombina als mystische Erscheinung beschreibt Blok in einem Brief an Vsevolod Mejerchol'd folgendermaßen: „Die Colombine muß die ganze Zeit hindurch tief regungslos sein, ohne die kleinste Affektation, ohne eine einzige Geste. Auch ihre vier Worte muß sie schlicht und gleichmütig sprechen, damit alles ein und dieselbe Musik ist – ihre Stimme, der goldene Zopf und das schlichte weiße Kleid.“<sup>215</sup> Bereits beim ersten Auftreten Kolombinas wird die Ambivalenz der Figur verdeutlicht. So erscheint Kolombina durch die Homonymie des russischen Wortes *kosa*, welches sowohl „Zopf“ als auch „Sense“ bedeutet, einerseits als schlichtes, unschuldiges Mädchen, als Geliebte P'eros, andererseits jedoch als Tod. Diese beiden Welten nun, diese unterschiedlichen Fiktionsbereiche, der Mystiker einerseits und der *Commedia dell'arte* andererseits, vereint die Figur der Kolombina in sich. Auch in Anna Achmatovas *Poëma bez geroja* spielt Kolombina in

<sup>214</sup> ders.: *Balagančik*. In: Aleksandr Blok: *Poëzija, dramy, proza*. S. 301

<sup>215</sup> A. Blok im Brief an W. E. Meyerhold, Petersburg 22. Dezember. 1906. In: Fritz Mierau: *Alexander Block. Ausgewählte Werke*. S. 77

Bezug auf die Apokalypse eine entscheidende Rolle. In ihrem Erscheinen vereint sich die zarte, liebliche Frauengestalt mit den Attributen des Teufels:

|                                                                                                                                  |                                                                                                                                           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| А смиренница и красотка,<br>Ты, что козью пляшешь чечетку,<br>Снова гулишь томно и кротко:<br>„Que me veut mon Prince Carnaval?“ | Doch du, scheue und wundersame,<br>Ziegentanz steppende Dame,<br>flüsterst wie eine Zahme:<br>« <i>Que me veut mon Prince Carnaval?</i> » |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

*И в то же время в глубине залы, сцены, ода или на вершине гетевского Брокена  
появляется Она же (а может быть – ее тень):*

*Und im selben Moment erscheint in der Mitte des Saales, der Bühne, der Hölle oder auf dem  
Gipfel des Goetheschen Brocken noch einem Si e selbst (vielleicht aber auch nur ihr Schatten):*

|                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                        |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Как копытца, топочут сапожки,<br>Как бубенчик, звенят сережки,<br>В бледных локонах злые рожки,<br>Окачной пляской пьяна, – <sup>216</sup> | Klappern Hufe unter dem Röckchen?<br>Die Ohringe scheppern wie Glöckchen,<br>böse Hörnlein zwischen den Löckchen,<br>Und vom rasenden Tanz – gepackt... <sup>217</sup> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Mit dem Erscheinen der Ziegenbeinigen wird der Eintritt der zu Beginn vom lyrischen Ich angekündigten Apokalypse (Ich [...] ahne: ein Abschied wird sich vollzieh<sup>218</sup>) bestätigt. Diese apokalyptische Vorahnung, welche inmitten der Silvesterfeierlichkeiten über die maskierten Besucher hereinbricht, spiegelt sich gleichsam in Andrej Belyjs Gedicht *Maskarad* wider, da eine fremde Stimme während einer Ballszenerie den bevorstehenden Tod der geladenen Gäste verkündet. Im Revolutionsgedicht *Dvenadcat'* hingegen ist die apokalyptische Befürchtung bereits zur bitteren Gewissheit geworden. Eine Stimme bekennt im Flüsterton man habe Russland verraten, es sei zugrunde gegangen. Die komödiantischen Figuren der *Commedia dell'arte* situieren sich somit zur Zeit der Jahrhundertwende in Russland auch im Kontext der apokalyptischen Vorahnungen, welche die Schriftsteller hegen.

### 9.9. HARLEKIN: „EINE MISCHUNG AUS LUCIFER UND CLOWN“

Die Worte, „eine Mischung aus Lucifer und Clown“, mit welchen Thomas Mann mehrmals den Künstler selbst definiert, können gleichsam für die Figur des Harlekin übernommen werden. Die Ambivalenz und Identitätenwandlung, welche sowohl Harlekin als auch die Figuren Hanswurst oder Eulenspiegel kennzeichnet, ermöglicht diesen gleichzeitig als harmlose Spaßmacher einerseits, jedoch als dämonische Erscheinungen

<sup>216</sup> Anna Achmatova: Poëma bez geroja. S. 404f

<sup>217</sup> A. A.: Poem ohne Held. Übers. v. Alexander Nitzberg. S. 19f

<sup>218</sup> ibd. S. 12

andererseits aufzutreten. Ebenso verweist Vsevolod Mejerchol'd auf die Ambivalenz des Charakters Harlekin, der zum einen als Dienerfigur seinem Herrn unterworfen ist und im Spaßmacherkostüm die Handlung durch Possenreißerei auflockert, zum anderen jedoch den Dämonenanführer Herlequin darstellt:

If you study carefully the tattered pages of the collections of scenarios [of the *Commedia dell'arte*] [...] you will understand the magic power of the mask. Harlequin, a native of Bergamo and the servant of the miser, the Doctor, is, because of his Master's meanness, obliged to wear a coat with multicoloured patches. Harlequin is a foolish simpleton, a sly servant yet seeming always to be a joker. But look, what is hidden behind his mask? Harlequin, the all powerful magician, the enchanter, the wizard. Harlequin, the representative of the infernal forces.<sup>219</sup>

Diese Ambivalenz des Charakters, die Doppelpersönlichkeit des Arlekin tritt besonders in Andrej Belyjs Lyrik zu Tage. Im bereits erwähnten Gedicht *Bakchanalija*<sup>220</sup> treten zwei Arlekins auf, wobei einer den Teufel Hellequin, wie er aus dem europäischen Sagenkreis bekannt ist, darstellt, der zweite jedoch den harmlosen, sympathisch-einfältigen Harlekin. Der Titel *Bakchanalija* beruft sich auf die, seit dem 2. Jahrhundert im antiken Rom abgehaltenen, Bacchanalienfeste. Diese sind gleichsam Voläuter der Narrenfeierlichkeiten im Mittelalter und somit eng mit dem Mythos um Herlequin und sein Gefolge verknüpft. Der Kontrast zwischen dem Unbekümmerten, Harmlosen und dem Dämonischen, welchen die Arlekins bei Belyj repräsentieren, wird auch in der Beschreibung jener Orgienfeste durch den deutschen Historiker und Schriftsteller Anton Fahne im Jahre 1854 ersichtlich: „Die Einen mit [...] Blumen und Kränzen geschmückt, waren in lange Weiberkleider gehüllt und erinnerten an die Nymphen, welche Bacchus erzogen haben, die Andern, als Satyren und Silene verumumt, hatten sich mit Thierfellen behangen und hinter fratzenhaften Larven versteckt [...]“<sup>221</sup> Ähnlich tritt der erste Arlekin in Belyjs Gedicht als Dämon auf, welcher sich heulend und klagend über den Leichnam beugt, durch seine Berührung erlischt die Blume, das Symbol des Lebens. Der zweite Arlekin jedoch, in Blumen verflochten, wird durch das Epitheton *mečtatel'nyj* (träumend) als ruhige, unschuldige und naive Figur charakterisiert, wodurch er auch Eigenschaften des Pierrot zu übernehmen scheint. Die Pierrot-Figur selbst wie auch Colombina treten in den Gedichten Belyjs jedoch nicht auf. Die dämonische Komponente der Harlekinfigur wird

<sup>219</sup> V. È. Meyerhold: Stat'i. Pisma. Rechi. Besedy. Hrsg. v. A. V. Fevral'skij. Bd.1. Iskusstvo: Moskva 1968. S. 218-19. qtd. by: C. Moody: Vsevolod Meyerhold and the "Commedia dell'arte". In: The Modern Language Review, Vol. 73, No.4 (Oct. 1978), pp. 859-869. here: p. 864

<sup>220</sup> Gedicht & Übersetzung siehe Anhang, S. 123

<sup>221</sup> Fahne, Anton: Der Carneval. Mit Rücksicht auf verwandte Erscheinungen. Ein Beitrag zur Kirchen- und Sitten-Geschichte. T. M. Heberle: Köln, Bonn 1854. S. 23

in *Bakchanalija* durch die mit Arlekin assoziierten Farben schwarz (die Maske) und rot (das Rautenkostüm) hervorgehoben. Das Rot der Kostümierung wiederholt sich zudem im blutroten Sarg, welcher von zwei Arlekins getragen wird. Auch das Lachen des Arlekins zu Beginn des Gedichtes erweist sich als eben jenes „zersetzende Gelächter“<sup>222</sup>, welches Aleksandr Blok in einem Brief an Andrej Belyj mit Goethes Erlkönig in Verbindung setzt und welches somit auch auf den gemeinsamen Ursprung der Figuren, auf die Sagenfigur Hellequin, verweist.

Das Gedicht *Arlekinada* erscheint als eine Fortsetzung des Gedichts *Bakchanalia*. Im selben Jahr und ebenso in München verfasst, konzentriert es sich gleichermaßen auf die vieldeutige Figur Arlekin. Dieses Gedicht zeigt ebenso wie das ihm vorangegangene eine Begräbnisprozession, an welcher leichtfertige, sittenlose und schlaftrunkene Gaukler teilnehmen. Die düsteren Narrenfiguren schreiten, begleitet vom Geräusch eines „Begräbnis-Tamburins“ (*buben pochoronnyj*) sowie umgeben von Weihrauch, hinter dem im vorigen Gedicht bereits erwähnten Sarg mit der mysteriösen Leiche einher. Ein alter, buckeliger, in einiger Entfernung folgender Arlekin mit angeklebter Pappkartonnase erscheint als Vorbote des Todes. Als dieser nun den vermeintlichen Leichnam berührt, belebt sich der Tote und die groteske Farce der gesamten Szenerie wird in dessen Auferstehung und sarkastischen Frage *Vy dumali, čto umer ja?* (You thought I was dead?) ersichtlich. Arlekin erweist sich eben nicht als Spaßmacher und naive Clownfigur, der Dämon Hellequin gibt sich besonders in den letzten Verszeilen erkennen: *Molju, da oblak semiglavyj tjaželyj oprokinet grom na rod koščunstvennyj, lukavyj!* (I beg, let the seven-headed cloud pour forth its thunder on the blasphemous, sly race!). Belyjs Arlekinfiguren, welche wie auch Harlekin in der *Commedia dell'arte* wieder zur zentralen Figur werden, vereinen sich zu einem Charakter mit unterschiedlichen Eigenschaften, ähnlich wie sich die Figuren Arlecchino und Brighella, zwei je für sich selbst stehende *Zanni*-Figuren, in ihren Charaktereigenschaften zu einer Person vereinen.

---

<sup>222</sup> Blok, A.; Belyj, A.: *Perepiska*. Moskau 1940. S. 4. zit. n. Ulrich Schmid: Aleksandr Blok: Balagančik (Die Schaubude). S. 326

## 10. DIE *COMMEDIA DELL'ARTE* NACH 1920 BIS HEUTE

Das Silberne Zeitalter der russischen Literatur geht mit dem Tod Aleksandr Bloks 1921 und der Hinrichtung Nikolaj Gumilevs im selben Jahr zu Ende, die Harlekinade bleibt jedoch noch einige Jahre wesentliches Element des russischen Literaturschaffens. Erst durch den in den 1930er-Jahren aufkommenden sozialistischen Realismus beginnt sie zunehmend aus der Kunstszene zu schwinden. Zu jenen Theaterregisseuren, welche sich heute für die Revitalisierung der *Commedia dell'arte* einsetzen zählen die Italiener Carlo Boso und Dario Fo oder der Wiener Theater- und Operndirektor Markus Kupferblum, dessen *Commedia dell'arte*-Stücke unter anderem auch in Russland aufgeführt werden. In Westeuropa wie auch in Russland ist die *Commedia dell'arte* in ihrer ursprünglichsten Form in Kunst und Literatur weniger präsent als dies um die Jahrhundertwende der Fall war, dennoch beeinflusst das Wesen des Theaters die heutige Kultur auf sehr unterschiedliche Weise.

So übt die Pantomime Jean-Gaspard Deburaus in weiterer Folge großen Einfluss auf die Stummfilmproduktion aus. Mit dieser Tradition und ihrer Bedeutung für Charlie Chaplins Schaffen beschäftigt sich David Madden in seinem Werk *Harlequin's stick - Charlie's cane. A comparative study of commedia dell'arte and silent slapstick comedy*. Auf die Figur des Pierrot wird sowohl im 1965 erschienen Film *Pierrot le fou* des *Nouvelle vague* – Künstlers Jean-Luc Godard als auch im Kurzfilmprojekt des Popkünstlers David Bowie mit dem Titel *Threepenny Pierrot* Bezug genommen. Martin Green und John Swan erkennen im Werk der britischen Komikergruppe Monty Python das Erbe der *Commedia dell'arte*: "Their behavior as a company, their repertoire of stock characters and *lazzi*, their sexual humor, physicality, endless use of masks and disguises, all of these suggest many obvious parallels with the commedia."<sup>223</sup> Als wesentliches Erbe der *Commedia dell'arte*, welches noch heute von Bedeutung ist, ist das durch sie eingeführte Berufstheater, die erstmalige Entstehung von Ensembles, der Zusammenschluss von Theatertruppen, welche auch bereits eigene Logos entwarfen und Theaterzettel verteilten, um auf ihre Aufführungen hinzuweisen – so entsteht mit der *Commedia dell'arte* das Theater in seiner heutigen Form. Zudem beeinflusst die italienische Volkskomödie wesentlich die Typisierung und satirisch, humorvoll überzeichnete Darstellung von stereotypen Charakteren in der Literatur bis hin zu den Comicfiguren.

---

<sup>223</sup> Martin Green, John Swan: *The Triumph of Pierrot*. p. 267

## SCHLUSSWORT

Die Schriftsteller des silbernen Zeitalters adaptieren also eben jene stereotypen Figuren, welche die *Commedia dell'arte* hervorbringt, in ihren literarischen Werken. Durch den Verweis auf reale Personen der damaligen Zeit, wird eben jener Gegenwartsbezug hergestellt, der auch im Spiel der italienischen Komödianten von zentraler Bedeutung ist. Das Konzept der offenen Jahrmarktbühne, welches die Aufführungen der italienischen Volkstheater-Gruppen prägte, wird im Auflösen des Bühnenraums, den Vermittlerfiguren zwischen Publikum und Schauspielern sowie der Dialogizität der literarischen Texte wieder neu aufgegriffen.

Sowie die Karnevaleske, Tanz und Musik zu zentralen Topoi werden, erweisen sich die Maske wie auch der marionettenhafte Mensch im Russland der Jahrhundertwende als Symbole der politischen und gesellschaftlichen Umbrüche jener Zeit. Die Improvisation, das wesentlichste Merkmal der italienischen *Commedia dell'arte*, bietet die Möglichkeit dem rigiden Formzwang des Naturalismus eine offenere Form entgegenzusetzen. Leben und Werk vereinen sich in der russischen Moderne zu einem ästhetischen Gesamtkunstwerk, wie auch die Theaterschauspieler der Maskenkomödie im Laufe ihres Lebens mit ihrer Rolle verwachsen. Nicht zuletzt auch der Versuch ein Konglomerat der Künste zu erstellen, Musik mit Malerei, Schauspiel mit Literatur zu vereinen, entspricht in seiner Vielfalt der offenen Form der *Commedia dell'arte*, welcher sowohl Geschichtenerzähler als auch Sänger, Tänzer und Akteure angehörten. Im Zusammenwirken der Rezeption der *Commedia dell'arte* in den westeuropäischen Ländern – und hier vor allem in Deutschland und Frankreich – mit dem Brauchtum des russischen Balagan und der Überlieferung des *vertep* in Verbindung mit dem Aufkommen eines neuen Kunstverständnisses entsteht das Werk der *mladosimvolisty* Aleksandr Blok und Andrej Belyj, wie auch jenes Anna Achmatovas und Michail Kuzmins. Die italienische Volkskomödie wird somit zum unverzichtbaren Bestandteil der Literatur des silbernen Zeitalters. Durch die Adaption der *Commedia dell'arte* in den Werken der russischen Moderne sowie durch ihr vorherrschendes Verständnis der Kunst als Spiel und bewusster Stilisierung vollzieht sich eben jene Vereinigung der komödiantischen Farce mit dem poetischen Stil der Lyriker, welche Thomas Mann im eingangs angeführten Zitat anspricht: „der primitive, der äffische Urgrund der Kunst, [...] das Talent, die gauklerische Lust und Gabe, zu amüsieren, [vermählt] sich mit Geistigem.“

## **BIBLIOGRAFIE**

### **GESAMMELTE WERKE, PRIMÄRLITERATUR UND ÜBERSETZUNGEN**

ACHMATOVA, Anna: Stichotvorenija. Eksmo: Moskva 2005

ACHMATOVA, Anna: Četki. Anno Domini. Poëma bez geroja. Hrsg. v. Stanislav Borisovič Rassadin. Olma-Press: Moskva 2005

ACHMATOVA, Anna: Poem ohne Held. Übers. v. Alexander Nitzberg. Reihe Chamäleon. Bd. 9. Grupello: Düsseldorf 2000

BLOK, Aleksandr: Ausgewählte Werke. Aleksandr Block. Bd. 3. Briefe, Tagebücher. Hrsg. v. Fritz Mierau. Übers. v. Elke Erb. Carl Hanser: München 1978

BLOK, Aleksandr: The Twelve. Transl. by Avril Pyman. University of Durham 1989

BLOK, Aleksandr: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Hrsg. v. M.I. Dikman et al. Chudožestvennaja literatura: Moskva 1963

BLOK, Aleksandr: Poëzija, dramy, proza. Sostavlenie, vstupitel'naja stat'ja i primečanija. Hrsg. v. A. Turkova. Olma-Press: Moskva 2001

BLOK, Aleksandr: Rossija i intelligencija. Hrsg. v. Mark Slonim. Vuzovskaja kniga: Moskva 2000

BLOK, Aleksandr: Aleksandr Bloks Trilogy of Lyrical Dramas. Transl. by Timothy C. Westphalen. Routledge: New York 2003

KUZMIN, Mikhail: Selected Prose & Poetry. Transl. by Michael Green. Ardis: Michigan 1980

KUZMIN, Mikhail: Selected Writings. Transl. by Michael Green and Stanislav Shvabrin. Rosemont: Cranbury 2005

KUZMIN, Michail: Stichotvorenija. Hrsg. v. Aleksandr Kušner. Gumanitarnoe agentstvo Akademičeskij proekt: Sankt-Peterburg 1996

### **BIOGRAFIEN UND TAGEBÜCHER**

BELJI, Andrej: O Bloke. Vospominanija, stat'i, dnevniki, reči. Avtograf: Moskva 1997

BENUA, Aleksandr: Moi vospominanija. Hrsg. v. N. Aleksandrova, D. Lichačev. Nauka: Moskva 1980

BRJUSOV, Valerij: Dnevniki. 1891-1910. Sabašnikov: Moskva 1927

GIPPIUS, Zinaida: *Živye lica: Vospominanija*. E. Kurganov, V. Enišerlov (Hrsg.). Merany: Tbilisi 1991

## SEKUNDÄRLITERATUR

ADAMOVIČ, Georgij; Fedjakin, S. P.: *Somnenija i nadeždy*. Olma-Press: Moskva 2002

AMERT, Susan: *In a Shattered Mirror: The Later Poetry of Anna Akhmatova*. Stanford University 1992

BACHTIN, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übers. v. Alexander Kaempfe. Hanser: München 1969

BACHTIN, Michail: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. Sovetskaja Rossija: Moskva 1979

BACHTIN, Michail M.: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übers. v. Gabriele Leupold. Hrsg. u. m. einem Vorwort von Renate Lachmann. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1995

BANHAM, Martin: *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge University 1998

BERTHOLD, Margot: *Weltgeschichte des Theaters*. Alfred Kröner: Stuttgart 1968

BRAUN, Edward: *Meyerhold on theatre*. Trans., ed. and with a critical commentary by E. Braun. Hill & Wang: NY 1969

BRAUNECK, Manfred; Noe, Alfred: *Spieltexte der Wanderbühne*. Bd. 6. Walter de Gruyter: Berlin 2007

CLAYTON, J. Douglas: *Pierrot in Petrograd: The Commedia dell'arte / Balagan in Twentieth Century Russian Theatre and Drama*. McGill-Queen's University Press: Québec 1993

DUCHARTRE, Pierre-Louis: *The Italian Comedy*. With 259 Illustrations. trans. by Randolph T. Weaver. Courier Dover Publications: NY 1966

DŽIVELEGOV, Aleksej Karpovič: *Commedia dell'arte. Die italienische Volkskomödie*. Aus dem Russ. übertr. v. Ruth-Elisabeth Riedt. Originaltitel: *Ital'janskaja Narodnaja Komedija Commedia dell'arte*. Henschel: Berlin 1958

ERNST, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher: Die Komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert*. Literatur-Kultur-Medien. Bd. 3. Lit Verlag: Münster u.a. 2003

FABER, Richard; Krech, Volkhard (Hrsg.): *Kunst und Religion im 20. Jahrhundert*. Königshausen & Neumann: Würzburg 2001

FAHNE, Anton: *Der Carneval. Mit Rücksicht auf verwandte Erscheinungen. Ein Beitrag zur Kirchen- und Sitten-Geschichte*. T. M. Heberle: Köln, Bonn 1854



- GELDERN, James von: *Bolshevik Festivals. 1917-1920*. University of California Press: 1993
- GOETHE, Johann Wolfgang von: *Italiänische Reise*. C. Grote'sche Verlagsbuchhandlung: Berlin 1870
- GOETHE, J. W.; Eckermann, Peter (Hrsg.): *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Band 3. 1822-1832. Philipp Reclam: Leipzig 1832
- GOTTSCHED, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst. Durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert*. Breitkopf: Leipzig 1751
- GRAHAM, Seth: *Resonant Dissonance: The Russian Joke in Cultural Context*. Northwestern University Press: Illinois 2009
- GREEN, Martin; Swan, John: *The Triumph of Pierrot. The Commedia dell'arte and the modern Imagination*. Pennsylvania State University 1993
- HACKEL, Sergei: *The poet and the revolution. Aleksandr Blok's "The Twelve"*. Clarendon Press: California 1975
- HANAK-LETTNER, Werner: *Die Ausstellung als Drama: Wie das Museum aus dem Theater entstand*. transcript: Bielefeld 2011
- HANSEN, Günther: *Formen der Commedia dell'arte in Deutschland*. Hrsg. v. Helmut G. Asper. Lechte: Emsdetten 1984
- HOFFMANN, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. F.A. Brockhaus: Leipzig 1825
- HOFFMANN, E.T.A.: *Prinzessin Brambilla. Meister Floh. Poetische Werke*. Bd. 10. Walter de Gruyter: Berlin 1961
- JAHRMÄRKER, Manuela: *Themen, Motive und Bilder des Romantischen: Zum italienischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts*. Lit Verlag: Berlin 2006
- JANIK, Vicki K.: *Fools and Jesters in Literature, Art and History. A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Greenwood Publishing Group: USA 1998
- KALB, Judith E.: *Russia's Rome: Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890-1940*. University of Wisconsin 2008
- KATRITZKY, M. A.: *The Art of Commedia: A study in the Commedia dell'arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*. Rodopi: New York 2006
- KEIL, Ernst-Edmund et al.: *Literarische Reise in 70 Städte der deutschen Ost- und Siedlungsgebiete*. Kulturstiftung der dt. Vertriebenen: Bonn 1987
- KINDERMANN, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. Bd. III. O. Müller: Salzburg 1966

- KOMOLOVA, Nelli Pavlovna: *Italija v ruskoj kul'ture Serebrjanogo veka. Vremena i sud'by*. Nauka: Moskva 2005
- KOTTE, Andreas: *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*. Böhlau: Köln 2005
- KUNITZ, Stanley; Hayward, Max: *Poems of Akhmatova*. Houghton Mifflin Harcourt: 1997
- KUZMIN, Michail: *Uslovnosti. Stat'i ob iskusstve*. Poljarnaja Zvezda: Petrograd 1923
- LAUER, Reinhard: *Kleine Geschichte der russischen Literatur*. C.H. Beck: München 2005
- LEIK, Angelika: *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte. Eine Theaterform als Bildmotiv. ars una*: Neuried 1996
- MALMSTAD, John E.; Bogomolov, Nikolai: Mikhail Kuzmin. *A Life in Art*. Harvard Univ. Press 1999
- MANN, Thomas: *Der kleine Herr Friedemann. Novellen*. S.Fischer: Berlin 1898
- MANTZIUS, Karl: *A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times. The Middle Ages and The Renaissance. Vol. 2*. Duckworth & Co.: London 1904
- MARTINO, Alberto; Michele, Fausto de: *La Ricezione della commedia dell'arte nell'europa centrale. 1568-1769. Storia, Testi, Iconografia*. Fabrizio Serra: Pisa 2010
- MAUSER, Wolfram; Pfeiffer, Joachim (Hrsg.): *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Band 25*. Lachen. Königshausen & Neumann: Würzburg 2006
- MEJERCHOL'D, V. È.: *Stat'i. Pis'ma. Reči. Besedy*. Hrsg. v. A.V. Fevral'skij. Bd.1. Iskusstvo: Moskau 1968
- MURATOV, Pavel Pavlovič: *Obrazy Italii*. Art-Rodnik: Moskva 2008
- NICHOLSON, Eric (Hrsg.): *Transnational Exchange in Early Modern Theater*. Ashgate: Aldershot (et al.) 2008
- NICOLL, Allardyce: *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'arte*. Cambridge University Press 1963
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Cambridge University 2010
- PETROVSKIJ, Miron: *Knigi našego detstva. Ivana Limbacha*: Peterburg 2006
- PFANDL-WAIDGASSER, Andrea: *Spielerischer Ernst. Eine clowneske Ausweitung des pastoralen Möglichkeitssinns*. Dissertation: Karl-Franzens-Universität Graz. SS 2009

RICHARDS, Kenneth; Richards, Laura: *The Commedia dell'arte. A Documentary History*. Basil Blackwell: Oxford 1990

RITTER, Naomi: *Art as Spectacle: Images of the Entertainer Since Romanticism*. University of Missouri Press 1989

RÖTTGER, Kati: *Welt – Bild – Theater II. Narr Francke Attempto*: Tübingen 2012

RUDLIN, John: *Commedia dell'arte: An Actor's Handbook*. Routledge: London 1994

RUDNITSKY, Konstantin: *Meyerhold the Director*. Trans. by George Petrov, ed. by Sydney Schultze, with an introduction by Ellendea Proffer. Ardis: Ann Arbor 1981

SCHAHADAT, Schamma; Schmid, Wolf (Hrsg.): *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*. Bd. 8. Peter Lang: Frankfurt a. M. 1995

SCHMIDT, Ricarda: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 2006

SCHOELL, Konrad: *Die französische Komödie*. Athenaion: Wiesbaden 1983

SENELICK, L.: *Lovesick: Modernist Plays of Same-Sex Love. 1894-1925*. Routledge: New York 1999

SMITH, Susan V. H.: *Masks in Modern Drama*. University of California 1984

SØRENSEN, Bengt Algot: *Geschichte der deutschen Literatur 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. C. H. Beck: München 1997

SOBOLEVA, Olga Yu: *The Silver Mask. Harlequinade in the symbolist poetry of Blok and Belyi*. Lang: Oxford, Wien (et al.) 2008

SPÖRRI, Reinhart: *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*. R. Simmen: Zürich 1963

SWIFT, Eugène Anthony: *Popular Theatre and Society in Tsarist Russia*. University of California: 2002

THACKER, Jonathan: *A Companion to Golden Age Theatre*. Tamesis: Woodbridge 2007

VEJDLE, Vladimir: *Posle „Dvenadcsati“*. YMCA-Press: Pariž 1973

VERLAINE, Paul: *One Hundred and One Poems by Paul Verlaine. A Bilingual Edition*. transl. by Norman R. Shapiro. University of Chicago: 1999

WARNER, Elizabeth A.: *The Russian Folk Theatre*. Mouton & Co: The Hague 1977

WEIHE, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. Wilhelm Fink: München 2004

WESTERWELLE, Karin (Hrsg.): *Charles Baudelaire: Dichter und Kunstkritiker*. Königshausen und Neumann: Würzburg 2007

ZELINSKY, Bodo (Hrsg.): Russische Literatur in Einzelinterpretationen. Das russische Drama. Unter Mitarbeit von Jens Herlth. Böhlau: Köln, Weimar, Wien: 2012

ZELINSKY, Bodo (Hrsg.): Russische Literatur in Einzelinterpretationen. Die russische Lyrik. Böhlau: Köln 2002

## ARTIKEL

BROMBERT, Victor: Meanings and Indeterminacy in Gogol's „The Overcoat“. In: Proceedings of the American Philosophical Society, Vol. 135, No. 4 (Dec., 1991). pp. 569-575

BRJUSOV, Valerij: Nenužnaja pravda. Po povodu Moskovskogo Chudožestvennogo teatra. In: ders.: Sobranie sočinenij. hrsg. v. P. Antokol'skij et al. Bd. 6. Chudožestvennaja lit.: Moskva 1973-1975. S. 62-73

DMITRIEVA, Katja: Ausschließungsmechanismen bei der Bildung des Literaturkanons in Russland. In: Lothar Ehrlich et al.: Die Bildung des Kanons. Textuelle Faktoren – Kulturelle Funktionen – Ethische Praxis. Böhlau: Köln 2007. S. 187-207

HARER, Klaus: Die Reputation des Dichters als Resultat der Umwertung der Werte in der sowjetischen Gesellschaft. Am Beispiel der Rezeption Michail Kuzmins. In: Klaus Städtke: Welt hinter dem Spiegel: Zum Status des Autors in der russischen Literatur. Akademie: Berlin 1998. S. 205-219

LACHMANN, Renate: Der Narr in Christo und seine Verstellpraxis. In: Peter von Moos: Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft. Böhlau: Köln 2004. S.379-407

LAVINE, Ludmila Shleyfer: Aleksandr Blok's „The Twelve“: The Transformation of „Commedia dell'Arte“ into an Epic. In: The Slavic and East European Journal, Vol. 49, No. 4 (Winter, 2005). pp. 570-590

LEVETZOW, Karl Freiherr von: Zur Renaissance der Pantomime. In: Schaubühne. Hrsg. v. Siegfried Jacobsohn. Erster Jahrgang. Verlag der „Schaubühne“: Charlottenburg 1905. S. 125-130

MOODY, C.: Vsevolod Meyerhold and the „Commedia dell'arte“. In: The Modern Language Review, Vol. 73, No.4 (Oct. 1978), pp. 859-869

MOSUSOVA, Nadežda: Symbolism and the Theatre of Masques: The Deathly Carnival of *La Belle Époque*. Transl. into English by Snežana Popadić. Originaltitel: Симболизам и театар маски: карневал смрти у "Belle Époque". In: Muzikologija (Musicology). No. 5. Serbian Academy of Sciences and Arts: Belgrad 2005. p. 85-99

PARTAN, Olga: Shinel', Polichinelle, Pulcinella: The Italian Ancestry of Akaky Bashmachkin. In: The Slavic and East European Journal, Vol. 49, No. 4 (Winter, 2005), pp. 549-569

SCHLÜTER, Sabine: Michail Bachtin und das Karnevaleske. In: dies.: Das Groteske in einer absurden Welt: Weltwahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker. Königshausen & Neumann: Würzburg 2007. S. 32-36

STELLEMAN, Jenny: Innovative use of commedia dell'arte elements in A. Blok's *The Fairground Booth*. In: Theo D' Haen et al.: Convention and Innovation in Literature. John Benjamins B.V.: Amsterdam 1989. pp. 293-305. here: p. 301

TOMASHEVSKY, Boris: Thematics. In: Lee T. Lemon, Marion J. Reis: Russian Formalist Criticism: Four Essays. University of Nebraska 1965. p. 61-99

YOUENS, Susan: Excavating an Allegory: The Text of Pierrot Lunaire. In: Journal of the Arnold Schoenberg Institute Vol. 8, No. 2 (1984). p. 94-115

WESTPHALEN, Timothy C.: The Ongoing Influence of V. S. Solov'ev on A. A. Blok. The particular case of *Belaja lilija* and *Balagančik*. In: The Slavic and East European Journal, Vol. 36, No. 4 (Winter, 1992), pp. 435-451

WIGGINS, Cameron: The Enchanted Masquerade: Alexander Blok's *The Puppet Show* from the Stage to the Streets. In: Olga Matich: Petersburg. Novel and City. 1900-1921. University of Wisconsin 2010. p. 174-194

## SCRIPTUM

NOE, Alfred: Europäische Literatur und deutsche Wanderbühne. Vorlesungsskriptum. Komparatistik Wien. SS 2010

## LEXIKA

BECKER, Udo: The Continuum Encyclopedia of Symbols. Continuum Publishing Company: NY 1994

FRICKE, Harald; Frubmüller, Klaus et al. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Walter de Gruyter: Berlin 1997

HIRT, Herman A.: Etymologie der neuhochdeutschen Sprache. C. H. Beck: München 1921

WISCHER, Erika: Propyläen. Geschichte der Literatur. Bd. 6. Die moderne Welt. 1914 bis heute. Ullstein: Frankfurt a.M. et al. 1988

KINDLERS Literatur Lexikon (Onlinedatenbank). J. B. Metzler: Stuttgart 2009

ROZE, Tat'jana Vladislavovna: Bol'soj frazeologičeskij slovar' dlja detej. Olma-Press: Moskva 2005



## ANHANG

### I) ORIGINALGEDICHTE UND ÜBERSETZUNGEN

#### 1) Aleksandr Blok

1a) *Svet v okoške šatalsja...* (Light wavered in the window, 1902)

1b) *Balagančik* (Die Schaubude, 1905)

1c) *Dvojniki* (The Double, 1903)

1d) *Balagan* (Fairground Booth, 1906)

1e) *Smejca, pajac, no plakat' ne smej!*

(Laugh you jester, but dare not cry!, 1899)

#### 2) Andrej Belyj

2a) *Bakchanalija* (Bacchanalia, 1906)

2b) *Arlekinada* (Harlequinade, 1906)

2c) *V letnem sadu* (In the summer garden, 1906)

2d) *Maskarada* (Masquerade, 1908)

#### 3) Vsevolod Knjazev

3a) *Vy – milaja, nežnaja Kolombina* (o.J.)

3b) *P'ero, P'ero – sčastlivyj, no P'ero ja!* (1912)

### II) ABSTRACT

### III) CURRICULUM VITAE

## I) ORIGINALTEXTE UND ÜBERSETZUNGEN

### 1a) Aleksandr Blok, *Svet v okoške šatalsja* (1902)

Свет в окошке шатался,  
В полумраке – один –  
У подъезда шептался  
С темнотой арлекин.

Light wavered in the window,  
in the half-darkness – alone –  
near the entrance the harlequin  
whispered with the darkness.

Был окутанный мглою  
Бело-красный наряд.  
Наверх – за стеною –  
Шутовской маскарад

The white and red garment  
was concealed in the dark.  
Upstairs – behind a wall –  
is a foolish masquerade.

Там лицо укрывали  
В разноцветную ложь.  
Но в руке узнавали  
Неизбежную дрожь.

There (they) hid the face  
in multicoloured lies.  
But still (they) recognised  
The unavoidable trembling of the hand.

Он мечом деревянным  
Начертал письма.  
Восхищенная странным,  
Потуплялась Она.

He – with a wooden sword  
Drew the letters.  
In awe of the strange  
She looked away bashfully.

Восхищенью не веря,  
С темнотою – один –  
У задумчивой двери  
Хохотал арлекин.

Not believing the awe,  
with the darkness – alone –  
by the thoughtful door  
laughed the harlequin.<sup>224</sup>

6 августа 1902

6 August 1902

### 1b) Aleksandr Blok, *Balagančik* (A Puppet Show, 1905)

Вот открыт балаганчик  
Для веселых и славных детей,  
Смотрят девочка и мальчик  
На дам, королей и чертей.  
И звучит эта адская музыка,  
Завывает унылый смычок.  
Страшный черт ухватил карапузика,  
И стекает клюквенный сок.

---

<sup>224</sup> Original und Übersetzung in: Olga Soboleva: The silver mask. p. 270



### Мальчик

Он спасется от черного гнева  
Мановением белой руки.  
Посмотри: огоньки  
Приближаются слева...  
Видишь факелы? Видишь дымки?  
Это, верно, сама королева...

### Девочка

Ах, нет, зачем ты дразнишь меня?  
Это – адская свита...  
Королева – та ходит средь белого дня,  
Вся гирляндами роз перевита,  
И шлейф ее носит, мечами звеня,  
Вздыхающих рыцарей свита.

Вдруг паяц перегнулся за рампу  
И кричит: „Помогите!  
Истекаю я клюквенным соком!  
Забинтован тряпицей!  
На голове моей – картонный шлем!  
А в руке – деревянный меч!»

Заплакали девочка и мальчик,  
И закрылся веселый балаганчик.<sup>225</sup>

*Июль 1905*

Look, a puppet show opened,  
For good, happy kids who behave.  
A boy and a girl are hoping  
To see kings with their ladies, and devils.  
And this music from hell can be heard:  
A doleful bow howls.  
The devil who has caught a little boy is horrid,  
And cranberry juice trickles down.

### THE BOY

He will be saved from black rage  
With a wave or the sleight  
Of a white hand. Look: little lights  
Are getting nearer and nearer from stage left.  
Do you see smoke? Can you see the torchlights?  
This is the queen, my favorite.

---

<sup>225</sup> A. Blok. Poesija, dramy, prosa. S. 119

## THE GIRL

Oh no, why do you tease me?  
This is the devil's own retinue...  
The queen, she comes out in daylight at her ease,  
Laced all around with garlands of roses and satin.  
Swords jingle, and her train is upraised,  
By the knights' lovelorn retinue.

A fool suddenly leans over across the footlights  
And shouts: Help!  
I'm hemorrhaging cranberry juice!  
I'm bandaged with rags!  
On my head, there's a helmet of cardboard,  
And in my hand, a sword made of wood.

The girl and boy burst into tears,  
And the happy puppet show tears to a close.<sup>226</sup>

*July 1905*

### 1c) **Aleksandr Blok, *Dvojniki*** (The Double, 1903)

Вот моя песня – тебе, Коломбина.  
Это – угрюмых созвездий печать –  
Только в наряде шута-Арлекина  
Песни такие умею слагать.

Двое – мы тащимся вдоль по базару,  
Оба – в звенящем наряде шутов.  
Эй, полюбуйтесь на глупую пару,  
Слушайте звон удалых бубенцов!

Мимо идут, говоря: «Ты, прохожий,  
Точно такой же, как я, как другой;  
Следом идет на тебя непохожий  
Сгобренный нищий с сумой и клюкой».

Кто, проходя, удостоит нас взора?  
Кто угадает, что мы с ним – вдвоем?  
Дряхлый старик повторяет мне: «Скоро»  
Я повторяю – «Пойдем же, пойдем.»

Если прохожий глядит равнодушно,  
Он улыбается; я трепещу;  
Злобно кричу я: «Мне скучно! Мне душно!»  
Он повторяет: «Иди. Не пущу.»

---

<sup>226</sup> Westphalen, Timothy: Aleksandr Blok's Trilogy of Lyric Dramas. Routledge: New York 2003. p. 35

Там, где на улицу, в звонкую давку  
Взглянет и спрячется розовый лик, –  
Там мы войдем в многолюдную лавку,  
Я – Арлекин, и за мною – старик.

О, если только заметят, заметят,  
Взглянут в глаза мне за пестрый наряд! –  
Может быть, рядом со мной они встретят  
Мой же – лукавый, смеющийся взгляд!

Там – голубое окно Колумбины,  
Розовый вечер, уснувший карниз...  
В смертном весельи – мы два Арлекина  
Юный и старый – сплелись, обнялись!

О, разделите! Вы видите сами:  
Те же глаза, хоть различен наряд!..  
Старый – он тупо глумится над вами,  
Юный – он нежно вам преданный брат!

Та, что в окне, – розовой навечерий,  
Та, что вверху, – ослепительней дня!  
Там Коломбина! О, люди! О, звери!  
Будьте как дети. Поймите меня.

*30 июля 1903, С Шахматов*

Here is my song for you Columbine.  
It is the mark of the solemn constellations –  
only in the costume of the harlequin-jester  
can I compose songs like these.

Both of us – we are dragging our feet through the market place,  
Both – in the jingling costumes of jesters.  
Hey, look at the silly pair,  
listen to the tinkle of the bold bells!

They walk by, saying: “You, a passer-by,  
are exactly the same as I, as another;  
the one that follows you is different –  
a hunch-backed beggar with a bag and a staff.”

Who, when walking by, will honour us with his gaze?  
Who will guess that we are both together?  
The decrepit old man repeats to me: “Soon”.  
I repeat: “Then let us keep going.”

If a passer-by looks upon us indifferently,

he smiles; I tremble;  
I cry in anger: "I am wearied! I am suffocating!"  
He repeats: "Go. I will not let you go."

There, where onto the streets and into the sonorous crush  
the rosy face will glance and hide;  
there we shall walk into the crowded shop,  
I am Harlequin, and behind me is the old man.

Oh, if only they would notice, notice  
and look into my eyes behind the motley costume!  
Perhaps, next to me, they would encounter  
my own mischievous, laughing gaze!

There – the sky blue window of the Columbine,  
the rosy evening, the slumbering ledge...  
In fatal joy – we, the two harlequins –  
the young and the old – have intertwined, embraced!

Oh, separate us! You see yourselves:  
the eyes are the same, although the costumes are different!..  
The old one – he dully mocks you,  
the young one – he is your tenderly devoted brother!

The one who is in the window is more rosy than the evening dusk,  
the one who is up there is more blinding than the day!  
The Columbine is there! Oh, people! Oh, animals!  
Be like children, understand me.<sup>227</sup>

30 July 1903, S Shakhmatov

1d) **Aleksandr Blok, *Balagan*** (Fairground Booth, 1906)

*Ну, старая кляча, пойдем  
ломать своего Шекспира!*

Кин

*Well then, old jade, et [sic] us go  
And put on our Shakespeare.*

Kin

Над черной слякотью дороги  
Не поднимается туман.  
Везут, покряхтывая, дроги  
Мой полинялый балаган.

The mist does not rise over  
the black slush of the road.  
The chases, creaking, pull  
my faded fairground booth.

Лицо дневное Арлекина  
Еще бледней, чем лик Пьеро.  
И в угол прячет Коломбина  
Лохмотья, сшитые пестро...

The daylight face of Harlequin  
is even more pale than Pierrot's,  
and Columbine hides in a corner  
her motely sewn rags

<sup>227</sup> Original und Übersetzung in: Olga Soboleva: The silver mask. p. 273ff

Тащитесь, траурные клячи!  
Актеры, правьте ремесло,  
Чтобы от истины ходячей  
Всем стало больно и светло!

Drag on, you funeral jades!  
Actors, do your job,  
so that the walking truth  
would make all feel pain and light!

В тайник души проникла плесень,  
Но надо плакать, петь, идти,  
Чтоб в рай моих заморских песен  
Открылись торные пути.

Mould has penetrated the secret part of the  
soul, but it is necessary to cry, sing, walk,  
so that ways through thorns may open  
into the heaven of my overseas songs.<sup>228</sup>

Ноябрь 1906

November 1906

1e) Aleksandr Blok, *Smejca, pajac, no plakat' ne smej!* (1899)

*Смейся, паяц, но плакать не смей!*

Я опять на подмостках. Мерцают опять  
Одинокие рампы огни.  
Мне придется сейчас хохотать...  
А на сердце-то стоны одни!  
Что же делать! Толпа мне отсюда видна, –  
Затаивши дыхание, ждет...  
А у рампы она – смущена  
И, наверное, бога зовет!  
Тише! Дрогнуло что-то... Как сердце стучит!..  
О, проклятое сердце, не плачь!..  
Чей-то голос над ухом звучит...  
Сам себе я судья и палач!!...

.....  
Я очнулся. Толпа рукоплещет, зовет...  
Я не вижу тревожных огней!  
А она мне венок подает  
Из лавровых ветвей...

15 сентября 1899

*Laugh, you jester, but dare not cry!*

I am once again on the stage. And glitter again the lonely footlights.  
I will have to laugh now...  
while there are only moans in my heart!  
What to do! I can see the crowd from here,  
holding its breath it waits...  
While at the footlights she – embarrassed  
and probably calling to God!  
Quiet! Something quavered... How the heart beats!  
Oh, cursed heart, do not weep!  
Someone's voice sounds in (my) ear...

---

<sup>228</sup> ibd. p. 278f

I am my own judge and executioner!!  
 .....  
 I came round. The crowd applauds, calls...  
 I cannot see the alarming lights.  
 While she hands me the wreath  
 of laurel leaves.<sup>229</sup>

15 september 1899

2a) **Andrej Belyj, *Bakchanalija*** (Bacchanalia, 1906)

И огненный хитон принес,  
 И маску черную в кардонке.  
 За столиками гроздь роз  
 Свой стебель изогнули тонкий.

Бокалы осушал, молчал,  
 Камелию в петлицу фрака  
 Воткнул, и в окна хохотал  
 Из душного, ночного мрака –

Туда, – где каменный карниз  
 Светился предрассветной лаской,  
 И в рдьяность шелковистых риз  
 Обвился и закрылся маской,

Прикидываясь мертвецом...  
 И пенились – шипели вина.  
 Возясь, перетасили в дом  
 Кровавый гроб два арлекина.

Над восковым его челом  
 Крестились, наклонились оба –  
 И полумаску молотком  
 Приколотили к крышке гроба.

Один – заголосил, завыл  
 Над мертвым на своей свирели;  
 Другой – цветами перевил  
 Его мечтательных камелий.

В подставленный сосуд вином  
 Струились огненные росы,  
 Как прободал ему жезлом  
 Грудь жезлоносец длинноносый.

And brought a fiery tunic,  
 and a black mask in a hatbox.  
 Bunches of roses by the tables  
 have curved their thin stalk.

Emptied glasses, kept silent,  
 placed a camellia into the buttonhole  
 of a tail-coat and laughed into the windows  
 from the stuffy night gloom –

there, where the stone ledge  
 glowed with predawn caress,  
 enveloped into the redness of the silken  
 chasubles, hid behind a mask,

pretending to be dead...  
 The wines foamed and hissed.  
 Hustling, two harlequins  
 dragged the bloody coffin into the house.

Over his waxen forehead,  
 making the sign of the cross, the two bent  
 down and nailed the half-mask  
 to the coffin lid.

One – wailed and howled  
 over the dead man on his panpipe;  
 the other – intertwined with flowers  
 his dreaming camellias.

Into the waiting cup, like wine,  
 streamed the fiery dews,  
 as the longnosed staff-bearer  
 rent his chest with his staff.<sup>230</sup>

<sup>229</sup> ibd. p. 269f

<sup>230</sup> ibd. p. 259f

2b) **Andrej Belyj, *Arlekinada*** (Harlequinade, 1906)

*Посвящается  
современным арлекинам*

*Dedicated to  
modern harlequins*

Мы шли его похоронить  
Ватагою беспутно сонной.  
И в бубен похоронный бить  
Какой-то танец похоронный

We went to bury him  
as a wayward sleepy crowd.  
And tap on the funeral tambourine,  
Some kind of funeral dance

Вдруг начали. Мы в колпаках  
За гробом огненным вопили  
И фимиам в сквозных лучах  
Кадильницами воскурили.

was suddenly begun. In caps, we  
wailed behind the fiery coffin  
and smoked incense in burners  
in the piercing rays.

Мы колыхали красный гроб;  
Мы траурные гнали дроги,  
Надвинув колпаки на лоб...  
Какой-то арлекин убогий –

We swayed the red coffin;  
we drove the funeral chase,  
having pulled our caps over our foreheads  
Some wretched harlequin –

Седой, полуслепой старик, –  
Язвительным, немым вопросом  
Морщинистый воскинул лик  
С наклеенным картонным носом,

a grey-haired, half blind old man, –  
with a sarcastic and mute question  
lifted his wrinkled face  
with a glued on paper nose,

Горбатился в сухой пыли.  
Там в одеянии убогом  
Надменно выступал вдали  
С трескучим, с вытянутым рогом–

hunched his back in the dry dust.  
There in wretched dress  
haughtily walking at a distance  
with a hoarse, elongated horn –

Герольд, предвозвещавший смерть;  
Там лентою вилась дорога;  
Рыдало и гремело в твердь  
Отверстие глухого рога.

the herald, proclaiming death;  
there coiled the ribbon of the road;  
the opening of the dull horn  
harshly wept and thundered.

Так улиц полумертвых строй  
Процессия пересекала;  
Рисуясь роковой игрой,  
Паяц коснулся бледноалой–

Thus the procession crossed  
a row of half dead streets;  
boasting with a fateful game,  
the joker touched the pale-red

Камелии: и встал мертвец,  
В туман протягивая длани;  
Цветов пылающий венец  
Надевши, отошел в тумане: –

camellia: and the cadaver rose,  
stretching his limbs into the mist;  
having put on a crown of flaming flowers  
[he] stepped away into the mist: –

Показывался здесь и там;  
Заглядывал – стучался в окна;  
Заглядывал – врывался в храм,  
Сквозь ладанные шел волокна.  
Предвозвещающая рогом смерть,

he] showed himself here and there;  
looked out – knocked on windows;  
looked into – burst into the cathedral,  
walked through the strands of frankincense.  
Proclaiming death with his horn,

О мщении молил он бога:  
Гремело и рыдало в твердь  
Отверстие глухого рога.

«Вы думали, что умер я –  
Вы думали? Я снова с вами.  
Иду на вас, кляня, грозя  
Моими мертвыми руками.

Вы думали – я был шутом?...  
Молю, да облак семиглавый  
Тяжелый опрокинет гром  
На род кощунственный, лукавый!»

*Ноябрь 1906, Мюнхен*

he begged the god for vengeance:  
the opening of the dull horn  
harshly thundered and wept.

“You thought I was dead –  
You thought? I am with you once more.  
I am advancing upon you, cursing,  
Menacing with my dead hands.

You thought – I was a fool?...  
I beg, let the seven-headed cloud  
pour forth its thunder  
on the blasphemous, sly race!”<sup>231</sup>

*November 1906, Munich*

2c) **Andrej Belyj, *V letnem sadu*** (In the Summer Garden, 1906)

Над рестораном сноп ракет  
Взвивается струею тонкой.  
Старик в отдельный кабинет  
Вон тащит за собой ребенка.

Над лошадиною спиной  
Оголена, в кисейной пене, –  
Проносится – ко мне, за мной!  
Проносится по летней сцене.

Прошелкает над ней жокей –  
Прошелкает бичом свистящим.  
Смотрю... Осанистый лакей  
С шампанским пробежал пьянящим.

И пенистый бокал поднес...  
Вдруг крылья яркокрасной тоги  
Так кто-то над толпой вознес –  
Бежать бы: неподвижны ноги.

Тяжелый камень стекла бьет –  
Позором купленные стекла.  
И кто-то в маске восстает  
Над мертвенною жизнью, блеклой.

Волнуются: смятение, крик.  
Огни погасли в кабинете; –  
Оттуда пробежал старик  
В полужастегнутом жилете, –  
И падает, – и пал в тоске

Above the restaurant a cluster of rockets  
soars in a thin stream.  
An old man drags a child with him  
into a private cabinet.

Over the horseback  
naked in muslin foam, –  
sweeps past – to me, after me!  
Sweeps past on the summer stage.

A jockey will crack his whip over her,  
will crack his whistling whip.  
I watch... A statley lackey  
ran past with intoxicating champagne.

And offered a foaming glass...  
Suddenly the wings of a bright red toga  
somebody lifted up above the crowd –  
but to run – legs are motionless.

A heavy stone breaks the windows –  
The windows bought with shame.  
And someone in a mask rises  
above the death like faded life.

[They] become alarmed: confusion  
scream. The lights have gone out in the  
cabinet; – out ran the old man  
in a partially buttoned vest, –  
and falls, – and fallen in melancholy

<sup>231</sup> ibd. p. 260f



С бокалом пенистым рейнвейна  
В протянутой, сухой руке  
У тиховойного бассейна; –

Хрипит, проколотый насквозь  
Сверкающим, стальным кинжалом:  
Над ним склонилось, пролилось  
Атласами в сиянье алом –

Немое домино: и вновь,  
Плеца крылом атласной маски,  
С кинжала отирая кровь,  
По саду закружилось в пляске.

1906, Серебряный Колобездь

with a foaming glass of rhenish wine  
in an extended, dry hand  
by the soft screamed fountain; –

death rattling, stabbed through  
by a shining steel dagger:  
bending over him, spilling  
satin in red shimmer –

the mute domino: and once again,  
playing with the wind of the satin mask,  
wiping the blood of the dagger  
swirled in dance through the garden.<sup>232</sup>

1906, *Serebrjanyj Kolobez'*

2d) Andrej Belyj, *Maskarad* (Masquerade, 1908)

*М. Ф. Лукиардопуло*

*To M.F. Likiardopulo*

Огненный крюшон с поклоном  
Капуцину черт несет.  
Над крюшоном капюшоном  
Капуцин шуршит и пьет

Стройный черт-атласный, красный, –  
За напиток взыщет дань,  
Пролетая в нежный, страстный,  
Грациозный па д'эспань. –

Пролетает, колобродит,  
Интригует наугад.  
Там хозяйка гостя вводит.  
Здесь хозяин гостье рад.

Звякнет в пол железной злостью  
Там косы сухая жердь: –  
Входит гостья, щелкнет костью,  
Взвест саван: гостья – смерть.

Гость: – некое, роковое,  
Огневое домино –  
Неживую головою  
Над хозяйкой склонено.

И хозяйка гостя вводит.  
И хозяин гостье рад.  
Гости бродят, колобродят,

Fiery *cruchon* with a bow  
the devil to the friar brings.  
Over the *cruchon* the hooded  
capuchin rustles and drinks.

Slender Satan – smooth red satin –  
sets his price for the drink,  
sweeping into the gentle, lusting,  
gracious *pas d'Espagne*. –

He flies, he roams,  
he schemes at random.  
There, the hostess greets her man.  
Here, the host is glad at mistress' arrival.

Hit the floor with iron malice  
there, the dry baton of her scythe: –  
the mistress enters, clicks the bone,  
unveils the shroud, lady-death.

Guest: – the silent, fateful menace,  
in his fiery-red domino –  
with lifeless head  
leaning over the hostess.

And the host brings in his mistress.  
And the hostess greets her man.  
Guestes wander, roam,

<sup>232</sup> ibd. p. 262f

Интригуют наугад.

Невтерпеж седому турке:  
Смотрит маске за корсаж.  
Обжигается в мазурке  
Знойной полькой юный паж.

Закрутив седые баки,  
Надушен и умилен.  
Сам хозяин и черном фраке  
Открывает котильон.

Вея веером пуховым,  
С ним жена плывет вдоль стен;  
И муаром бирюзовым  
Развернулся пышный трэн.

Чей-то голос раздается:  
«Вам погибнуть суждено», –  
И уж в даньних залах вьется, –  
Вьется в вальсе домино.

С милой гостьей: желтой костью  
Щелкнет гостя: гостя – смерть.  
Погрозит и лязгнет злостью  
Там косы сухая жердь.

Пляшут дети в ярком свете.  
Обернулся – никого.  
Лишь вьется, пучок конфети  
С легким треском бьет в него.

«Злые шутки, злые маски», –  
Шепчет он, остановясь.  
Злые маски строят глазки,  
В легкой пляске вдаль несясь.

Ждет. И боком. Легким скоком, –  
«Вам погибнуть суждено», –  
Над хозяйкой ненароком  
Пробежало домино.

Задрожал над бледным бантом  
Серебристый позумент;  
Но она с атласным франтом  
Пролетает в вихре лент.

В бирюзу немую взоров  
Ей пылит атласный шарф.  
Прорыдав, несутся с хоров, –

scheming at random.

Turk – white hairs and desire:  
gazes into the mask's corsage.  
Singes himself in the mazurka  
and hot polka, the youthful page.

Having curled the ashen sideburns,  
perfumed and delighted,  
the host in jet black tails  
begins the cotillion.

Toying with a fan of feathers,  
his wife floats with him along the walls,  
and presenting its turquoise moiré,  
her sumptuous train is displayed.

Some strange voice calls out:  
„You are all fated to perish“ –  
and in distant halls the domino  
twirls and twirls in waltz

With the darling mistress: the mistress  
Clicks the yellow bone: lady-death.  
Threatens and snaps with anger,  
There, the dry baton of her scythe.

Children are dancing in the bright light.  
[He] turns around – there is no one.  
Only a coiling pack of confetti  
Hits him with a gentle crack.

„Vicious jests and vicious masks“  
he whispers halted.  
Vicious masks, with artful eyes  
fly away in festive dance.

He waits. To one side, skipping lightly, –  
„You are all fated to perish,“ –  
carelessly rustling over the hostess  
the domino ran by.

The silvery lace  
trembles over the pale bow;  
but she, with a satin dandy  
Sweeps by in a whirlpool of ribbons.

Into the turquoise of mute gazes  
A satin scarf sends dust into her eyes.  
Weeping, from the choir stalls fly and

Рвутся струны страстных арф.

burst the strings of passionate harps.

Подгибая ноги выше,  
В такт выстукивает па, –  
Ловит бэби в темной нише –  
Ловит бэби – grand papa.

Lifting his legs higher,  
rhythmically beating the steps, –  
catches the baby in a dark niche  
catches the baby – grand papa.

Плещет бэби дымным тюлем,  
Выгибая стройный торс.  
И проносят вестибюлем  
Ледяной, отрадный морс.

The baby splashes with smoky voile,  
Bending the slender torso.  
And they carry through the vestibule  
The icy, refreshing punch.

Та и эта ночь из света  
Выбегает на подъезд.  
За каретою карета  
Тонет в снежной пене звезд.

That and this night out of light,  
runs out into the drive.  
Carriage after carriage  
drowns in the snowy foam of stars.

Снит: и бэби строит куры  
Престарелый grad papa  
Легконогие амурсы  
Вкруг него рисуют па.

Sleeps: and the aged grand papa  
flirts with the baby.  
Light footed amours  
draw the pa around him.

Только там по гулким залам –  
Там, где пусто и темно –  
С окровавленным кинжалом  
Пробежало домино.

Only there, in the echoing halls,  
there, where it is dark and empty –  
with a bloodied dagger  
the domino ran past.<sup>233</sup>

Июль 1908, Серебряный Колобездь

July 1908, Serebrianyi Kolodez'

3а) Vsevolod Knjazev, *Vy – milaja, nežnaja Kolombina* (o.J.)

Вы — милая, нежная Коломбина,  
Вся розовая в голубом.  
Портрет возле старого клавирина  
Белой девушки с желтым цветком!

Vy – milaja, nežnaja Kolombina,  
Vsja rozovaja v golubom.  
Portret vozle starogo klavesina  
Beloj devuški s želtym cvetkom!

Нежно поцеловали, закрыв дверцу  
(А на шляпе желтое перо)...  
И разве не больно, не больно сердцу  
Знать, что я только Пьеро, Пьеро?...<sup>234</sup>

Nežno pocelovali, zakryv dvercu  
(A na šljape želtoe pero)...  
I razve ne bol'no, ne bol'no serdzu  
znat', čto ja tol'ko P'ero, P'ero?..

<sup>233</sup> Olga Soboleva: The silver mask. p. 263ff

<sup>234</sup> V. Knjazev: I blizki smertnye čerty...: Izobraznye stichotvorenija. Librusek; <http://lib.ec/b/361566/read>,  
zulezt einges. am 15.09.2012

3b) Vsevolod Knjazev, *P'ero, P'ero – sčastlivyj, no P'ero ja!* (1912)

|                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                             |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Пьеро, Пьеро, – счастливый, но Пьеро я!<br>И навсегда я быть им осужден.<br>Не странно ли – нас четверо и трое,<br>И я один влюблен – и отделен!     | P'ero, P'ero, – sčastlivyj, no P'ero ja!<br>I navsegda ja byt' im osužden.<br>Ne stranno li – nas četvero i troe,<br>I ja odin vljublen – i otdelen!        |
| Ах, рая дверь мне преграждают двое,<br>Но в «первый рай» я все равно введен, –<br>Пусть Арлекин закутан в плащ героя.<br>Моей любви не уничтожит он! | Ach, raja dver' mne pregraždajut dvoe,<br>No v „pervyj raj“ ja vse ravno vveden, –<br>Pust' Arlekin zakutan v plašč geroja.<br>Moej ljubvi ne uničtožit on! |
| Я видел смех, улыбки Коломбины,<br>Я был обвит кольцом прелестных рук...<br>Пусть я – Пьеро, пусть мне победа – звук,                                | Ja videl smečh, ulybki Kolombiny,<br>Ja byl obvit kol'com prelestnych ruk...<br>Pust' ja – P'ero, pust' mne pobeda – zvuk,                                  |
| Мне не страшны у рая Арлекины,<br>Лишь ты прекрасная, свет солнца, руки<br>Не отнимай от губ моих в разлуке. <sup>235</sup>                          | Mne ne strašnyj u raja Arlekiny,<br>Liš' ty prekrasnaja, svet solnca, ruki<br>ne otnimaj ot gub moich v razluke.                                            |

---

<sup>235</sup> ibd.

## II) **ABSTRACT**

Russlands Kulturstadt Sankt Petersburg wird heute noch aufgrund der im Stadtbild vorherrschenden Brücken, Kanäle und Wasserwege als „Venedig des Nordens“ bezeichnet. Sowohl Venedig als auch Petersburg erweisen sich als kulturelle Zentren, welche im Laufe der Jahrhunderte unzähligen Künstlern, Malern wie auch Schauspielern und Literaten, zur reichen Inspirationsquelle werden. Die *Commedia dell'arte*, das um 1600 in Italien entstehende Volkstheater mit seinen stereotypen Figuren, seinen Masken sowie der Fokussierung auf Improvisation und Körpersprache, übt besonders auf die russischen Schriftsteller um 1900 bis 1920 entscheidenden Einfluss aus und findet so in Russlands „hohe Kultur“ Eingang. Die Wiederentdeckung des italienischen Volkstheaters wie auch des russischen *Balagan* steht dabei in unmittelbarem Zusammenhang mit den politisch-gesellschaftlichen Umbrüchen, welche das *Fin de siècle* mit sich bringt. In den sich auf die *Commedia dell'arte* beziehenden Werken Aleksandr Bloks, Anna Achmatovas, Michail Kuzmins und Andrej Belyjs vereint sich Theater mit Literatur, die italienische mit der russischen Kultur, das 16. und 17. mit dem 20. Jahrhundert, vereinen sich Volkstradition und die so genannten „schönen Künste“. Die vorliegende Arbeit zeichnet die Tradition der *Commedia dell'arte* beginnend bei ihren Ursprüngen in Italien über ihre Transformation im Werk der französischen Symbolisten und deutschen Romantiker nach, um sich schließlich auf die Frage zu konzentrieren, weshalb sich die russischen Autoren des silbernen Zeitalters der italienischen Stegreifkomödie zuwenden, welche Figuren adaptiert, welche Konzepte und Motive übernommen werden – auf welche Weise die italienische Theaterform also Eingang in die russische Literatur findet.

### III) CURRICULUM VITAE

#### Angaben zur Person

---

Franza Magdalena Sturm

magdasturm@gmx.net

geboren am 15.12.1988 in Schlierbach an der Krems

#### (Hoch-)Schulbildung

---

*seit Oktober 2007*      Diplomstudium Komparatistik Universität Wien

*seit Oktober 2009*      Bachelorstudium Russisch Slawistik Wien

*09.2011-01.2012*      Auslandssemester (Joint-Study), KubGU Krasnodar, Südrussland

*1998-2002*              Bundesrealgymnasium Kirchdorf an der Krems

*1994-1998*              Volksschule Schlierbach

Teilnahme an der Lesungsperformance „O Lockstoffe“ (07.12.2009): Abend für junge Literatur der Zeitschrift *Podium* im Dschungel Wien;

Mitarbeit an Thomas Bernhard Sammelband „Was reden die Leute. 58 Begegnungen mit Thomas Bernhard.“ Aufgezeichnet von Sepp Dreissinger. müry salzmann: Salzburg, Wien: 2011

