

Mysterium und/oder Buffonade: Die theatralen Elemente in Vladimir Nabokovs *Приглашение на казнь*

Die für Nabokovs Werke so charakteristische Bipolarität¹ nimmt in *Приглашение на казнь* (1934; *Einladung zur Enthauptung*) eine besondere Gestalt an, deren Spezifik in der gegenseitigen Durchdringung von zwei Prinzipien in einem Romanraum liegt.² Das Zentrum des ersten bildet Cincinnat selbst; zu ihm gehört ein von ihm instinktiv gefühlter Bereich, der sich außerhalb des physischen Raumes befindet: „Там – неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудачки; там время складывается по желанию [...]“³ (Набоков 2002, 101) Außerhalb dieses Bereiches herrscht der Grundsatz der Welt, in der Cincinnat lebt und die ihn umgibt. Der Gegensatz beider Sphären zeigt sich in zahlreichen Romanepisoden und Motiven, nicht nur in den divergierenden ästhetischen und ethischen Wertungen zwischen Cincinnat und den Bewohnern seiner Umwelt, sondern auch in konkreten materiellen Unterschieden. Das beste Beispiel ist allerdings der Antagonismus zwischen Cincinnat als einzigem „undurchsichtigen“ Bewohner der Stadt und allen anderen „durchsichtigen“ Personen und die daraus resultierende Todesstrafe, die Nabokovs Protagonist erwartet.⁴

1 Grundlegend sind hierzu die Arbeiten Левин 1998 und Александров 1999, insbes. 7-32.

2 Zur Ambivalenz dieser beiden Welten in *Приглашение на казнь* vgl. Левин 1998, insbes. 357-359, und Toker 1989.

3 „*There, там, là-bas* leuchtet unnachahmbares Verständnis aus dem Blick der Menschen; dort beheligt man die Sonderlinge nicht, die hier gemartert werden; dort nimmt die Zeit die Gestalt an, die einem beliebt [...]“ (Nabokov 1990, 103)

Im Folgenden werden Text und Übersetzung nach diesen Ausgaben unter einfacher Nennung der Seitenzahlen zitiert, wobei die erste Zahl jeweils für das Original steht.

4 Zur Aufteilung der Romanwelt in „там“ (dort) и „тут“ (hier) vgl. Johnson 1985, 157-169.

Die bekanntermaßen große Anzahl an – häufig komplementären – Deutungsansätzen zu *Приглашение на казнь*⁵ lässt sich vor dem Hintergrund dieser Bipolarität auch als dichotomisches Verhältnis von jeweils Realem und Irrealem, Masse und Individuum sowie ‚echter‘ und ‚unechter‘ Kunst etc. lesen. Kritisch anzumerken ist hierbei vor allem, dass diese Interpretationen zu oft gewissermaßen vor die eigentliche Analyse des Romans gesetzt werden. Im Gegensatz hierzu soll im Folgenden versucht werden, die theatrale Poetik und Struktur des Werks enger am Text herauszuarbeiten.

Auf diese Elemente des Romans wurde in den Nabokoviana bereits mehrfach hingewiesen.⁶ Dabei wurde allerdings der Zusammenhang zwischen ihnen und der bereits genannten Bipolarität nicht näher analysiert, ebenso wenig wurde das Zusammenwirken der beiden Prinzipien in einem Romanraum untersucht.

Die theatralen Elemente

Die theatralen Elemente in *Приглашение на казнь* lassen sich auf verschiedenen Ebenen des Romans ausmachen. Neben solchen Konnotationen in der Darstellung des Romanraumes (in Cincinnats Zelle lebt eine künstliche Spinne, am Himmel hängt ein künstlicher Mond, das Fenster im Korridor ist aufgemalt, das Schafott in der letzten Szene bricht zusammen) und der Romanfiguren (bis auf Cincinnat tragen sie Masken, falsche Bärte, Perücken etc.) sollen hier vor allem die handlungsbildenden Elemente in den Vordergrund gestellt werden.

Diese lassen sich im Wesentlichen in zwei Gruppen aufteilen. Zum einen gibt es Szenen, die nur unter der Annahme, dass das ganze Roman-geschehen im künstlichen Raum der Theaterbühne abläuft, logisch nachvollziehbar werden. Die zweite Gruppe bilden vor allem solche Momente, die sich einem bestimmten Genre der szenischen Kunst (Pantomime, Melodrama usw.) zuordnen lassen (hierzu später). Die Bedeutung der ersten Gruppe, also solcher Handlungen, die durch die Bühne gewissermaßen legitimiert und logisch zulässig werden, lässt sich besonders gut an einer Romanepisode illustrieren, auf deren Theatralität bereits Dabney Stuart hingewiesen hat (Stuart 1978, 55-86). In ihr wird in Cincinnats Anwesenheit aus dem Direktor der Gefängniswärter Rodion, ohne dass dies in irgendeiner Weise motiviert oder beschrieben würde (also auch nicht durch einen Traum oder die Imagination des Protagonisten). Die-

5 Einen guten Überblick hierzu verschafft der Sammelband Connolly 1997; vgl. auch Toker 1989.

6 Siehe hierzu u. a. Stuart 1978; Левин 1998, 357-358; Александров 1999, 112-114; Букс 1998, 130-137; Connolly 1997, 9-15.

ser Vorgang, der sich in ähnlicher Form mehrfach im Roman wiederholt, lässt sich aber durchaus als eine Art Kostümwechsel bzw. Rollentausch auf der Bühne verstehen. Dies wird besonders auf der sprachlich-lexikalischen Ebene deutlich, wo ein und dieselbe Figur plötzlich in einen anderen Sprachduktus verfällt und gewissermaßen eine andere Rolle übernimmt (im konkreten Beispiel also der Übergang von der Rolle des Direktors zur Rolle des Gefängniswärters) – ein Umstand, der von den anderen Romanfiguren übrigens auch bemerkt wird. Da die Erzählerperspektive ausgeblendet und die Szene im dramatischen Modus geschildert wird, entsteht eine Situation, die nur in einer szenischen Kunst möglich ist. Der Schauspieler wechselt seine Maske vor den Augen der Zuschauer (und denen Cincinnats). Der Text benötigt also einen Leser, der nicht nur Leser sein darf, sondern auch zugleich ein Zuschauer sein muss, der die Handlung der *mise en scène* rekonstruiert.

Cincinnats gesamte Umgebung wird im exakten Wortsinn als Theater dargestellt, was es dem Leser ermöglicht (und ihn dazu nötigt), die physische Welt des Romans als eine Aufführung, die vor den Augen des Protagonisten abläuft, zu begreifen. Wichtig ist hierbei, dass es sich um eine Aufführung und keine Inszenierung handelt. Während letztere eine vom Regisseur angestrebte und geplante idealtypische Realisierung meint, soll mit dem Begriff Aufführung die konkrete und einmalige Umsetzung bezeichnet werden, die durch äußere Umstände (z. B. Fehler der Schauspieler, technische Probleme, Lärm im Saal) oder Improvisationen beeinflusst werden kann.⁷

Im Roman wird dies zunächst im Motiv des Fehlers virulent, hier als Diskrepanz zwischen Intention und Realisierung verstanden. Die explizite Benennung eines Lapsus in der theatralen Umsetzung ist im Roman häufig zu beobachten, beispielsweise beim Auftritt des Direktors:

Ну что ж, – сказал Цинциннат – пожалуйста, пожалуйста... [...] Но я попрошу вас позвать... – Сию минуту, – выпалил Родион с такой готовностью, словно и только жаждал этого, – метнулся было вон, – но директор⁸, слишком нетерпеливо ждавший за дверью, явился чуть-чуть слишком рано, так что они столкнулись.⁹ (84)

⁷ Vgl. dazu auch Fischer-Lichte 2010, 232-234.

⁸ Den Raum betritt auch nicht derjenige, den Cincinnat holen lassen wollte (d.h. der Direktor an Stelle des Bibliothekars).

⁹ „Nun gut“, sagte Cincinnatus, „wie ihr wollt, wie ihr wollt ... [...] Aber wenn ich darum bitten darf, rufen Sie ...“, „Sofort“, brachte Rodion mit solcher Bereitwilligkeit hervor, als hätte

Ebenso oft scheitern die Tricks des M-s'e P'er (M'sieur Pierre); unter anderem misslingt ein akrobatischer Auftritt, weil er seine Zahnprothese verliert (115 ff/126 ff). Auch weitere Figuren benehmen sich bisweilen anders, als sie offenbar angewiesen wurden. So sieht sich beispielsweise der Direktor gezwungen, hinter dem Bibliothekar den Raum zu verlassen, wohl um diesen mit körperlicher Gewalt zu strafen bzw. zu disziplinieren, weil er durch sein Aus-der-Rolle-Fallen die Szene einer fröhlichen und begeisterten Begrüßung M-s'e P'ers gestört hatte (96 ff/94 ff).¹⁰ Auch der Bau der Hinrichtungsstätte, gewissermaßen der Kulisse für den letzten Akt, verzögert sich (166/215).

Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang Cincinnat selbst, der sich mit wachsender Verachtung weigert, an den vom Gefängnispersonal vorbereiteten Showauftritten teilzunehmen. Als M-s'e P'er beispielsweise seine Kunststücke vorführt, schweigt Cincinnat, so dass der Direktor an seiner Stelle auf alle Fragen antworten muss (92 ff/89 ff).

Das zweite mit der Darstellung der Umgebung als Aufführung in Verbindung stehende Motiv ist das des Drehbuchs. Dieser Begriff soll hier nicht nur als Filmszenario verstanden werden, sondern – in Analogie zu den Vorstellungen der Theateravantgarde der 20er Jahre – allgemein als ein schriftlicher Text, der die grundsätzlichen Handlungslinien vorgibt, dabei aber Raum für die Improvisation in der konkreten Aufführung lässt. Auf die Existenz gerade solcher Handlungsanweisungen, die offenbar die Auftritte des Gefängnispersonals regulieren sollen, wird im Text ständig verwiesen: „Сообразно с законом“ („wie das Gesetz es vorschrieb“; 47/11), „закон требовал“ („das Gesetz schrieb vor“; 54/22), „как того требовал обычай“ („wie der Brauch es verlangte“; 109/117), „как велит прекрасный обычай“ („wie es unsere ruhmreiche Sitte verlangt“; 156/199), „обычай требовал“ („die Tradition wollte“; 158/203), „всегда так делается“ („so wird es immer, immer gemacht“; 161/208).

Zugleich wird das Motiv des Drehbuchs mit dem des Fehlers verbunden; das Gefängnispersonal besitzt Notizbücher, liest seine Texte vom Blatt ab: „Пережить тебя, – повторил м-сье Пьер, довольно откровенно заглянув в мелко исписанный свиточек, который держал

er genau darauf sehnlich erwartet; er wollte sich eilig davon machen, aber den Bruchteil einer Sekunde zu früh erschien der Direktor, der zu ungeduldig an der Tür gewartet hatte, so daß sie zusammenprallten.“ (75)

¹⁰ Tatsächlich gerät dem Direktor die Szene durch das erzwungene Verlassen des Raumes völlig außer Kontrolle, was sich dann in seiner Gereiztheit widerspiegelt.

в кулаке“¹¹ (140); „Директор поспешно надел очки, разглядел какую-то бумажку и, рванув голосом, обратился к Цинциннату: [...]“¹² (155). Im Laufe der Romanhandlung steigt die Zahl der Brüche und Unstimmigkeiten, wie in einer Aufführung, wo mit der Zeit unerwartete Faktoren die Handlung ins Stocken bringen und ihr einen neuen Sinn verleihen können. In der Mitte dieser nach den Regeln des Theaters funktionierenden Welt steht Cincinnat als Zuschauer. Für eine solche Deutung spricht nicht nur die Tatsache, dass er der einzige ist, der sich der Teilnahme an den ständigen Inszenierungen zu entziehen versucht. Besonders deutlich wird die Existenz Cincinnats als Zuschauer in den Szenen, in denen die komischen Einlagen des Gefängnispersonals vor seinen Augen in seiner Gefängniszelle inszeniert werden und er sich ihnen deshalb nicht entziehen kann.

Das theatrale Prinzip, das in der Darstellung von Cincinnats Umgebung überwiegt, betont deren Unnatürlichkeit, Künstlichkeit, Illusorität und Erliegenheit. Dass Cincinnat die einzige reale Figur in einer irrealen Welt ist, hat bereits Chodasevič bemerkt (Ходасевич 1997, 247).

Die für Chodasevič zentrale Frage, wie sich das Reale mit dem Irrealen verbinden lässt, wird an dieser Stelle nicht berücksichtigt. D. h., es soll hier nicht untersucht werden, ob alles, was im Roman passiert, nur ein Traum oder Alptraum von Cincinnat ist, und welche der beiden Welten real und welche imaginiert ist. Prinzipiell ist an dieser Stelle nur die Tatsache von Interesse, dass zwei gegensätzliche Welten in einem Raum zusammentreffen.

Dieses grundlegende Kompositionsprinzip in Verbindung mit den theatralen Elementen des Romans verweist auf die russische nachrevolutionäre Theateravantgarde im Allgemeinen und auf Vladimir Majakovskijs *Мистерия-буфф* (1918, 1921; *Mysterium Buffo*) im Besonderen. Für beide gilt das Primat der Aufführung gegenüber dem geschriebenen Text, die Betonung der Improvisation und die Einbindung buffonesker Elemente.¹³

11 „,Noch einmal erleben könnte“, wiederholte M'sieur Pierre und warf ziemlich unverhohlen einen Blick in eine rollenförmige, ganz mit feiner Schrift bedeckte Kladde.“ (170)

12 „Der Direktor setzte hastig die Brille auf, konsultierte ein Blatt Papier und wandte sich mit Megaphonstimme an Cincinnatus: [...]“ (198).

13 Zu diesen Elementen des sogenannten Theateroktobers vgl. auch Золотницкий 1976, 222. Zum Verhältnis von *Приглашение на казнь* zu den – teilweise auch durch Symbolisten und Theaterreformer reaktivierten – Formen des Volkstheaters (wie Balagan, Commedia dell'arte) vgl. auch Сендерович/Шварц 1997 und 1998. Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht hingegen die Polemik Nabokovs mit Positionen der Theateravantgarde selbst.

Wichtiger als eine detaillierte Analyse von Majakovskijs *Мистерия-буфф* ist daher die Frage seiner schematischen Einteilung in zwei Welten, in – wie es bereits der Titel sagt – eine Welt des Mysteriums und eine Welt der Posse/Buffonade. Gerade hier wird auch die typologische Ähnlichkeit zur Bipolarität von *Приглашение на казнь* deutlich. Dabei wird der Gegensatz von proletarischem Mysterium und bourgeoiser Buffonade (Маяковский 1956, 357), der sich bei Majakovskij mit der satirischen Aufteilung in sieben Paare „Чистых“ („Reine“) und sieben Paare „Нечистых“ („Unreine“) findet, umgedeutet in den Gegensatz von „прозрачный“ („durchsichtig“) und „непрозрачный“ („undurchsichtig“). Der letztere, denn es handelt sich dabei ausschließlich um Cincinnat, wird hier zum Träger der Mysteriumselemente, während sich dem Gefängnispersonal die Buffonade zuordnen lässt.

Nabokovs Umdeutung bleibt dabei zugleich als Antwort auf die kulturelle Situation im Russland der frühen 20er Jahre lesbar und als Versuch, das Mysterium in seiner ursprünglichen mittelalterlich-christlichen Form gegenüber den Versuchen Majakovskijs, es zu einer politischen Satire umzugestalten, zu reetablieren.¹⁴

Das Mysterium – Cincinnats Weg ins jenseitige „Там“ (Dort)

Im Zentrum des Mysteriums steht Cincinnat. Dieser durchläuft in der Romanhandlung einen Erkenntnisprozess, einen Weg zu quasi-religiöser Erleuchtung. Dabei verändert sich vor allem die Einstellung zu seiner Umgebung. So erscheint er als ein von der äußeren Welt unabhängiger Mensch, vor allem dank eines instinktiven Glaubens an eine andere Welt, an einen metaphysischen Seinsbereich, der sich wohl am besten mit dem für Nabokov so wichtigen Begriff der „потусторонность“ („Jenseitigkeit“) fassen lässt. Während Cincinnat zu Beginn des Romans kaum Misstrauen und Feindseligkeit gegenüber den anderen Figuren hegt, so ändert sich diese Einstellung unter dem Einfluss der ständigen Anfechtungen, denen er sich von Seiten des Gefängnispersonal ausgesetzt sieht und die fast immer Züge eines besonders groben Humors besitzen. Auf den

¹⁴ Dies geschieht nicht nur durch die grundlegende Strukturierung des Textes als Mysterium, sondern auch durch den Umgang mit christlichen Motiven. Während bei Majakovskij komische und tragische Elemente miteinander vermischt werden (vgl. hierzu auch den Begriff der dialektischen Synthese bei Якобсон 1975, 15), lässt sich bei Nabokov ein deutlicher Unterschied festmachen. Je nachdem, ob die Motive mit Cincinnat selbst in Verbindung gebracht werden oder mit den anderen Romanfiguren, erhalten sie eine deutlich erhaben-pathetische oder aber parodistische Färbung. Also wird auch hier die deutliche Zweiteilung in Mysterium und Buffonade zu einem Kernelement der intertextuellen Beziehung zu Majakovskij, in der gerade der Umgang des Letzteren mit christlichen Motiven parodiert wird.

extrovertierten Charakter dieser komischen Einlagen reagiert Cincinnat mit Schweigen. Überhaupt treten äußere Ereignisse in dem Roman stark in den Hintergrund, stattdessen ist Veränderung nur in Cincinnats innerer Welt, seinen Vorstellungen und Urteilen zu beobachten, in seiner wachsenden Fähigkeit, sich den niederträchtigen Späßen auf einer geistigen Ebene zu entziehen. Eine wichtige Rolle spielen in diesem Prozess auch die enttäuschten Erwartungen des Protagonisten. Wird zunächst nur der angekündigte Besuch seiner Frau am Besuchstag selbst widerrufen: „Ну что ж – сказал Цинциннат, – пожалуйста, пожалуйста ... Я все равно бессилён. – (Другой Цинциннат, поменьше, плакал, свернувшись калачиком.)“¹⁵ (84), so wird diese Szene kurz darauf noch gesteigert, wenn an Stelle Marfin'kas M'se P'er zu Besuch kommt. Diesmal kommen dem Protagonisten – und nicht nur dem „anderen“ Cincinnat – bereits die Tränen (98/96). Die schwerste Desillusionierung erfährt Cincinnat aber, wenn er zweimal um die vermeintlich mögliche Befreiung betrogen wird (143 ff/177 ff).

Diese Reihe von Enttäuschungen führt letztlich zu Cincinnats grundlegender Einsicht über die Beschaffenheit der ihn umgebenden Welt: „Все сошлось, – писал он, – то есть все обмануло, – все это театральное жалкое [...]. Все обмануло, сойдясь, все. Вот тупик тутошней жизни – а не в ее тесных пределах надо было искать спасения.“¹⁶ (174)

Im gleichen Maße, wie Cincinnat das Vertrauen in seine Umgebung verliert, wächst das Vertrauen in die Welt des jenseitigen „там“.¹⁷ Diese Transformation spiegelt sich sogar in der Verwendung des Wortes. Ist es zu Beginn der Romanhandlung noch hauptsächlich mit Marfin'ka und den Tamara-Gärten verbunden, die beide für seine positivsten Erinnerungen stehen, so schreibt Cincinnat am Ende hoffnungsvoll in sein Tagebuch: „Я обнаружил дырочку в жизни – там, где она отломилась, где была спаяна некогда с чем-то другим, по настоящему живым, значительным и огромным [...].“¹⁸ (174)

15 „Nun gut“, sagte Cincinnatus, „wie ihr wollt, wie ihr wollt ... Ich bin sowieso machtlos.“ (Der andere, etwas kleinere Cincinnatus weinte, zu einem Ball zusammengerollt.)“ (75)

16 „Eins hat sich zum anderen gefügt“, schrieb er, „das heißt, alles hat mich getäuscht – all dieser theatralische, armselige Kram [...]. Alles hat mich getäuscht, als sich eins zum anderen fügte, alles. Dies ist das blinde Ende dieses Lebens, und ich hätte Rettung nicht innerhalb seiner Grenzen suchen sollen.“ (231)

17 Vgl. z. B. Lachmann 1987, 412-416; Johnson 1985, 37-42; 157-169.

18 „Ich habe den kleinen Riß im Leben entdeckt, wo es abbrach, wo es einst an etwas anderes gelötet war, etwas wahrhaft Lebendiges, Bedeutsames, Unermeßliches [...].“ (231)

Genau in dem Moment, in dem er notiert: „Но теперь, когда я закален, когда меня почти не пугает [...] ... смерть“¹⁹ (175), holt man ihn zur Hinrichtung ab, bei der ein Cincinnat stirbt, der andere aber lebendig die Hinrichtungsstätte verlässt (186 f/251 ff). Und so eröffnet sich für den Protagonisten der Weg eines Mystikers, dem das Geheimnis eines jenseitigen Bereiches offenbar wird und die Erkenntnis, wie sich dieses „там“, der andere Raum mit anderen Gesetzen, erreichen lässt. Dieses Mysterium ist zugleich ein Mysterium der Sprache, denn die Suche Cincinnats ist auch eine Suche nach dem Wort, nach der Fähigkeit, sich auszudrücken²⁰: „Я еще много имею в виду, но неумение писать, спешка, волнение, слабость ... Я кое-что знаю. Я кое-что знаю. Но оно так трудно вырази́мо!“²¹ (99)

Auf diesem Weg zum „высказаться – всей мировой немоте на назло“²² (99) wird er schließlich zum Schriftsteller, dessen geschriebenes Wort eine außerliterarische Wirkung entfaltet, wenn er beispielsweise das Wort *смерть* (Tod) niederschreibt und gleich darauf durchstreicht: Ein Cincinnat stirbt, der andere aber lebt und macht sich auf „в ту сторону, где судя по голосам, стояли существа, подобные ему“²³ (187). In diesem Sinne ist die Erleuchtung Cincinnats auch sein eigenes Mysterium.

Das Spiel mit Formen des antiken oder mittelalterlichen Mysteriums ist im Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer wieder zu beobachten. So schreibt beispielsweise Remizov Stücke wie *Бесовское действо* (1919; *Dämonenspiel*) oder *О Иуде, принце Искаримотском* (1908; *Über Judas, den Prinzen Ischariot*),²⁴ die an die Tradition mittelalterlicher Spektakel anschließen sollen. Vjačeslav I. Ivanov beschäftigt sich in zahlreichen Texten mit antiken Mysterien²⁵ und allgemein lässt sich auch die symbolistische Konzeption des „театр как храм“ („Theater als Tempel“) anführen.²⁶ Das Thema war dabei nicht nur für die Literatur bzw. Theatertheorie besonders prominent, sondern gerade auch für die Theaterpraxis. Das in St. Petersburg auf die Initiative von Nikolaj Evreinov errichtete *Старинный театр* (*Alte Theater*) bemühte sich

19 „Doch jetzt, da ich abgehärtet bin, da ich fast keine Angst mehr habe vor dem [...] ... Tod“ (232).

20 Vgl. Johnson 1985.

21 „Ich meine noch vieles andere, aber Mangel an schriftstellerischem Talent, Eile, Aufregung, Schwäche ... Ich weiß etwas. Ich weiß etwas. Doch es auszudrücken, fällt so schwer!“ (99)

22 „[sich] auszudrücken – trotz der Stummheit der Welt“ (99).

23 „in jene Richtung, wo, nach den Stimmen zu urteilen, ihm verwandte Wesen standen“ (253).

24 Beide sind enthalten in Remizov 1971.

25 Vgl. Murašov 1999.

26 Zu dieser Konzeption des Theaters und ihrer Beziehung zum Balagan vgl. Stachorskij 1995.

um die Neubelebung des mittelalterlichen Schauspiels und inszenierte Stücke von Adam de la Halle, Rutebeuf (dessen Mirakelspiel *Le Miracle de Théophile* von Aleksandr Blok übersetzt wurde) und anderen, die teilweise auch umgearbeitet bzw. rekonstruiert wurden.²⁷ Auch Mejerchol'd setzte sich in seinem wohl bekanntesten Aufsatz *Балаган (Balagan)* neben Blok mit den Mysterien auseinander, die er allerdings kritisiert und denen er ein Theater reiner Theatralität der „каботинаж“ (Schauspielerei, Komödiantentum) gegenüberstellt (Мейерхольд 1968, 207 ff). Im Werk Majakovskijs finden sich ebenfalls zahlreiche Anspielungen auf ältere Theatertraditionen.²⁸

An diesen Hintergrund muss erinnert werden, wenn vom Zusammenhang mystischer und theatraler Elemente des Romans gesprochen wird.²⁹ Denn es ist diese Verbindung, die für die russische Kultur und Theaterpraxis am Anfang des 20. Jahrhunderts (und auch für Teile der späteren Theateravantgarde) von Bedeutung ist. Gleichzeitig betont ein so verstandener mystischer Weg des Autors zum gefundenen Wort die metafiktionale Ausrichtung des Romans.

Die Buffonade – Das Diesseits der sowjetischen Theateravantgarde
Der Welt von Cincinnats Mysterium wird die Welt der Buffonade entgegengesetzt. Cincinnats Hauptantagonist ist dabei sein Henker, M-s'e P'er, dessen Aktionen sich einer ganzen Reihe verschiedener Typen szenischer Kunst und insbesondere dem Varieté zuordnen lassen: Er führt Spielereien und Zauberkunststücke vor, erzählt Witze, präsentiert seinen Körper sowie seine körperlichen Fähigkeiten, und er ergeht sich in akrobatischen Tricks (115/127).

Ebenso lassen sich Ėmmočkas akrobatische und tänzerische Einlagen (138/167) oder die Gesangsdarbietung des Gefängniswärters Rodion anführen (59/31). Und nicht zuletzt muss hier der Walzer genannt werden, den Cinninnatus mit Rodion gleich nach dem Todesurteil tanzt (48-49/13-14) und der in Anbetracht dieses Umstands eher an einen Totentanz, einen *Danse Macabre* erinnert. Alle diese Tätigkeiten besitzen einen dezidiert performativen Charakter und wären auf der Bühne des klassischen dramatischen Theaters vollkommen deplatziert. Sie zielen

27 Zum *Старинный театр* vgl. Старк 1922.

28 Auf die archaischen Wurzeln und die religiöse Natur von Majakovskijs Weltanschauung sowie auf die zahlreichen Bezüge zur mittelalterlichen Volkskultur verweist u. a. Вайскопф 1996.

29 Auf die Beziehungen zwischen *Приглашение на казнь* und Mysterienspielen haben Бицилли 1936, 192 ff und Давыдов 2004, 119 hingewiesen, entwickeln das Thema jedoch kaum weiter.

darauf, sich selbst und den eigenen Körper zur Schau zu stellen sowie die eigene Gewandtheit und den eigenen Scharfsinn zu demonstrieren.

Von Bedeutung sind ebenso die Hintergrundszenen des Romans, bei denen die Darstellung einer Handlung entweder als Pantomime oder als – für die sowjetische Revolutionskultur typisches – Massenspektakel³⁰ der Illustration des Geschehens dient. Eine Pantomime begegnet dem Leser im Moment nach M-s'e P'ers Ankunft (78/63 f). Als Massenspektakel wiederum lässt sich die Episode am Ende des Romans lesen, in der Cincinnat zu seiner Hinrichtung gebracht wird (181 ff/243 ff).

In dieser Enzyklopädie verschiedener Formen der Theaterkunst findet sich mit dem Melodrama nur ein wirklich *dramatisches* Genre, d. h. eine theatrale Aufführung eines literarischen, schriftlich fixierten Werkes. Die Szene mit Marfin'kas Besuch sollte nicht so sehr als ein beliebiges inszeniertes Drama gelesen werden (Букс 1998, 125 ff), sondern verweist ganz expliziert auf die Gattung des Melodramas. Die Szene wird eingeleitet durch eine Art Bühnenumbau, da nicht nur Marfin'kas zahlreiche Verwandten mit ihr zu Besuch kommen, sondern auch ein großer Teil der Zelleneinrichtung ausgetauscht wird (Набоков 2002, 105). Verweist die Stimmungserzeugung mittels Attrappen und Requisiten bereits auf die dramatische Inszenierung, so entwickelt sich die folgende Szene ganz im Geist des Melodramas. Die für das Melodrama typische pathetisch und emotional zugespitzte Darstellung wird parodistisch unterlaufen durch die Rollenzuschreibungen (Marfin'ka als verfolgte Unschuld, ihr Ehemann als ruchloser Betrüger, ihr junger Bewunderer als geneigter Vermittler³¹) sowie die Interpretation des Geschehens als melodramatischen Konflikt zwischen Laster und Unschuld.

– Горе, горе! – провозгласил тесть и стукнул тростью. [...] – Папенька, оставьте, ведь тысячу раз пересказано, – тихо проговорила Марфинька и зябко повела плечом. Ее молодой человек подал ей бахромчатую шаль, но она, нежно усмехнувшись одним уголком тонких губ, отвела его чуткую руку. [...] – Горе! – с силой повторил тесть и начал подробно и смачно проклинать Цинцинната. [...] – как ты смел, ты, счастливый семьянин, –

30 Vgl. z. B. Evreinovs Massenspektakel *Взятие Зимнего дворца* (1920; *Die Erstürmung des Winterpalais*); zum Genre vgl. auch Rolf 2006.

31 Eine immer noch gültige klassische Definition des Melodramas bes. im russischen Theater gibt Варнеке 1913, 453 ff. Zu neueren Forschungen vgl. auch den Sammelband Hays/Nikolopoulos 1999. Den Zusammenhang zwischen Melodrama und Avantgarde, allerdings am Beispiel des Films, gibt Schahadat 2010.

прекрасная обстановка, чудные детишки, любящая жена, [...] Цинциннат прошел дальше [...] Марфинька повернулась к нему. Молодой человек очень корректно встал.³² (105 ff)

In diesem Kontext steht dann auch der Gesang von einem von Marfin'kas Brüdern, der nicht zuletzt auf den Gattungsursprung des Melodramas als Kombination von Musik und Drama verweist.

Der Bezug auf das Melodrama ist alles andere als zufällig und steht ganz im kulturellen Kontext der 20er Jahre. Im nachrevolutionären Russland war es eine der wichtigsten propagierten und geförderten Gattungen des Theaters und des Films (Золотницкий 1976, 138). So wurde beispielsweise 1919 von Lunačarskij und Gor'kij ein Wettbewerb um das beste Melodrama ausgeschrieben. Lunačarskij begründet seine Bedeutung mit der Fähigkeit, die Zuneigung der Masse zu gewinnen, und stellt es dem psychologischen Drama gegenüber. Für Lunačarskij ist das Melodrama als Theater von Effekten, Kontrasten und dem Nebeneinander von Schönheit und Karikatur der Inbegriff des Volkstheater und des Theaters schlechthin (Луначарский 1924, 95). In ihm verbinden sich nach Lunačarskij Pathos und Buffonade (ebd.).

Wenn also Nabokov Momente des Melodramas mit solchen des Mysteriums und der Buffonade verbindet, dann ist dies gerade der Konnex zu den avantgardistischen Theaterexperimenten vor allem der 20er Jahre. Im Übrigen kommt auch die melodramatische Bühne selbst im Roman nicht ohne Elemente der Buffonade aus. Hierzu gehört sowohl der groteske Gang von Marfin'kas lahmem Sohn Diomedon als auch das Verhalten von Marfin'kas Tochter Polina.

Тесть на вершине красноречивого гнева вдруг задохнулся и так двинул креслом, что тихонькая Полина, стоявшая рядом и глядевшая ему в рот, повалилась назад, за кресло, где и осталась лежать, надеясь, что никто не заметил.³³ (107)

32 „Weh, weh!“, verkündete der Schwiegervater und stampfte mit seinem Stock auf den Boden. [...] „Nicht doch, Papa, das haben wir doch schon tausendmal gehört“, sagte Marthe ruhig und zuckte eine kühle Achsel. Ihr junger Mann bot ihr einen gefransten Schal, doch sie bildete mit einem Winkel ihrer schmalen Lippen den Ansatz eines zärtlichen Lächelns und winkte seine sensible Hand beiseite. [...] „Weh!“, wiederholte der Schwiegervater mit Nachdruck und begann Cincinnatus detailliert und mit Behagen zu verfluchten. [...] wie du es wagen kannst, du, ein glücklicher Familienvater – schöne Möbel, prachtvolle Kinder, eine liebende Frau, [...] Cincinnatus ging weiter [...] Marthe wandte sich zu ihm hin. Der junge Mann erhob sich sehr korrekt [...].“ (110 ff)

33 „Auf dem Gipfel seiner Beredsamkeit ging dem Schwiegervater plötzlich die Luft aus, und

Wenn weiter oben davon die Rede war, dass die theatralen Elemente im Roman der Ästhetik des klassischen dramatischen Theaters zuwiderlaufen, dann wird an dieser Stelle deutlich, dass sie typisch und geradezu genrebildend sowohl für die mittelalterlichen Mysterienspiele³⁴ als auch die Theateravantgarde sind.

Cincinnati's Umwelt ist von den Idealen des Theateroktobers erfüllt. Performanz, Akrobatik, Zirkusauftritte, Gesangseinlagen und Melodramatik werden kombiniert mit einem (aus Sicht Cincinnati's) geradezu grotesken und irrationalen Pathos. Wenn Fischer-Lichte die Forderungen so prominenter Vertreter der Theateravantgarde wie Mejerchol'd, Ėjzenštejn, Radlov und Foregger nach einem Einschluss akrobatischer Kunststücke in die Theateraufführung mit dem Begriff der Ästhetik des Performativen in Zusammenhang bringt (Fischer-Lichte 1999, 20), dann gilt für Nabokovs Roman, dass diese Ästhetik im gleichen Maße Konstruktionsprinzip wie auch Gegenstand der Polemik ist.

Dabei muss betont werden, dass es sich eben nicht um eine allgemeine Kritik an der Theatralität schlechthin handelt, wie auch immer diese im Einzelfall zu definieren wäre. Vielmehr ist es die Umgebung Cincinnati's, die durch eine spezifische Form sowohl des Theaters als auch der Kunst im Allgemeinen gekennzeichnet ist – durch eben jene Ästhetik des Performativen, der sich der Protagonist ausgesetzt sieht.

War zu Beginn von der grundlegenden Bipolarität in Nabokovs Werk die Rede, dann ist hier noch einmal darauf hinzuweisen, dass es in *Приглашение на казнь* keine Grenze zwischen den beiden Bereichen gibt. Die Elemente der Buffonade finden sich im gleichen fiktionalen Raum wie das Mysterium Cincinnati's, das ihn über seine Umgebung heraushebt und ihn seine schöpferische Ausdrucksfähigkeit finden lässt. Es entsteht so ein Mysterium des schöpferischen Literaten und eine Buffonade sowjetischer Kunst. Auch damit greift Nabokov noch einmal die

er gab seinem Stuhl einen solchen Ruck, daß die stille kleine Pauline, die neben ihm gestanden und seinen Mund beobachtet hatte, rückwärts hinfiel und hinter den Stuhl zu liegen kam, wo sie in der Hoffnung, niemanden würde es bemerken, still liegen blieb.“ (113)

34 Der Vergleich insbesondere mit den mittelalterlichen Mysterienspielen kann hier aus Platzgründen nur angerissen werden. Ein im Zusammenhang hiermit stehender Punkt soll aber dennoch kurz erwähnt werden. Im Roman taucht an mehreren Stellen das Motiv des Telegrafisten bzw. der Telegrafisten auf. Diese erscheinen quasi als undeutlich im Hintergrund bleibendes Arbeitskollektiv, das zumindest an der Organisation von Cincinnati's Hinrichtung beteiligt ist. Ohne im Roman weiter motiviert zu werden, verweist nun der Telegraf auf die ROSTA, also die russische Telegrafengesellschaft, an deren Propagandaaktivitäten Majakovskij so starken Anteil hatte. Dieser Umstand spielt auf die Tatsache an, dass es bei mittelalterlichen Mysterienspielen oftmals einzelne Zünfte waren, die Aufführungen finanzierten und an ihnen teilnahmen.

Konzeption von Majakovskijs *Мистерия-буфф* auf, um sich mit allen Mitteln seiner Kunst gegen sie zu wenden.

Schlussbemerkung

Die analysierten theatralischen Elemente besitzen im Romanganzen drei Funktionen. Zum einen ermöglicht das Theater als komplexes System die Darstellung einer Cincinnat entgegengesetzten Welt. Zum anderen wird durch die Elemente der Buffonade auf spezifische Theaterformen verwiesen, und zwar auf die Experimente und Vorstellungen der Theateravantgarde sowie des Theateroktobers. Dabei gelingt es, auf Grund seiner Eigenschaft als synthetischer Kunst gerade mittels des Theaters auch andere Kunstformen, wie z. B. die Literatur, den Film, die Fotografie oder die bildende Kunst darzustellen. Drittens erhält der Text eine besondere metafiktionale Dimension, da das in ihm zur Sprache gebrachte Theater – unabhängig von seinem künstlerischen Wert bzw. seiner Selbstnegation – eine Kunstform bleibt. Insbesondere diese Selbstreferenzialität ermöglicht es, auf der Bühne des Romans zwei verschiedene Kunstauffassungen auftreten zu lassen. Hierbei muss auch noch einmal die Tatsache erwähnt werden, dass durch die Inszenierung des Geschehens der Konflikt zwischen Cincinnat und seiner Umgebung noch weiter verstärkt wird. Im Theater läuft die Zeit des Rezipienten mit der der Handlung parallel, das Bühnengeschehen vollzieht sich in der physischen Anwesenheit der Zuschauer und dies ist es auch, was im Roman realisiert wird. Obwohl Cincinnat seinem Wesen nach zu einem anderen Seinsbereich gehört, befindet er sich zusammen mit seiner Umgebung in einer ihm fremden Welt. Er ist nicht nur ihr Rezipient, sondern sieht sich ständig den Übergriffen dieser theatralen Welt auf seine schöpferische und letztlich auch menschliche Autonomie ausgesetzt. Die Vernichtung der Grenze zwischen diesen beiden Bereichen (dem Realen und dem Fiktionalen, der Persönlichkeit und der Masse, der dramatischen Kunst und dem Varieté) sowie Cincinnats Kampf hiergegen bilden das Zentrum des Romans *Приглашение на казнь*.

Literaturverzeichnis

- Connolly, Julian (Hrsg.). Nabokov's Invitation to a Beheading. A critical companion. Evanston (Illinois) 1997.
- Fischer-Lichte, Erika: „Ah, die alten Fragen ...“ und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht. In: Symposium Theatertheorie. Hg. von Wolfgang Nickel. Berlin 1999. S. 11-30.

- Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. Tübingen 2010.
- Hays, Michael/Nikolopoulou, Anastasia (Hrsg.): Melodrama. The Cultural Emergence of a Genre. New York 1999.
- Johnson, Donald B.: Worlds in Regression. Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor 1985.
- Lachmann, Renate: Mythos oder Parodie. Nabokovs Buchstabenspiele. In: Mythos in der slawischen Moderne. Hg. von Wolf Schmid. Wien 1987 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20). S. 399-421.
- Malte, Rolf: Das sowjetische Massenfest. Hamburg 2006.
- Murašov, Jurij: Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov. München 1999.
- Nabokov, Vladimir: Einladung zur Enthauptung. Gesammelte Werke. Bd. 4. Hg. von Dieter E. Zimmer. Hamburg 1990.
- Stachorskij, Sergej: „Balagan“ oder „Chram“. Theaterästhetische Suche in Russland zu Anfang des 20. Jahrhunderts. In: Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino. 1 (1995). S. 27-53.
- Stuart, Dabney: All the Mind's a Stage: The Novel as a Play. In: Nabokov. The Dimensions of Parody. Baton Rouge 1978. S. 55-86.
- Toker, Leona: Invitation to a Beheading: „Nameless Existence, Intangible Substance“. In: Nabokov. The Mystery of Literary Structures. Ithaca 1989. S. 123-141.
- Tompa, Andrea: Space and Stage Design in Nabokov's Works. In: Studia Russica 21 (2004). S. 235-241.
- Александров, В.Е. Набоков и потусторонность. Метафизика, этика, эстетика. Санкт-Петербург 1999.
- Бицилли, П.М. Возрождение аллегории // Современные записки № 61 (1936). С. 192-204.
- Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце // Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах В. Набокова. Москва 1998. С. 115-137.
- Вайскопф, М. Маяковский во весь логос. Религия Маяковского. Москва-Иерусалим 1996. С. 115-137.
- Давыдов, С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. Санкт-Петербург 2004.
- Долинин, А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. Санкт-Петербург 2004.
- Золотницкий, Д.И. Зори театрального Октября. Ленинград 1976.
- Иванов В.И. Дионис и прадионисийство. Баку 1923.

- Левин, Ю.И. Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // Левин, Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. Москва 1998. С. 323-391.
- Луначарский, А.В. Театр и Революция. Москва 1924.
- Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 2. Москва 1956.
- Мейерхольд, В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Т. 1. Москва 1968.
- Набоков, В.В. Собрание сочинений русского периода в 5 т. Т. 4. Санкт-Петербург 2002.
- Ремизов, А.М. Русальские действия. Мюнхен 1971.
- Сендерович, С.Я./Шварц, Е.А. Вербная штука. Набоков и популярная культура // Новое литературное обозрение №24; 26 (1997). С. 93-110; 201-222.
- Сендерович, С.Я./Шварц, Е.А. Старичек из Евреев (Комментарий к Приглашению на казнь Владимира Набокова) // Russian Literature 43 (1998). С. 297-327.
- Старк Э. Старинный театр. Петроград 1922.
- Ходасевич, В.Ф. О Сирине // В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология в 2 т. Т. 1. Сост.: Б.В. Аверин, А.А. Долинин, М.Э. Маликова. Санкт Петербург 1997. С. 244-250.
- Шахадат, Ш. Русская киномелодрама между Серебряным веком и авангардом // Российская империя чувств. Подходы к культурной истории эмоций. Сост.: Я. Плампер, Ш. Шахадат, М. Эли. Москва 2010. С. 227-255.
- Якобсон, Р.О. О поколении, растратившем своих поэтов // Якобсон, Р.О. // Святополк-Мирский, Д.П. Смерть Владимира Маяковского. The Hague 1975. С. 8-34

Zur Autorin

Linda Hartmannová: Von 1997 bis 2004 Studium der Russischen Philologie an der Karlsuniversität Prag, dort seit 2005 Doktorandin. Von 2009 bis 2010 mit einem DAAD-Stipendium an der Universität Konstanz.