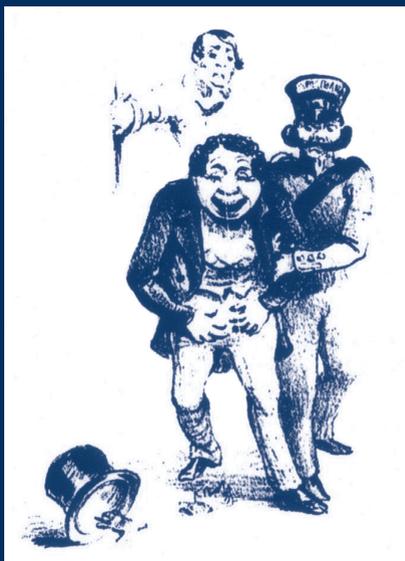

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK



F. A. Koni und das russische Vaudeville
Zur Geschichte des Unterhaltungstheaters
in St. Petersburg 1830–1855

Monika Katz

T Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Monika Katz

F. A. Koni und das russische Vaudeville

Arbeiten und Texte zur Slavistik, Band 93
Begründet von Wolfgang Kasack
Herausgegeben von Frank Göbler und Rainer Goldt

Monika Katz

F. A. Koni und das russische Vaudeville

Zur Geschichte des Unterhaltungstheaters
in St. Petersburg 1830–1855

FFrank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Das Vaudeville und seine Folgen.
Entnommen aus: *Eralas* 1847, Nr. 10, S. 19.

ISBN 978-3-7329-0424-2
ISBN (E-Book) 978-3-7329-9579-0
ISSN 0173-2307

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2018. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de



Ф. А. Кони.

Литография М. А. Ключвина с фотографии Даутсида.
1850-е годы.

Abbildung 1:

Fëdor Alekseevič Koni (1809-1879)

Lithografie von M. A. Kljukvin nach einer Fotografie aus den 1850er Jahren

Aus: L. M. Lotman, *Dramaturgija tridcatykh-sorokovykh godov*, in: Dies., *Istorija russkoj literatury*, Band 4: *Literatura sorokovykh godov*, Moskva; Leningrad 1955, S. 643.

Danksagung

Der vorliegende Beitrag zum russischen Vaudeville wurde an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz als Dissertation angenommen.

Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Birgit Menzel und Herrn Prof. Dr. Witold Kośny, die meine Arbeit tatkräftig und konstruktiv unterstützten. Mein Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Andreas Kelletat für die Aufnahme in sein Doktorandencolloquium, in dessen offener und solidarischer Atmosphäre ich viele wertvolle Anregungen erhielt.

Herrn Prof. Dr. Frank Göbler danke ich für die freundliche Aufnahme der Arbeit in die Reihe „Arbeiten und Texte zur Slavistik“.

Zwickau, im Januar 2012

Monika Katz

Inhalt

1.	Einleitung	11
2.	Zur Theorie des russischen Vaudevilles	15
2.1.	Ursprung des Vaudevilles	15
2.2.	Die musikalische Ausgestaltung des Vaudevilles	16
2.3.	Das Vaudeville als dramatisches Genre	22
2.4.	Komik und Lachen im Vaudeville	23
2.5.	Unterhaltung und Trivialität: Das Vaudeville in der Hierarchie der Genres	29
2.6.	Theaterabend mit Vaudevilles: Zum Festcharakter der Populärkultur	32
2.7.	Vaudeville und Gesellschaft	34
2.8.	Methoden, Forschung, kulturwissenschaftliche Perspektiven	35
3.	Das Vaudeville in Russland	41
3.1.	Zur Geschichte des Vaudevilles in Russland	41
3.2.	Petersburg und Moskau - Konkurrenz der Hauptstädte	48
3.3.	Der Ort des Vaudevilles: Das Alexandra-Theater	60
3.4.	Aneignung des Fremden: Russische Übersetzungen französischer Vaudevilles	66
3.4.1.	Das Eigene im Fremden	73
3.4.2.	Die einbürgernde Übersetzung	79
4.	F. A. Koni und das russische Vaudeville	87
4.1.	Vom Schreiben leben? Koni als Dramatiker, Theatermann und Geschichtslehrer	90
4.1.1.	Biografische Daten	90
4.1.2.	Vom Verhältnis von Schreiben und Leben: Schriftstellerbiografien im Modell	93
	Der „homme de théâtre“ – fürs Theater schreiben, vom Theater leben	94
	Schriftsteller und Beamter, oder: Schreiben als Muße	98
	Schriftsteller und Kaufmann, oder: Schreiben als Nebenverdienst	99
	Schriftsteller, Journalist und Lehrer – Auf dem Weg zum Berufsschriftsteller	100
	Konis Vaudevilles: Ein Überblick	102
	Koni als Theaterkritiker und Zeitungunternehmer	107
4.2.	F. A. Koni und seine Zeitgenossen: Standpunkte	112
4.2.1.	Staat – Gesellschaft – Theater: Zur Positionierung einer öffentlichen Einrichtung	115
	Koni und Schiller: Theater als Instrument zur Aufklärung des Volkes	116
	Theater als Schule des Patriotismus: R. M. Zotov	120
	Theater als Ort der öffentlichen Meinungsbildung: V. R. Zotov	123
	Theater als Welt: V. G. Belinskij	125

Ideal und Realität: Bildungsanstalt oder Wirtschaftsunternehmen	127
Der Staat und sein Theater: Zwischen Kontrolle und Wirtschaftlichkeit . . .	128
Benefizveranstaltungen als Mittel der staatlichen Spielplanpolitik	129
Spielplanpolitik und Theatermonopol in der Kritik	135
Benefiz – Last und Ärgernis oder Motor der Innovation?	137
Die staatliche Theaterzensur	139
Koni im Visier der Zensur: Das Vaudeville „Der neunfache Ehemann“. . .	142
Umstrukturierung des Theaterwesens? Konis Reformideen	146
4.2.2. Die Theaterkritik und das Publikum	149
4.2.3. Zu einer Soziologie des russischen Theaterpublikums	164
4.2.4. Das Vaudeville in der zeitgenössischen Kritik	176
Einleitung	176
Kunst oder Nicht-Kunst: Zum ästhetischen Ort des Vaudevilles	177
Themen, Handlung, Charaktere	182
Wie das Vaudeville gemacht wird	184
Verfahren der Komik im Vaudeville	190
Bezug zur Tagesaktualität	194
Fremd oder eigen: Zur Einbürgerung des Vaudevilles	195
Ein Plädoyer für das Genre: P. A. Karatygins Theorie des Vaudevilles . . .	202
Gibt es ein russisches Vaudeville?	205
5. Das Verhältnis der Geschlechter in Konis Vaudeville:	
Zur Inszenierung von Familie und Gender	207
5.1. Liebesheirat mit Hindernissen, oder: Ehearrangements	210
5.1.1. Liebes- oder Vernunftheirat, oder: Das Geld muss stimmen!	210
5.1.2. Die alternde Sängerin, oder: Heirat als Altersvorsorge	218
5.1.3. Sozialer Aufstieg durch Heirat, oder: Wie man sich eine adlige Ehefrau kauft	219
5.2. Doppeltes Spiel, oder: Die Versuchung der Ehefrauen	223
5.2.1. Die Naiv-Listige	223
5.2.2. Die Scheinheilige	226
5.2.3. Die Tugendhafte, oder: Wer an dem eine Grube gräbt	228
5.2.4. Die Sorgen der kleinen Beamten, oder: Wer hat hier die Hosen an?	230
5.2.5. Midlife Crisis bei den Ivanovs	234
5.3. Frauen in Hosen, oder: Das Spiel mit der Geschlechteridentität	237
Exkurs: Anmerkungen zur Hosenrolle	240
5.4. Krieg ist Krieg, oder: Vom Scheitern der Männlichkeit	250
5.5. Die Alternative: Liebesheirat im Dramenvaudeville	253
5.6. Darstellung der Stadtbevölkerung in Konis Vaudevilles	256
6. Spiel im Spiel und Theater auf dem Theater	259
6.1. Theater – Treffpunkt der Gesellschaft	260
Exkurs: Sängerinnen, Schauspielerinnen, Tänzerinnen	263
6.2. Das Vaudeville im Vaudeville	267
6.2.1. Das Leben ist ein Vaudeville	268
6.2.2. Vaudeville ist Leben, oder: Wo ist der Unterschied?	272
6.3. Inszenierung des Theaters auf der Bühne	276
6.3.1. Inszenierung einer Hochzeit	277
6.3.2. Tanz und Oper im Vaudeville	278
6.3.3. Bühnenillusion und Lebenswirklichkeit	279

6.3.4.	Der Schauspieler zwischen Rolle und Leben	282
6.3.5.	Ein Lob dem Theater	284
7.	Journalistische und literarische Polemik in Konis Vaudeville	287
7.1.	Vom Berufsethos des Journalisten	288
7.2.	Die Macht des Journalismus, oder: Wie ein Schriftsteller gemacht wird	296
7.3.	Literarische Genres im Wettstreit	298
7.3.1.	Tragödie und Roman: Zur Kritik an der Vielschreiberei	299
7.3.2.	Tragödie und Melodrama: Betrachtung zweier Schauergenes	301
7.3.3.	Fiktion und Wirklichkeit auf der Bühne, oder: Der Unterschied zwischen Schein und Sein	302
7.3.4.	Ein Thema, zwei Genres: Melodrama oder Vaudeville?	304
7.3.5.	Kritik an der Tragödie – Kritik am Herrschaftslob?	306
8.	Selbstbilder – Fremdbilder: Stereotype in Konis Vaudeville	309
8.1.	Fremdwahrnehmung: Nationale Stereotype im Vaudeville	313
8.1.1.	Panoptikum der Ehefrauen in „Der neunfache Ehemann“	314
8.1.2.	Der tumbe Deutsche und die kultivierte Französin	318
8.1.3.	Aneignung anders-nationaler Stereotype durch russische Protagonisten	321
8.1.4.	Französische Lebensart in der russischen Gesellschaft	324
8.1.5.	Ein typischer Jude?	327
8.1.6.	Die Widerlegung des Stereotyps: Die untypische Deutsche	330
8.1.7.	Einsatz und Funktion nationaler Stereotype in Konis Vaudevilles	332
8.2.	Die Darstellung des Eigenen: Bezugspunkte und Identifikationsmerkmale	334
9.	Zusammenfassung und Ausblick	339
10.	Anhang: Verzeichnis der Stücke	351
10.1	Vaudevilles	353
10.2	Komödien	373
10.3	Andere Genres	378
10.4	Uraufführungen	383
11.	Literaturverzeichnis	385
12.	Archive und Bibliotheken	405
13.	Personenregister	409

1. Einleitung

1832 war es so weit: Sankt Petersburg erhielt ein repräsentatives Theatergebäude. Das Alexandra-Theater, benannt nach der Ehefrau des Initiators des Neubaus, des Zaren Nikolaj I., löste ein hölzernes Gebäude am Nevskij prospekt ab, das sich die französische und russische Schauspieltruppe bis dahin geteilt hatten. Ein Jahr später wurde das Michael-Theater eröffnet, in dem von da an die französische Truppe gastierte. 1836 folgte die Eröffnung des Maria-Theaters, in das die Opern- und die Ballettruppe einzogen, die sich bis zur Fertigstellung des Alexandra-Theater mit der russischen Schauspieltruppe geteilt hatten.

Damit gab es einen Ort für das russischsprachige Theater, ein Nationaltheater, dessen Repertoire in den 1830er Jahren zum größten Teil aus Vaudevilles bestand. Das Vaudeville, ein Lustspiel bzw. eine Posse mit Gesang, war aus Frankreich auf die russischen Bühnen gelangt und auf ein dankbares Publikum getroffen. In den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war das Theater eine Sache des Adels, der von der spielerischen Leichtigkeit und der unbeschwernten Komik der lustigen Stücke begeistert war. In den 1830er Jahren strömte ein neues Publikum ins Theater, eine bürgerliche, urbane Schicht, die ihre Freizeit angenehm und unterhaltsam verbringen wollte, sowie Besucher aus der Provinz, die ihren Besuch in der Hauptstadt mit einem Theaterbesuch krönten. Das Vaudeville erfüllte diese Erwartungen.

Nicht allein die leichte Intrige, die komischen Situationen, die unerwarteten Wendungen und überraschenden Zufälle, immer verbunden mit der Gewissheit eines glücklichen Ausgangs, und die pffiffigen, teilweise frivolen und kritischen Couplets zogen die Zuschauer an. Das Vaudeville gab Schauspielern und Schauspielerinnen die Möglichkeit, ihre Talente frei zu entfalten, zu spielen, zu tanzen und zu singen. Die Stars der Truppe trugen ihren Teil dazu bei, das Publikum ins Theater zu locken. Das ideale Zusammenwirken von Text und Szene, von Wort, Gesang, Tanz und Spiel öffnete das Theater und machte es zu einem Treffpunkt für eine breitere gesellschaftliche Öffentlichkeit.

Gleichzeitig vollzog sich in der russischen Gesellschaft ein Wandel, der den Erfolg des Vaudevilles begünstigte. Der Aufschwung auf dem Zeitungs- und

Zeitschriftenmarkt kam auch dem Theater zugute. Mit der Zunahme von Aufführungsrezensionen und von Äußerungen zum Theater verbreiteten sich Theaternachrichten und -informationen in immer größeren Kreisen. Damit erhöhten sich die Attraktivität eines Theaterbesuchs und folglich auch die Bedeutung des Theaters als öffentlicher Ort.

Die Positionen der Akteure im theatralen Feld spielen in der Auseinandersetzung um das Vaudeville eine wichtige Rolle. Das Theater wurde von Staats wegen überwacht, Theaterstücke und -aufführungen zensiert. Das staatliche Theatermonopol verhinderte die Gründung von Privattheatern in Petersburg und Moskau und die staatlichen Theater übernahmen die Aufgabe, auf die unterschiedlichen Unterhaltungsbedürfnisse aller Schichten der Bevölkerung zu reagieren. Die Zensoren, die Autoren von Vaudevilles, die Journalisten und Theaterkritiker, oftmals selbst Autoren von Vaudevilles, und das Publikum liefern die Positionen, die für die Einschätzung der Rolle des Vaudevilles für die Entwicklung eines russischen Theaters von Bedeutung sind.

Aus dem breiten Spektrum von Positionen wird exemplarisch der Autor und Kritiker Fëdor Alekseevič Koni (1809-1879) vorgestellt. Er repräsentiert den Übergang von einer frühen Epoche des russischen Theaters, als adlige Autoren Vaudevilles und leichte Komödien zum Zeitvertreib schrieben, hin zum Berufsschriftsteller und zum hauptberuflichen Dramenautor. Dank seines Studiums an der Moskauer Universität stieg der Sohn eines Kaufmanns in die intellektuelle Elite der Zeit auf. Seinen Beruf als Geschichtslehrer gab er der Beschäftigung mit dem Theater zuliebe nicht auf.

Zensur, Theaterkritik und auch die Autoren selbst legten an das Vaudeville hohe ästhetische Maßstäbe an. Dadurch stand es in der Genrehierarchie zwangsläufig auf der untersten Stufe und wurde von der Kritik als niedere Literatur geächtet. Für das Unterhaltungsbedürfnis der Theaterliebhaber gab es in der russischen Theatertradition nur wenige Vorbilder, auf die sich die Dramenautoren berufen konnten. Durch die Übernahme des Vaudevilles aus der französischen Kultur wurde die Lücke im russischen theatralen System gefüllt.

Wenn man das Vaudeville vom Standpunkt der hohen Literatur aus beurteilt und es folglich als niederes, triviales, minderwertiges kulturelles Phänomen verurteilt, wird man dem Genre nicht gerecht. Unglaubwürdigkeit und Unwahrscheinlichkeit sind Kennzeichen des Vaudevilles. Der Zufall bestimmt den Verlauf der Handlung und führt zu unvorhersehbaren Wendungen. Die Vaudeville-Autoren begründen die Peripetien nicht und kümmern sich we-

nig um die Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit der Darstellung. Dieses theatrale Universum, das nach ganz eigenen Gesetzen und Regeln funktioniert, steht dem Leben des Theaterpublikums näher als die Welt der klassizistischen Komödie mit ihrem didaktischen Anspruch und die der klassizistischen Tragödie mit ihren erhabenen Leidenschaften.¹

In den Vaudevilles spiegeln sich Erscheinungen der Gesellschaft. Sie geben Aufschluss über Einstellungen zu Themen wie Ehe und Familie, nationalen und patriotischen Themen, übernehmen die Funktion der Kritik an Missständen, greifen aber die politischen Strukturen als solche nicht an. Ein Blick in F. A. Konis Schreibwerkstatt bestätigt dies. Mit Hilfe translationswissenschaftlicher Methoden verdeutlichen sich Prinzipien der Aneignung fremder Vorlagen, die über die Haltung zu den oben genannten Themen Aufschluss geben.

Das Vaudeville befriedigte das Bedürfnis einer aufsteigenden Mittelschicht nach Unterhaltung und war im besten Sinne Unterhaltungskunst. Es erfüllte die Erwartungen des Publikums, seinen Wunsch nach Abwechslung, Spannung, Exotik und Erotik, entführte es aus dem alltäglichen Trott, bot neue Erfahrungen, ohne es zu verstören oder aus der Bahn zu werfen. Das glückliche Ende löste offene Fragen auf und das Publikum verließ den Saal getröstet und beruhigt. Das Vaudeville erschuf eine eigene (Bühnen-)Welt voller Überraschungen, die auf den ersten Blick nichts mit der Alltagsrealität der Zuschauer verband. Und doch befand es sich damit sehr nahe an den Empfindungen und Erwartungen des Publikums und bereicherte seine geistige Erlebniswelt.²

Das Vaudeville, ein literarisch armes, aber szenisch reiches Genre, holte ein breites Publikum ins Theater. Es machte Theater lebendig. Das Spektakel schuf Sensationen und Stars, die dem Abend festlichen Glanz verliehen. Rezeptionsästhetisch gesehen, erschuf sich das Vaudeville seinen Rezipienten, indem es sich am Publikumsgeschmack orientierte und ihn durch ein maßgeschneidertes Angebot ans Theater band. Von der produktionsästhetischen

¹ P. A. Markov, *Malyj teatr tridcatyčh i sorokovyčh godov XIX veka [period: Močalov – Ščepkin]*, in: P. A. Markov, *O teatre, v 4 tt, tom Iy: Iz istorii russkogo i sovětskogo teatra*, Moskva 1974, S. 44-114 (*Das Kleine Theater in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts [die Zeit Močalovs und Ščepkins]*, in: P. A. Markov, *Über das Theater, in vier Bänden, 1. Band: Aus der Geschichte des russischen und sowjetischen Theaters*, Moskau 1974, S. 44-114).

² Vgl. Hans-Robert Jaub, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, S. 178.

Seite her betrachtet, entstand dadurch ein Repertoire, ein Fundus an Stücken, Motiven und Verfahren, auf die zurückgegriffen werden konnte und die eine ständige Erneuerung gewährleisteten. Ohne Repertoire und ohne Publikum ist Theater nicht denkbar: Für die Schauspieler und Schauspielerinnen bot das Vaudeville eine Plattform, ihre Talente zu entfalten.

Das Vaudeville hatte einen großen Einfluss auf das russische Theater. Die Anfänge der Dramatik eines Ostrovskij und eines Turgenev wären ohne das Vaudeville nicht denkbar. Čechov war von der Leichtigkeit des Vaudevilles beeinflusst, Dostoevskijs frühe Erzählungen weisen vaudevillehafte Elemente auf. Auf dem Theater nutzte der Regisseur Konstantin Stanislavskij das Vaudeville, um seine Truppe zu trainieren. Und in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts erlebte das Vaudeville eine Renaissance auf dem sowjetischen Theater. Bis heute stehen Vaudevilles aus der Hochphase zwischen 1830 und 1855 auf den Spielplänen staatlicher und privater Theater in Russland.

2. Zur Theorie des russischen Vaudevilles

Das Vaudeville, das aus Frankreich übernommen wurde, ist entscheidend für die Entwicklung und Institutionalisierung des Theaters in Russland. Ohne das Vaudeville und seine Attraktivität für breitere Bevölkerungsschichten hätte das russische Theater im Zeitraum von ungefähr 25 Jahren nicht die große Resonanz in der Gesellschaft erfahren, die es in der Folgezeit hatte. Mit dem Vaudeville wurden Voraussetzungen geschaffen, auf denen Autoren der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, deren Stücke bis heute zum Bühnenrepertoire gehören, aufbauten. Es hatte das Theater als Ort der Unterhaltung für große Teile der Bevölkerung populär gemacht und der weiteren Entwicklung den Boden bereitet.

2.1. Ursprung des Vaudevilles

Im 16. Jahrhundert bezeichnet das *vaudeville* in Frankreich zunächst eine Liedform. Der Begriff *vaudeville* ist entgegen einer verbreiteten Annahme nicht aus dem Wort *vaudevire* entstanden, das auf das *Val de Vire* (Tal der Vire), eine Ortsbezeichnung in der Normandie, zurückgeht, sondern beide Begriffe existierten parallel und bezeichneten unterschiedliche Liedformen.¹ Das *vaudevire* war ein ländliches, normannisches Trinklied, das im *chant virois* einen Vorläufer hatte. Erste schriftliche Belege für das *vaudevire* stammen aus dem 15. Jahrhundert und werden dem Dichter Olivier Basselin zugeschrieben. Nachgewiesen ist diese Bezeichnung bis ins 17. Jahrhundert.²

Das *vaudeville* hingegen entstand im städtischen Umfeld aus der Bezeichnung *voix de ville* für ein mündlich verbreitetes Lied satirischen Inhalts. In den *Oeuvres poétiques* von Joachim du Bellay aus dem Jahre 1549 werden zwei Liedformen genannt: *vaudeville* und *chanson*. Matthes zieht den

¹ Lothar Matthes, *Vaudeville: Untersuchungen zu Geschichte und literatursystematischem Ort einer Erfolgsgattung*, Heidelberg 1983 (Studia Romanica; 52); so auch Henri Gidel, *Le vaudeville*, Paris 1986.

² Ebenda, S. 21-22.

Schluss, dass sich die Ableitung des Wortes *vaudeville* von *vaudevire* sprachhistorisch nicht halten lässt.³

Im 17. Jahrhundert lässt sich das Vaudeville als satirisches Spottlied und als städtisches Genre dem *commun peuple*, dem einfachen Volk, zuordnen.⁴ Im 18. Jahrhundert werden die Lieder als musikalische Einlagen in die komische Oper, die Komödie und andere kleine Stücke integriert. Sie führen zur Veränderung dieser Genres.⁵ Nach und nach verlagert sich die Bedeutung der Bezeichnung *vaudeville* vom Lied auf das Theatergenre.⁶ Das ursprüngliche Genremerkmal des Vaudeville-Liedes, der bissig-spöttische Bezug auf aktuelle Ereignisse und Personen, charakterisiert auch das Vaudeville als theatralisches Genre,⁷ dessen Blütezeit in das 19. Jahrhundert fällt.⁸ Nachdem der Begriff *vaudeville* auf das Theatergenre übergegangen ist, werden die Gesangseinlagen als *couplets* bezeichnet. Nur die Schlusscouplets tragen weiterhin die Bezeichnung *vaudeville*.⁹

2.2. Die musikalische Ausgestaltung des Vaudevilles

Dieser Befund wird von neueren musikwissenschaftlichen Untersuchungen gestützt. Der Ansatz, das Genre Vaudeville von seinen musikalischen Ursprüngen her zu begreifen, setzt sich in der Beschreibung der musikalischen Ausgestaltung des Vaudevilles fort und liefert neue Erklärungen für die Vielfalt der Genrebezeichnungen: In Russland werden neben dem einfachen *vodevil'* die Komposita *komedija-vodevil'* (Komödienvaudeville), *opera-vodevil'* (Opernvaudeville), *šutka-vodevil'* (scherzhaftes Vaudeville), *drama-vodevil'* (Dramenvaudeville), *fars-vodevil'* (Farce- oder Possenvaudeville), (*volšebnaja skazka-vodevil'* (Zauber-, Märchen-)Vaudeville u. a. verwendet. Außerdem wird das Vaudeville häufig in die Nähe der *komičeskaja opera* (komische Oper) gerückt.

In diesem Zusammenhang ist der Begriff *timbre* von Bedeutung.

Als *Timbre* wird ein Titel, die erste Zeile oder der Refrain eines Liedtextes bezeichnet, der so bekannt ist, dass seine Nennung eine Melodie evoziert,

³ Ebenda, S. 31-33.

⁴ Ebenda, S. 39.

⁵ Ebenda, S. 44-45.

⁶ Ebenda, S. 56.

⁷ Ebenda, S. 59.

⁸ Ebenda, S. 63f.

⁹ Ebenda, S. 61-62.

der ein neuer Text unterlegt wird.¹⁰ Somit ist er auch eine „Textmarke, die aus einem Refrain bzw. Teilen eines Refrains oder aus dem Incipit eines bekannten Chansons“ besteht.¹¹ Dieser neue Text ruft gleichzeitig den Originaltext sowie die eventuell vorangegangenen Texte auf, schafft Querverbindungen und Sinnbezüge zu den jeweiligen Kontexten. Der Timbre ist also ein Zitat, das innerhalb einer größeren Zuschauergruppe bekannt sein muss, um adäquat rezipiert zu werden. Der Ursprung der Melodien kann im Einzelnen nicht immer festgestellt werden.¹²

Das Vaudeville steht in einem engen Zusammenhang mit dem Timbre: Als ursprünglich witzig-satirisches Straßenlied bedient es sich dieses Verfahrens in parodistischer Absicht. Neben dem Aha-Effekt, mit dem er die bekannten Melodien wieder erkennt, kann der Zuschauer die neuen Texte mitsingen und sich einprägen.

Das *vaudeville* unterscheidet sich von der *opéra comique* vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus durch die Ausgestaltung der Gesangeinlagen. In der *opéra comique* werden Melodien eigens komponiert. Die Arien oder *ariettes* sind Originalkompositionen. Im Vaudeville wird die Melodie eines bereits bekannten Liedes – eines Volks- oder Straßenlieds oder auch einer Arie aus einer Oper oder komischen Oper – mit einem neuen Text unterlegt.¹³ Die Angabe der Anfangszeile oder des Liedtitels gibt den Hinweis auf die zu verwendende Melodie.

Die Gesangeinlagen in den Komödien führten zu der Genrebezeichnung *comédie en vaudevilles*, im Deutschen wörtlich *Komödie mit Vaudevilles* oder freier die häufig verwendete Genrebezeichnung *Lustspiel mit Gesang*.

¹⁰ Monique Rollin, *À propos des recherches sur les timbres avant le XVIII^e siècle*, in: Herbert Schneider (Hg.), *Das Vaudeville: Funktionen eines multimedialen Phänomens*, Hildesheim; Zürich; New York 1996 (Musikwissenschaftliche Publikationen; 7), S. 3-12, hier S. 3. – Gidel, *Le vaudeville*, S. 12-13 und 32f. beschreibt bereits die Praxis des timbre.

¹¹ Herbert Schneider, *Vorwort*, in: Ders. (Hg.), *Das Vaudeville*, S. 1-2, hier S. 1.

¹² Ebenda.

¹³ Vgl. die Definition von Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe: La fortune et la liberté*, Saint-Genouph 2000, S. 36, Anm. 41: „Là réside une différence entre vaudeville et opéra comique: le premier n'utilise que des timbres, alors que le second est le résultat d'une collaboration entre un auteur et un musicien qui compose pour l'occasion une partition nouvelle, ce qui valorise beaucoup la partie musicale de l'ouvrage.“ (Darin besteht der Unterschied zwischen dem Vaudeville und der komischen Oper: Das Vaudeville verwendet nur Timbres, während die komische Oper das Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen einem Autor und einem Komponisten ist, der aus diesem Anlass eine neue Partitur komponiert, was den musikalischen Anteil des Werkes aufwertet).

Die Bezeichnung wurde verkürzt zu *comédie-vaudeville*, Komödienvaudeville, was mit *komedija-vodevil'* wörtlich ins Russische übertragen wurde. Die russische Bezeichnung *komedija s kupletami* (wörtlich: Komödie mit Couplets) ist dann eine Übersetzung von *comédie en vaudevilles*.

Das Wortglied *vaudeville* bezeichnet in diesem Fall die Gesangseinlagen, der Wegfall des ersten Glieds *comédie* führt zu einer Bedeutungsverschiebung des zweiten Glieds *vaudeville* vom Lied auf das ganze Theaterstück, es wird als *pars pro toto* nun zur Bezeichnung für das Stück.

Diese terminologischen Vorgänge fanden in Frankreich bereits im 17. und 18. Jahrhundert statt, die russischen Genrebezeichnungen sind spätere Übernahmen aus dem Französischen.¹⁴

Das französische komische Musiktheater des 18. Jahrhunderts macht eine „kontinuierliche historische Entwicklung“ durch, stellt Bayreuther fest:

„Die am Anfang der Entwicklung liegende *Comédie en vaudeville*, die Ende des 17. Jahrhunderts in den Marktplatztheatern aufkam, wurde Mitte des 18. Jahrhunderts (mit zahlreichen Übergangsformen) von der *Comédie mêlée d'ariettes* verdrängt, um seit den 1780er Jahren neben letzterer Gattung wieder bis weit ins 19. Jahrhundert gepflegt zu werden.“¹⁵

Das in Paris erschienene Musiklexikon *Dictionnaire de musique moderne* aus dem Jahre 1821 dokumentiert den terminologischen Übergang vom Lied zum komischen Theaterstück:

„*Vaudeville*. Die Franzosen lieben diese kleinen Melodien. Unsere ersten komischen Opern [...] bestanden ausschließlich aus *Vaudevilles*, und, um sie nachzuahmen, fa-

¹⁴ Im Gegensatz dazu Brigitte Schultze, *Studien zum russischen literarischen Einakter: Von den Anfängen bis A. P. Čechov*, Wiesbaden 1984 (Opera Slavica, N. F. 5). – Durch diese neueren Forschungen werden die Beobachtungen von B. Schultze ergänzt und erweitert. Sie glaubt, in Russland ein größeres Bewusstsein für die feinen Unterschiede zwischen den Genres festzustellen, da der Begriff *vodevil'* häufiger als reine Genrebezeichnung verwendet würde als in Frankreich. Für diese Schlussfolgerung fehlt zwar die statistische Unterfütterung, aber dass in den französischen Genrebezeichnungen *comédie en vaudevilles*, *comédie-vaudeville*, *comédie mêlée de vaudevilles* der Begriff *vaudeville* als Hinweis auf Musikeinlagen verwendet wird, ist unstrittig. Daraus allerdings mangelndes Genrebewusstsein abzuleiten, ist nicht gerechtfertigt. Im Gegenteil: die französischen Bezeichnungen sind sehr viel präziser einfach dadurch, dass sie das Genre, i. e. den Begriff *comédie* und die Gesangseinlagen, also die *vaudevilles*, terminologisch konsequent trennen, während in Russland der Terminus *vodevil'* laut Schultze „ausschließlich im Sinne der eigentlichen Bühnenform gebraucht“ werde (ebenda, S. 103, Anm. 96). Dies weist m. E. eher darauf hin, dass in Russland der feine Unterschied nicht mehr beachtet wurde.

¹⁵ Rainer Bayreuther, *Aspekte der deutschen Rezeption des Timbre und der französischen Parodiepraxis im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: Herbert Schneider (Hg.), *Das Vaudeville: Funktionen eines multimedialen Phänomens*, Hildesheim; Zürich; New York 1996 (Musikwissenschaftliche Publikationen; 7), S. 165-213, hier S. 166.

briziert man immer noch eine Art kleiner Komödie mit Chansons, die man Vaudeville nennt.“¹⁶

Zur selben Zeit erschien in Petersburg das Literaturlexikon des Dichters, Übersetzers und Literaturtheoretikers Nikolaj Fëdorovič Ostolopov. Er bietet drei Definitionen für den Begriff *vodevil'* an: Zum einen handelt es sich um ein satirisches Lied, das aus mehreren Couplets (*kuplety*) besteht; zum andern ist es eine Arie in einer komischen Oper, die meist am Ende steht, die Handlung zusammenfasst und die Botschaft des Stückes und die *Moral* verkündet. Ein *vodevil'* kann drittens auch ein Lied sein, das in den Verlauf der Handlung eines Stückes eingebettet ist. Für diese Lieder, so Ostolopov, wurden einfache und bekannte Melodien verwendet. Als Sonderform des *vodevil'* führt er noch das Opernvaudeville (*opera-vodevil'*) an, dessen musikalische Ausgestaltung hauptsächlich aus Vaudevilles, also Liedtexten auf der Basis von Volksliedmelodien, besteht.¹⁷

Ostolopov beruft sich auf die französische Poetik, folgt ihr aber in einem entscheidenden Punkt nicht: Der Übergang der Bezeichnung *vodevil'* vom Lied zum Stück wird nicht erwähnt. Die Nennung der Vaudeville-Oper als Sonderform macht sein Genreverständnis deutlich: Die dramatischen Grundformen – hier die Oper – werden durch die als *vodevil'* bezeichneten Lieder *ergänzt*. In Ostolopovs Verständnis ist das Vaudeville nicht als eigenständiges Genre anzusehen.

Seine vom französischen Vaudeville hergeleitete Erklärung der musikalischen Ausgestaltung entsprach zum Zeitpunkt der Veröffentlichung nicht mehr der russischen Theaterpraxis. In der frühen Phase des russischen Vaudevilles, als die Stücke von N. I. Chmel'nickij, A. I. Pisarev und des Fürsten A. A. Šachovskoj die Spielpläne beherrschten, schrieben die bekanntesten Komponisten der Zeit A. N. Verstovskij, K. A. Kavos, A. A. Aljab'ev, L. V. Maurer u. a. die Musik zu den Vaudevilles. Dabei waren die Grenzen zwischen Opern- und Schauspielaufführungen, so Markelova, fließend, wenn

¹⁶ In: François Henri Joseph Blaze [Castil-Blaze], *Dictionnaire de musique moderne*, 2 Bände, Paris 1821, Band 2, S. 364. Zitiert nach: Andreas Münzmay, *Amours, Mariages und andere Experimente: Die Musikdramaturgie von Scribes Vaudevilles im Kontext seiner Librettistik*, in: Sebastian Werr (Hg.), *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater*, Berlin 2007 (Forum Musiktheater; 6), S. 20-45, hier S. 20. – „Vaudeville. Les Français aiment beaucoup ces petits airs. Nos premiers opéras-comiques [...] n'étaient composés que de vaudevilles, et l'on fabrique encore, à leur imitation, une sorte de petite comédie, mêlée de chansons, que l'on appelle vaudeville.“

¹⁷ N. F. Ostolopov, *Slovar' drevnej i novoj poëzii (Lexikon der alten und neuen Literatur)*, Sankt-Peterburg 1821; Nachdruck: München 1971, Stichwort: *Vodevil'*, S. 132. Ostolopov lebte von 1782 bis 1833, er galt als Anhänger des Klassizismus.

man die Bühnenmusik der damaligen Zeit als Anhaltspunkt nimmt. Erkennbar ist das Bemühen, ein Musikschauspiel zu schaffen.¹⁸ Aus der Sicht der heutigen Musikwissenschaft rücken diese Originalkompositionen das Vaudeville in die Nähe der komischen Oper. In der russischen Musikgeschichte nimmt die so genannte Vaudeville-Oper den Platz der zu dieser Zeit im Genresystem abwesenden komischen Oper ein. Ihr ging wie der Oper und der komischen Oper eine Ouvertüre voran, sie wurde von einem Zwischenspiel unterbrochen und die ausgefeilten Vokalpartien wurden vom Orchester begleitet. Markelova weist nach, dass die Vaudeville-Opern der 1810er und 1820er Jahre die Struktur des Vaudevilles nachbildeten und sich lediglich im Verhältnis von Musik und Wort unterschieden.¹⁹ Der Weg führte die oben genannten Komponisten weg von der Vaudeville-Oper hin zur reinen Oper.²⁰ So ging man dann in den 1830er und 1840er Jahren zur Hoch-Zeit der Vaudevilleproduktion dazu über, bekannte Melodien mit einem neuen Text zu versehen. Die russischen Autoren übernahmen das in Frankreich bereits weit verbreitete Verfahren mit einiger zeitlicher Verzögerung. Die Nutzung von bereits existierenden und bekannten Melodien hatte mehrere Vorteile:

- Schauspieler und Schauspielerinnen ebenso wie das Orchester mussten keine neuen Melodien bzw. Partituren einstudieren;
- das Publikum konnte *mitsingen* und – wenn es frühere Verwendungen derselben Melodie kannte – andere, neue, vielschichtige Bedeutungszusammenhänge schaffen, d. h. die Rezeption eines Stückes und des Genres veränderte sich zugunsten der Publikumswirksamkeit;
- der Komponist fiel weg, womit der Produktionsablauf beschleunigt und verbilligt werden konnte.

Unter den Bedingungen des Buch-, Literatur- und Theatermarkts war die Verwendung vorfabrizierter Musikelemente ein zeitlicher und finanzieller Faktor. Dieser angebliche Mangel an Originalität lässt A. A. Gozenpud von einer „Krise der musikalischen Dramaturgie des Vaudevilles“ sprechen und davon, dass „die Einheit von Wort und Musik, Musik und Handlung [...]“

¹⁸ Vgl. dazu T. A. Markelova, *Vaudeville-Opern von A. A. Aljab'ev und A. N. Verstovskij*, in: Zeitschrift für Slawistik 1998, Nr. 3, S. 347-353, hier S. 348.

¹⁹ Ebenda, S. 349.

²⁰ Ebenda, S. 351.

zerstört“ war.²¹ S. S. Danilov spricht von der *Zufälligkeit* der Musik in den neueren Vaudevilles.²²

Mit Bezug auf Danilov, Gozenpud und Pauškin²³ wertet Schultze den Weg von der Originalkomposition zur Verwendung von Timbres als einen „Prozess des Verfalls und des Niedergangs des Genres“.²⁴ Doch ist ihr hier zu widersprechen. Es handelt sich vor allem um eine Transformation des Genres im Sinne von Jurij Tynjanovs Thesen zur literarischen Evolution.²⁵ Ein Genremerkmal, in unserem Fall die musikalische Ausgestaltung, verändert sich in Korrelation mit den außerliterarischen Bedingungen, der Theaterpraxis, und übernimmt eine neue, andere Funktion. Die Gesangseinlage verliert ihren Anspruch auf musikalische Originalität, gewinnt dadurch aber an Popularität. Durch die Veränderung des Publikums – das vornehmlich adlige Publikum macht einem gemischten, mittelständischen Publikum Platz – weicht der Anspruch auf künstlerische Einzigartigkeit dem Anspruch auf Publikumswirksamkeit.

Das Couplet nimmt eine Schlüsselstellung im Vaudeville ein. Es fällt im Text durch seine Versform aus den in Prosa geschriebenen Dialogen heraus und in der Aufführung durch die musikalische Ausgestaltung und den Gesang im Unterschied zu den gesprochenen Repliken. Innerhalb des Vaudevilles können die Couplets allgemein nach ihrer Stellung und Funktion kategorisiert werden. Henri Gidel unterscheidet die Gesangseinlagen im französischen Vaudeville nach folgenden Kriterien, die auch für das russische Vaudeville gelten:

- nach der Einbettung in die Handlung: das *couplet de situation*, in dem der Dialog fortgeführt wird, die (Sprech-)Handlung also weitergeht, und das *couplet de facture*, das eine längere Erklärung enthält und durch die musikalische Ausgestaltung die Langeweile eines gesprochenen Monologs vermeidet;

²¹ A. A. Gozenpud, *Muzykal'nyj teatr v Rossii: Ot istokov do Glinki. Očerki* (Musiktheater in Russland: Von den Anfängen bis Glinka. Eine Skizze), Leningrad 1959, S. 626.

²² S. S. Danilov, *Russkij dramatičeskij teatr XIX veka* (Das russische dramatische Theater im 19. Jahrhundert), Moskva; Leningrad 1957, Bd. 1, S. 323.

²³ M. M. Pauškin, *Sociologija, tematika i kompozicija vodevilja* (Soziologie, Thematik und Bau des Vaudevilles), in: M. M. Pauškin (Hg.), *Staryj russkij vodevil' 1819-1849* (Das alte russische Vaudeville 1819-1849), Moskva 1937, S. 11-50.

²⁴ Schultze, *Studien zum russischen literarischen Einakter*, S. 103.

²⁵ Jurij Tynjanov, *Über die literarische Evolution*, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus*, München³1981, S. 432-460.

- nach inhaltlichen Kriterien: z. B. das *couplet de gros sel*, das Zweideutigkeiten vermittelt;
- nach der Stellung in der Aufführung: das *couplet d'annonce*, das zu Beginn des Stückes gesungen wird, und das *couplet public* bzw. das *vaudeville final* am Ende des Stückes.²⁶

Schultze unterscheidet zusätzlich noch die Kommunikationssituation des Couplets, die mit der Integration des Coupletinhalts in die Handlung eng verknüpft ist. Wenn sich Couplets in die Figurenrede integrieren, so sind sie Teil der innertextlichen Kommunikation. Im Falle außertextlicher Kommunikation wendet sich die Rede an das Publikum.²⁷ Ebenso lassen sich Beispiele für eine Doppelfunktion finden: Der Text des Couplets führt den Dialog in gesungener Form fort und richtet sich gleichzeitig an die Zuschauer. Der ausführende Schauspieler steht in diesem Moment in einer Doppelrolle auf der Bühne: Als Figur in seiner Rolle kommuniziert er mit den anderen Figuren und als Schauspieler wendet er sich an das Publikum.

Das *vaudeville final* bzw. *Schlussvaudeville* ist ein wichtiges Element im Aufbau des Vaudevilles. Es besteht aus einer variablen Anzahl von Strophen, die nacheinander von den einzelnen Figuren vorgetragen werden und in denen dem Publikum die *Moral* des Stückes dargeboten wird. Die Strophen beziehen sich nicht zwangsläufig auf die dramatische Handlung, sondern greifen Beispiele allgemeiner Art auf, exemplifizieren Sprichwörter und nutzen sie zu Wortspielen. In der letzten Strophe wendet sich die Figur explizit an das Publikum und bittet um nachsichtige und positive Aufnahme des Stückes, um Applaus und fordert die Zuschauer auf, bei der nächsten Vorstellung wiederzukommen.

2.3. Das Vaudeville als dramatisches Genre

Das Vaudeville ist kurz: Die Mehrzahl der Stücke umfasst einen Akt, der mit durchschnittlich 20 Auftritten länger ist als ein Akt einer Komödie in fünf Akten. Die Kürze hat Konsequenzen für die Handlungsführung und die Figurengestaltung. Für die detaillierte Ausgestaltung von Handlung und Figuren ist in einem Einakter kein Raum.²⁸

²⁶ Gidel, *Le vaudeville*, S. 32-34.

²⁷ Schultze, *Studien zum russischen literarischen Einakter*, S. 104-105.

²⁸ Schultze stellt fest, dass die für den Einakter geltenden Prinzipien *Reduktion* und *Konzentration* im Bereich der Gestaltung von Raum, Zeit und Figurencharakterisierung auch für das Vaudeville gelten. Für die Handlung gelten sie jedoch nur bedingt:

Das Personal im Vaudeville ist in der Regel zahlenmäßig beschränkt und die Ausstattung mit Charakterzügen begrenzt. Die Handlung ist schematisch und lässt sich in zwei Kategorien einteilen: in die *Liebesheirat mit Hindernissen* und die *Störung und Wiederherstellung des ehelichen Friedens*.

Im Typus *Liebesheirat mit Hindernissen* wird ein junges Paar durch die Umstände daran gehindert zu heiraten. Die Handlung besteht darin, durch eine Intrige diese Umstände zu neutralisieren. Im Typus *Störung und Wiederherstellung des ehelichen Friedens* wird die Störung, meist hervorgerufen durch ein Missverständnis oder eine Verwechslung, auf verschlungenen Wegen aus der Welt geschafft.

Das glückliche Ende ist obligatorisch. Beim Handlungsschema *Liebesheirat mit Hindernissen* endet das Vaudeville mit dem Heiratsversprechen. Beim Handlungsschema *Störung und Wiederherstellung des ehelichen Friedens* wird das Missverständnis oder die Störung aus dem Weg geräumt und der status ante quo wiederhergestellt.²⁹

Dabei legt das Vaudeville wenig Wert auf Originalität: Es orientiert sich an bereits vorhandenen Modellen und verwendet Versatzstücke aus anderen Vaudevilles. Es ist auf die unmittelbare Wirkung beim Publikum ausgerichtet und verzichtet auf geistreiche Tiefe. Die Wirkabsicht liegt nicht im Belehren, sondern im Unterhalten; das Vaudeville zielt auf den unmittelbaren Lacherfolg beim Publikum.³⁰

All diese Merkmale erschließen sich aus dem gedruckten Text, der als einzig gesicherte Quelle für die Untersuchung zur Verfügung steht.

2.4. Komik und Lachen im Vaudeville

Das fixierte Wort deckt nur einen Teil des Phänomens Vaudeville ab: Der Text entfaltet sein Potenzial erst mit der Aufführung, durch die Inszenierung und die Leistung der Schauspieler und Schauspielerinnen. In zahlreichen

Die zahlreichen Verwicklungen und Kehrtwendungen in der Handlungsführung sind für den Einakter eher untypisch. Ebenda, S. 107-111.

²⁹ Vgl. dazu Monika Katz, *Ein deutscher Bäckerladen in Petersburg: Zur Rezeption eines russischen Vaudevilles in deutscher Übertragung*, in: Elena Kan; Hans Wellmann (Hg.), *Germanistik und Romanistik: Wissenschaft zwischen Ost und West*, Chabarowsk 2002, S. 322-333, hier S. 322-323.

³⁰ Dies führt Košny in seiner Poetik des russischen Vaudevilles aus, in der er einen Idealtypus des russischen Vaudevilles erstellt. Vgl. dazu Witold Košny, *Toward a Poetics of Classical Russian Vaudeville*, in: Andrew Donskov; Richard Sokoloski (Hg.), *Slavic Drama: The Question of Innovation. Proceedings*, Ottawa 1991, S. 190-199.

Rezensionen wird von den szenischen Qualitäten der Stücke gesprochen. Wenn die Kritik dem Vaudeville auch den literarischen Wert, den Status eines Kunstwerks abspricht, so erkennt sie ihm doch immer wieder eine szenische Bedeutung zu. In der Lektüre lässt sich die Wirkung eines Vaudevilles nicht vollständig erfassen. Der geschriebene Text bildet lediglich die Grundlage, auf der Inszenierung, Ausstattung und Spiel den gesamten Aufführungstext, das eigentliche Vaudeville, auf der Bühne erstehen lassen.³¹

Dies gilt vor allem für das Komische im Vaudeville. Nonverbale Faktoren, die während der Aufführung entstehen, und allgemeine, von Zeitgenossen verbürgte Charakteristika eines Schauspielers oder einer Schauspielerin, die – komische – Spielweise, eine charakteristische Mimik oder Gestik, können für eine bestimmte Aufführung nur angenommen werden.³²

Das Komische ist historisch und kulturell gebunden. Mit dem zeitlichen, geografischen und kulturellen Abstand kompliziert sich die Aufgabe der Untersuchung des Komischen. Im Falle eines französischen Vaudevilles, das in russischer Übersetzung für ein russisches Publikum auf der Bühne des Petersburger Alexandra-Theaters inszeniert wird, ergibt sich eine weitere Komplikation im Verstehensprozess: Inwieweit veranlasst hier das französische Komische das russische Publikum über die kulturelle und räumliche Distanz hinweg zum Lachen?

Das Komische besitzt universell gültige Merkmale. Schäfer unterscheidet vier Bereiche: Universalien der sozialen Beziehungen sowie strukturelle, räumlich-zeitliche und thematische Universalien. Im Bereich der sozialen Beziehungen geht es um die Frage nach den Funktionen des Komischen. Lachen wird als soziale Aktivität verstanden. Gemeinsames Lachen dient dazu, eine Gruppenidentität herzustellen und eine Gruppe zu stärken, wobei sie sich gegenüber anderen abgrenzen und andere dabei sogar ausgrenzen kann.³³ Hier entstehen dem Dramatischen förderliche Spannungen. Argu-

³¹ Markov hebt die szenischen Qualitäten des Vaudevilles hervor, das eine befreiende Wirkung auf die Schauspielkunst ausgeübt habe: „Vaudeville und Melodrama gaben dem Individuum auf unterschiedliche Weise seine Freiheit zurück. Die textlichen Vorgaben für das schauspielerische Schaffen schränkten den Schauspieler nicht durch strenge formale Grenzen ein und der Einfluss des Autors war nicht spürbar.“ (Водевиль и мелодрама – с разных сторон – давали выход и свободу личности. Сценарии актерского творчества – они не стесняли актера строгими границами формы, и влияние автора было незаметно); Markov, *Malyj teatr*, S. 53.

³² Genauer dazu und mit vielen Textbelegen und Beispielen vgl. Susanne Schäfer, *Komik in Kultur und Kontext*, München 1996 (Studien Deutsch; 22), S. 7-10.

³³ Ebenda, S. 49.

mentiert man mit Freud, geht es um die Befriedigung feindlicher und aggressiver Impulse, verbotener Themen und des Spieltriebs.³⁴ Auch der Ehebruch, der im Vaudeville häufig angedeutet wird, gehört zu diesen Tabus.

Strukturelle Universalien betreffen die Verfahren des Komischen wie Übertreibung, Nachahmungen, Kontraste,³⁵ die Henri Bergson in seiner Formel von der „Mechanisierung alles Lebendigen“ (du mécanique, plaqué sur du vivant) zur Erklärung der Funktionsweise zusammengefasst hat.³⁶ Zu den inhaltlichen Universalien gehören der Eros, die Dummheit (siehe die Figur des Narren in verschiedenen Kulturen wie den Eulenspiegel, den Pickelheering, Nasreddin Hodscha etc.) und die Unzulänglichkeit von Autoritäten, über die in den unterschiedlichsten Kulturen gelacht wird.³⁷

Die Abstraktheit der Universalien hebt die kulturelle Gebundenheit der Komik nicht vollständig auf. Schäfer stellt zusammenfassend fest, ...

„... dass beim interkulturellen Transfer des Komischen durchaus an Universalien angeknüpft werden kann, dass aber die Rezeptionsschwellen da liegen, wo das Komische unmittelbar an eine bestimmte sprachliche Struktur gebunden ist, wo es auf ein bestimmtes soziales Beziehungsgeflecht verweist oder von konkretem, kulturell gebundenem Vorwissen abhängig ist.“³⁸

Das Komische spielt mit der in einer Gesellschaft akzeptierten Norm, bringt – so Schäfer in Anlehnung an Freud³⁹ – Verdrängtes an die Oberfläche und lässt Tabuverletzungen zu. Es stellt sich die Frage, welche Wirkung das Lachen in Bezug auf den Umgang mit Normen und Normverletzungen hat. Wirkt es emanzipatorisch oder affirmativ?⁴⁰ Ist das Lachen integrativ oder sprengt es die Norm? Das spielerische, lustvolle und vergnügliche Lachen findet sich in traditionellen Komödien und Boulevardstücken. Das Lachen sprengt zwar die Normen, das Stück stellt sie aber durch das glückliche Ende wieder her.⁴¹ Das Vaudeville, so lässt sich schlussfolgern, destabilisiert demnach die normative Ordnung nur für einen kurzen Moment. Ein wahrer Tabubruch, der emanzipatorisch wirkt, ist nur in der Satire, in der Parodie,

³⁴ Ebenda, S. 50.

³⁵ Ebenda, S. 51.

³⁶ Henri Bergson, *Le rire*, Paris ⁸1995, S. 28.

³⁷ Schäfer, *Komik in Kultur und Kontext*, S. 55.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Ebenda, S. 143.

⁴⁰ Ebenda, S. 28.

⁴¹ Günther Lohr, *Körpertext: Historische Semiotik der komischen Praxis*, Opladen 1987, S. 9.

der Groteske, der modernen Komödie und mittels des schwarzen Humors möglich.⁴²

Das Vaudeville ist durchaus in der Lage, gesellschaftliche Missstände, Tabubrüche und Normenverstöße zu thematisieren, wie in den folgenden Kapiteln gezeigt werden wird. Die Ordnung wird bis auf wenige Ausnahmen am Ende wiederhergestellt. Folgt man Schäfer, bestätigt das Lachen die bestehende Ordnung und ist somit affirmativ.

Kośny definiert das Lachen der Zuschauer, das der Autor eines Vaudevilles beabsichtigt, als *eher* affirmativ:

„...vaudeville’s objective is to give the greatest visibility to the comic aspects of a condition without trying to change it. Laughter in vaudeville has an affirmative rather than a subversive orientation: it does not intend the spectator to take the cognitive ‘second step’ and enquires as to the motive behind his laughter.”⁴³

Doch eine strikte Kategorisierung lässt die Existenz von Grenz- bzw. Zwischenbereichen außer Acht. Die russische Theaterzensur erlegte den Autoren Beschränkungen auf bei der Wahl der Themen und grenzte die Möglichkeiten ein, Missstände auf der Bühne zur Sprache zu bringen. Trotzdem prangern viele Vaudevilles Fehlverhalten an. Das glückliche Ende, d. h. die Rückkehr zur bestehenden Ordnung – das Heiratsversprechen oder die Wiederherstellung des ehelichen Friedens – betrifft in der Regel nur die Paarbeziehungen. Die in einzelnen Couplets oder Repliken enthaltene Kritik an gesellschaftlichen Zuständen wird dadurch nicht entkräftet. Die Funktion des Happy-Ends als stabilisierender Faktor wird in diesem Zusammenhang überbewertet.

Das Publikum *verlacht* nicht charakterliche Mängel eines Misanthropen, eines Bürgers als Edelmann oder eines Tartuffe, sondern *lacht über* leichtes Fehlverhalten, unschuldige Irrtümer und kleine Missverständnisse. Die Komik im Vaudeville ist heiter und unbeschwert und ruft ein ebensolches Lachen hervor; nicht das kathartische Lachen der klassizistischen Komödie, sondern ein leichtes, befreiendes, das der unterhaltenden Absicht des Vaudevilles entspricht. Komik im Vaudeville hat keinen Erziehungs- und Bildungsauftrag wie Komik in der klassizistischen Komödie, nichts soll korrigiert und gebessert werden. Zwar bedient sich auch das Vaudeville der gängigen Verfahren zur Erzeugung von Komik: Komische Situationen, hervorgerufen durch Verwechslungen, Verkennungen und Verkleidungen, und Wortwitz durch Wortspiele, Calembours und komische Missverständnisse

⁴² Schäfer, *Komik in Kultur und Kontext*, S. 29.

⁴³ Kośny, *Toward a Poetics of Classical Russian Vaudeville*, S. 197.

erheitern das Publikum; aber die Komik ist zweckfrei und es gilt nicht, Fehlverhalten oder Charaktermängel anzuprangern.

Die zeitgenössische Lebenswirklichkeit des Publikums ist im Stück präsent: Auch wenn tagespolitische und tagesaktuelle Themen nicht direkt angesprochen werden – was in Russland aus Zensurgründen nicht immer möglich war –, so verweisen viele Stücke doch auf die Realität des Zuschauers. Als Beispiel sei hier nur die Darstellung des Ehelebens erwähnt, die Beziehung zwischen den Geschlechtern, auch zwischen den Generationen, deren Gegensätze und komische Missverständnisse vom Saal mit Lachen quittiert werden.

Lachen kann als Ausdruck eines anarchischen Verhältnisses zum Belachen, als ein Ausdruck davon, dass die Situation in ihrer Inadäquatheit erkannt und deshalb nicht ernst genommen wird, verstanden werden. Das Lachen kann subversiv wirken – Lachen über eheliche Verhältnisse kann dazu führen, Zweifel an patriarchalischen Hierarchien zu nähren.

Es ist nur schwer festzustellen, worüber die russischen Zuschauer im 19. Jahrhundert lachten. Die Frage, die sich aus der zeitlich-historischen Gebundenheit der Komik ergibt, nämlich: Wer unter welcher Voraussetzung worüber lacht, kann nur empirisch erfasst werden.⁴⁴ Für das 19. Jahrhundert lässt es die Quellenlage nicht zu, darüber belastbare Aussagen zu treffen. Meist handelt es sich um Befunde *ex negativo*, wenn ein Kritiker in einer Rezension der Begeisterung des Publikums angesichts eines seiner Meinung nach flachen Theaterstücks verständnislos gegenüber steht. Es lassen sich aus der Kenntnis der Theaterpraxis komische Erfolgsrezepte herleiten, die Aufschluss darüber geben, was dem Publikum gefallen hat. Und die Aufführungszahlen einzelner Stücke sowie ihre Verbleibdauer im Repertoire eines Theaters können ebenfalls als Indikator für die positive Aufnahme von Stücken durch das Publikum gelten.

In diesem Rahmen wäre festzustellen, welche Lachmöglichkeiten in dem vorhandenen sozialen und gesellschaftlichen Raum gegeben sind und wel-

⁴⁴ Vgl. dazu Wolfgang Preisendanz, *Komische (das), Lachen (das)*, in: Joachim Ritter; Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 4: I-K, Darmstadt 1976, Sp. 889-893, hier Sp. 891. – S. J. Schmidt definiert das Komische mit Hilfe des Lachens: „Komisch ist etwas nur, wenn jemand darüber lacht“, und vertritt damit die These, dass Auffassungen des Komischen individuell unterschiedlich und dadurch nur empirisch erfassbar sind. Vgl. dazu Siegfried J. Schmidt, *Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele*, in: Wolfgang Preisendanz; Rainer Warning (Hg.), *Das Komische*, München 1976, S. 165-190, hier S. 173.

che ausgegrenzt werden.⁴⁵ Am Beispiel des Vaudevilles und seines Erfolgs in Russland kann trotz der dürftigen Quellenlage auch ein Beitrag zur theatralen Lachkultur geleistet werden.

Die Tatsache, dass die Stücke sowohl in Paris als auch in Petersburg erfolgreich waren und gefielen, legt ein grenzüberschreitendes Verständnis des Komischen nahe.⁴⁶ Im Rahmen einer europäischen theatralen Lachkultur kann das Vaudeville als das leitende Genre in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten. Untersuchungen über die Lachkultur auf dem Theater haben sich bis jetzt in erster Linie mit *hohen*, d. h. literarischen Komödien beschäftigt;⁴⁷ angesichts der Anzahl der Komödienübersetzungen auf deutschen Spielplänen schreibt Ranke, auf deutschen Theatern werde *europäische* Komödie gespielt.⁴⁸ Dasselbe lässt sich über das Vaudeville und seine dominante Stellung auf europäischen Bühnen und vor allem auf den russischen sagen.

Mit dem Vaudeville zog eine von der französischen Kultur geprägte Auffassung des Komischen in die europäischen Theater ein. Im Petersburger Alexandra-Theater wurde genauso über Scribe gelacht wie im Pariser Gymnase. Das bedeutet, dass der Transfer des Komischen von einer Kultur in eine andere grundsätzlich möglich ist.⁴⁹ Es ist zu klären, wie der literarische und der szenische Text, insbesondere das Spiel der Schauspieler, bei der Erzeugung von Komik und Lachen zusammenwirken. In Russland geschah dies auf zwei Ebenen: Die französische Truppe spielte französische Originalvaudevilles für ein russisches adliges, des Französischen mächtiges Publikum. Dieselben Stücke wurden ins Russische übertragen und von der russischen Truppe vor einem städtischen, eher bürgerlichen und kleinbürgerlichen Publikum gespielt. Beide Publikumsgruppen fanden an den Stücken gleichermaßen großes Vergnügen.

⁴⁵ Thorsten Unger, *Differente Lachkulturen? Eine Einleitung*, in: Horst Turk; Brigitte Schultze; Thorsten Unger (Hg.), *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, Tübingen 1995 (Forum Modernes Theater; 18), S. 9-29, hier S. 17.

⁴⁶ Die Anzahl übersetzter Komödien auf den Spielplänen deutscher Theater im 19. Jahrhundert lässt diese Schlussfolgerung zu: „Diese theatrale Lachkultur ist nun hochgradig international“. Ebenda, S. 20.

⁴⁷ Vgl. Fritz Paul; Wolfgang Ranke; Brigitte Schultze (Hg.), *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, Tübingen 1993 (Forum Modernes Theater; 11).

⁴⁸ Wolfgang Ranke, *Einleitung*, in: Paul; Ranke; Schultze (Hg.), *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, S. 9-24, hier S. 10.

⁴⁹ Unger, *Differente Lachkulturen?*, S. 20; in Ergänzung zu Schäfer, *Komik in Kultur und Kontext*, S. 55.

Das französische Unterhaltungstheater dominierte die russische Theaterkultur. Das Vaudeville polarisierte die am Theater interessierten gesellschaftlichen Gruppen:

- Die Zuschauer finden Gefallen an der vergnüglichen Unterhaltung, die das Vaudeville bietet, und machen sich um die Herkunft der Stücke keinerlei Gedanken. Die Kritiker und Autoren aber wollen dem theatralen Fremdling die Einbürgerung verweigern.
- Während die französischsprachigen Vorstellungen als gelungener Kulturtransfer für das adlige Publikum akzeptiert werden, galten die russischen Aufführungen französischer Originale in der Regel als inkompatibel mit der russischen Kultur.

Das Vaudeville setzte sich mit seiner Komik und seiner Lachkultur in Russland durch. Über das Genre und sein Lachen drangen gleichzeitig französische Werte in die russische Gesellschaft ein:

„Die Dominanz des französischen Theaters hat zwangsläufig soziale und politische Folgen. Das französische, oder besser gesagt: das Pariser Repertoire, verbreitet eine bestimmte Sicht auf den Menschen und auf die Gesellschaft, die ganz allgemein als fortschrittlich bezeichnet werden kann.“⁵⁰

Fortschritt wird hier im Sinne einer Entwicklung hin zu einer freiheitlichen Gesellschaft verstanden. Das französische Vaudeville transportiert Wertvorstellungen, ohne zu moralisieren auf spielerische Weise. Auch auf russischen Bühnen werden Kritik und Moral heiter präsentiert: In Form von Liedern werden neue bürgerliche Konzepte für das Publikum leicht und eingängig verpackt.

2.5. Unterhaltung und Trivialität: Das Vaudeville in der Hierarchie der Genres

In der Hierarchie der dramatischen Genres wird das Vaudeville auf die unteren Ränge verwiesen. Da es nicht auf Dauerhaftigkeit angelegt ist, sondern auf den unmittelbaren Heiterkeitserfolg und sich zu diesem Zwecke bekannter und erprobter Schemata bedient, gilt es als *niedere* Literatur, als *Nicht-Literatur*, der kein Wert beigemessen wird. Unterhaltung gilt nicht als Wert

⁵⁰ Jean-Claude Yon, *Introduction*, in: Ders. (Hg.), *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris 2008, S. 7-16, hier S. 8: „La domination du théâtre français a inévitablement des conséquences sociales et politiques. Le répertoire français, ou pour mieux dire le répertoire parisien, diffuse avec lui une certaine vision de l'homme et de la société qu'on peut globalement qualifier de ‚progressiste‘.“

an sich, das Vergnügen, das ein gutes Vaudeville bereiten kann, wird nicht als legitimes kulturelles Interesse angesehen.

Damit ist eine Gefahr angesprochen, vor der das Vaudeville bewahrt werden soll, nämlich in eine Kategorie eingeordnet und dadurch (ab-)gewertet zu werden. Niedere Literatur, Unterhaltungsliteratur, Gebrauchsliteratur, Schemaliteratur, Trivialliteratur – das sind die unterschiedlichen Kategorien, in denen sich das Vaudeville wiederfindet.

Die Unterordnung des Genres unter jeden dieser Begriffe hat Konsequenzen für die Einordnung in den gesellschaftlichen Kontext. Der Begriff *niedere Literatur* setzt eine in Oben und Unten eingeteilte Hierarchie voraus und spricht damit eine eindeutige (Ab-)Wertung aus. Die Zuordnung zur *Unterhaltungsliteratur* zielt auf die Funktion beim Publikum und stellt einen Gegensatz zur ernsten Literatur her, was ebenfalls auf eine implizite Abwertung unterhaltender Genres hinausläuft. *Gebrauchsliteratur* verweist auf die Vergänglichkeit des Stückes, auf seinen momentanen Nutzen, ohne auf Dauerhaftigkeit angelegt zu sein. *Schemaliteratur* weist auf die Machart hin, auf den Verzicht auf Originalität zugunsten von vorgefertigten und bekannten Bausteinen. *Trivialliteratur* wird in der Alltagssprache ebenfalls abwertend gebraucht. Nusser schlägt vor, den Begriff wertneutral zu verwenden, denn Trivialliteratur umfasse „den ästhetischen Aspekt (das Triviale als das leicht Eingängige) als auch den gesellschaftlichen Aspekt (das Triviale als das weit Verbreitete).“⁵¹ Damit wird vermieden, dass die Trivialliteratur als ein Gegenbereich zur *wahren Kunst* verstanden wird, der eigene Gesetzmäßigkeiten aufweist, und damit wird auch das weit verbreitete dichotome Bewertungsmuster von hoher und niederer Literatur, wobei das Niedere gleich auch als minderwertig eingestuft wird, verlassen.⁵²

Trivialliteratur entsteht, so Nusser, erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit einem steigenden Bedürfnis nach Lesestoffen. Der sich nach und nach herausbildende literarische Markt in Deutschland wird durch Angebot und Nachfrage reguliert.⁵³ Die Geschichte der Trivialliteratur sei nur im Zusammenhang mit der Geschichte des Lesepublikums zu schreiben.

⁵¹ Peter Nusser, *Trivialliteratur*, Stuttgart 1991, S. 3.

⁵² Vgl. zum Verhältnis von ernster Kunst und Unterhaltungsliteratur für die Massen in den deutschen Ländern im 19. Jahrhundert: Christa Bürger, *Einleitung: Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze*, in: Christa Bürger; Peter Bürger; Jochen Schulte-Sasse (Hg.), *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt am Main 1982, S. 9-39.

⁵³ Nusser, *Trivialliteratur*, S. 28.

Für das Vaudeville lässt sich Ähnliches konstatieren: Zu einem Zeitpunkt, zu dem die Gesellschaft das Theater für sich entdeckt und Zeit und Mittel findet, sich Theaterstücke anzusehen, werden vermehrt Stücke produziert, die das Publikum bevorzugt. Die Merkmale der Trivialliteratur, die Nusser für die Prosastoffe in Deutschland auflistet, lassen sich auf das Vaudeville übertragen. Kennzeichnend sind:

- die schnelle und stetige Produktion, um die Nachfrage zu befriedigen;
- die Standardisierung der Texte und ihre Vereinheitlichung nach vorgegebenen Mustern;
- die Austauschbarkeit.⁵⁴

Die Konventionalität der durch die in diesem Sinne trivialen Texte verbreiteten Vorstellungen, die Nusser als ein weiteres Kriterium nennt, soll jedoch mit einem vorsichtigen Fragezeichen versehen werden. Dies trifft zweifellos auf einen Großteil der Texte zu. Es wird zu zeigen sein, dass sich das Vaudeville, indem es sich auf die Tagesaktualität bezieht, in gesellschaftliche Diskussionen einmischt und dabei durchaus kritische und brisante Positionen einnimmt.

Košny postuliert einen „dritten Bereich“ für das Vaudeville „im *juste milieu* der elaborierten Poetik hoher Kunst und der Poetik der Folklore“:

„Für die so verstandene Trivialkunst ist [...] kennzeichnend, dass sie einen Zusammenhang zwischen ästhetischer Vereinfachung des Werks und dem prompten Erfolg beim Rezipienten herstellt und für sich gutheißt und dafür ‚Flüchtigkeit und Kurzlebigkeit‘ ihrer Artefakte in Kauf nimmt, nicht auf ‚Dauer-Kunst‘, sondern auf ‚Verbrauchs-Kunst‘ aus ist.“⁵⁵

Das Vaudeville wird in Anlehnung an diese Definitionen zur Trivialliteratur gezählt, ohne dass damit eine Geringschätzung verbunden ist. Es wird einem Bereich zugeordnet, der in einem bestimmten gesellschaftlichen und historischen Kontext steht und in diesem untersucht werden muss. Dabei lassen sich Aussagen über die ästhetische Qualität eines Vaudevilles treffen, aber ebenso wichtig sind die Umstände der Produktion, der Distribution und der Wirkung auf die Rezipienten.

⁵⁴ Ebenda, S. 36-37.

⁵⁵ Witold Košny, *Vorgeschichte und Einführung des Vaudevilles in Russland*, in: Zeitschrift für Slavistik 2001, Nr. 2, S. 127-156, hier S. 138. – Die Begriffe *Dauer-Kunst* und *Verbrauchs-Kunst* übernimmt Košny von Jan Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main 1970, S. 76-77.

2.6. Theaterabend mit Vaudevilles: Zum Festcharakter der Populärkultur

Ein Vaudeville-Abend ist für die russischen Zuschauer im Untersuchungszeitraum ein populäres Spektakel, das ein mittelständisches städtisches Publikum durch das lebhaft schnelle Spiel auf der Bühne, das Verwecheln und Verkleiden begeistert. Es lässt ein uneingeschränktes und unmittelbares Vergnügen zu. Der *Festcharakter* des Vaudevilles kommt dem Verlangen des Publikums nach Unterhaltung entgegen. Der Soziologe Pierre Bourdieu, der die Wirkungsmechanismen der Populärkultur in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts untersucht, erklärt die Wirkkraft populärer Spektakel durch „... die individuelle Teilnahme des Zuschauers am Stück wie die kollektive Teilnahme am Fest, zu dem das Stück Anlass ist.“⁵⁶ Zirkus, Boulevardtheater, Operette, Variété und die großen Ausstattungsfilm bieten Anlass zu solch einer Feststimmung, weil sie ...

„... (wie alle Formen des Komischen und insbesondere solche, deren Wirkung sich der Parodie oder Satire auf ‚Berühmtheiten‘ – Imitatoren, Sänger, etc. – verdankt) mittels der kollektiven Manifestationen, die sie provozieren, so gut wie durch den spektakulären Prunk, den sie entfalten, [...] d. h. den Zauber und den Glanz des Dekors und der Kostüme, die Beschwingtheit der Musik, die lebhaft Handlung und den Feuereifer der Akteure, Geschmack und Sinne am *Fest* befriedigen, am offenen Drauflos-Reden und am offenen Gelächter, die befreien, indem sie die soziale Welt auf den Kopf stellen, indem sie die Konventionen, Anstand und Sitte, für Momente außer Kraft setzen.“⁵⁷

Bourdieu's Untersuchungsergebnis fußt auf einem Prinzip, das schon Michail Bachtin beschrieben hat.⁵⁸ Von der anarchistischen Lachkultur, die er im Karneval des Mittelalters und der Renaissance vorfindet und der er in Rabelais' literarischen Werken nachspürt, ist in der Epoche der Aufklärung mit ihrer Betonung des Logos kaum etwas übrig geblieben. Die normative Poetik des Klassizismus verbannt dieses respektlose Lachen endgültig – Bachtin spricht von einer „Degradation des Lachens“ seit dem 17. Jahrhundert – und instrumentalisiert und kanalisiert es in der klassizistischen Komödie. Das Lachen muss nun zur Besserung und Läuterung des Lachenden führen. Die groteske Lachtradition überlebt in den niederen Genres wie Komödie, Satire und Fabel, in den nicht kanonischen Genres wie dem Roman, den burlesken Gattungen und auf der Volksbühne. Es habe jedoch seinen karnevalistischen

⁵⁶ Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1991, S. 67.

⁵⁷ Ebenda, S. 67.

⁵⁸ Michail Bachtin, *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main; Wien 1985.

Charakter verloren, bewege sich in den Grenzen der offiziellen Kultur und wähle seine Angriffsziele aus dem privaten und nicht mehr aus dem öffentlichen Leben.⁵⁹

Inwieweit lässt sich das Vaudeville in diesen theoretischen Rahmen einfügen? Kann man behaupten, das Vaudeville habe dem Theater das Lachen wiedergegeben? Wertet es gar das Lachen wieder auf und gibt ihm seinen anarchischen Charakter zurück? Symbolisiert das Vaudeville die Rückkehr zum *Fest*?

Das Vaudeville wandte sich vom Logozenismus der klassizistischen Komödie ab und betonte die szenische Seite des Theaters, das eigentlich Theatrale: das Spiel. Das Vaudeville inszenierte das Fest neu, es brachte eine offene Lachkultur mit Festcharakter zurück auf die Bühne, die allerdings unter staatlicher Aufsicht stand, Rahmenbedingungen unterworfen war, die es nicht erlauben, von einer Rückkehr zum „mittelalterlichen Lachen“ zu sprechen: Es handelt sich hier viel mehr um einen *domestizierten Karneval*. Dazu gehörte das lebhafteste, schnelle Spiel, das im Karneval elementare Verwechseln und Verkleiden, das in den viel beklatschten Hosenrollen seine Höhepunkte fand. Es fehlten die Satire und das satirische Verlachen; auch wurde die Welt nicht auf den Kopf gestellt. Die Aufhebung der gesellschaftlichen Hierarchien war unter Nikolaj I. nicht möglich und die Zensur wachte streng über die Einhaltung von Anstand und Sitte. In diesem Rahmen hat das Vaudeville innovative Bedeutung für das Theater; Hauser beschreibt die Rolle von Vaudeville und Melodrama, dessen Wirkung er auf dieselbe Stufe wie die des Vaudevilles stellt, als „die eigentliche Wendung in der Geschichte des neueren Theaters“, denn sie...

„... bilden den Übergang zwischen den dramatischen Gattungen des Klassizismus und der Romantik. Durch sie gewinnt das Theater seinen Unterhaltungscharakter, seine Bewegtheit, Sinnfälligkeit und Handgreiflichkeit zurück.“⁶⁰

Der Begriff *Handgreiflichkeit* verweist auf das Karnevalistische Bachtins und den Festcharakter bei Bourdieu. Die Kritik im 19. Jahrhundert verurteilte das Vaudeville genau aus diesem Grund und machte es für die Misere des russischen Theaters verantwortlich. Hauser beschreibt den Wandel als Erneuerung:

„... das Vaudeville trat als eine verdorbene, vergrößerte Form des Lustspiels auf, so wie das Melodrama eine verdorbene, vergrößerte Form der Tragödie war. Das Vau-

⁵⁹ Ebenda, S. 45-46.

⁶⁰ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst*, München 1990, S. 722.

deville und das Melodrama aber bedeuteten keineswegs das Ende des Dramas, sondern im Gegenteil seine Erneuerung.“⁶¹

Das, was die zeitgenössische Kritik als *niedere Literatur* gering schätzte und als der Entwicklung eines Nationaltheaters abträglich ansah, ist im Rückblick ein Glücksfall: Das Theater wird durch das Vaudeville wieder zur *Spielstätte* im wahrsten Sinne des Wortes.

2.7. Vaudeville und Gesellschaft

Das Vaudeville nimmt in vielen Fällen Bezug auf die Lebenswirklichkeit des Publikums außerhalb des Theaters. Am Beispiel der Pariser Boulevardtheater des Second Empire schildert Brunhilde Wehinger die Interdependenz von Boulevard und Theater. Das Pariser Leben, repräsentiert in den *Grands boulevards*, und das Geschehen in den Boulevardtheatern verschmelzen. Es findet ein wechselseitiger Austausch statt: Am Beispiel der Mode zeigt Wehinger, wie das, was auf den Boulevards geschieht, von den Vaudevilles und den Jahresrevuen verarbeitet wird und gleichzeitig wiederum das Leben auf den Boulevards beeinflusst und zum Teil erst erschafft.⁶² Der explizite Bezug auf die Realität außerhalb des Theaters äußert sich strukturell in der Durchbrechung des fiktiven Rahmens und in einem Wechsel von innertextlicher zu außertextlicher Kommunikation.⁶³ Das Vaudeville unterhält das Publikum mit Hilfe der unmittelbaren Lebenswirklichkeit und der Tagesaktualität. Das Theater wird zum Leben und das Leben wird zum Theater. In den Stücken wird auf Personen des öffentlichen Lebens angespielt und Schauspieler spielen sich selbst. Mittels des Spiels im Spiel wird das Theaterleben hinter den Kulissen thematisiert, die geringe Bezahlung der Truppe und die schlechten Arbeitsbedingungen kritisiert. Das Streben nach Profit und die Korruption finden ebenso Eingang in das Vaudeville wie die gesellschaftlichen Veränderungen, die Ablösung der Dominanz des adligen Lebensstils durch den Aufstieg einer finanzkräftigen Mittelschicht. Der unmittelbare Realitätsbezug des Vaudevilles erlaubt eine kulturelle Lektüre des Texts. Die Darstellung einer gesellschaftlichen Realität im Rahmen

⁶¹ Ebenda, S. 726.

⁶² Brunhilde Wehinger, *Paris – Crinoline: Zur Faszination des Boulevardtheaters und der Mode im Kontext der Urbanität und der Modernität des Jahres 1857*, München 1988 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste; 75. Neue Folge, Reihe C: Ästhetik, Kunst und Literatur in der Geschichte der Neuzeit; 5).

⁶³ Kośny, *Toward a Poetics of Classical Russian Vaudeville*, S. 194.

einer genretypischen Vaudevillehandlung mag banal und konventionell erscheinen.⁶⁴ Dass die Stücke reale Situationen kritisch und differenziert beleuchten, dafür liefert Wehinger in ihrem Buch plausible Beispiele. Für das russische Vaudeville zeigt Košny an P. A. Karatygins Einakter „Der Bäckerladen, oder: Der Petersburger Deutsche“ (Buločnaja, ili Peterburgskij nemeč; 1843), dass der Autor mit der Darstellung des deutschen Handwerkermilieus in Petersburg eine differenzierte Position bezieht im Hinblick auf das Zusammenleben von Deutschen und Russen in der Hauptstadt.⁶⁵

2.8. Methoden, Forschung, kulturwissenschaftliche Perspektiven

Eine umfassende Poetik des russischen Vaudevilles beschränkt sich nicht nur auf den Text, der mit literaturwissenschaftlichen Methoden untersucht werden kann. Die poeotologischen Merkmale des dramatischen Texts, die das Genre Vaudeville von anderen dramatischen Genres unterscheiden, werden ergänzt durch den szenischen Text, in den vor allem die Schauspielkunst und die Bühnenausstattung einfließen. Beim Vaudeville spielt die musikalische Ausgestaltung eine Rolle, so dass neben der Theaterwissenschaft auch Methoden aus der Musikwissenschaft Anwendung finden. Das Vaudeville verlangt aufgrund seines Aktualitätsbezugs die Einbeziehung historischer, politischer, soziologischer, wirtschaftlicher und kultureller Aspekte, um es im Feld des gesellschaftlichen kommunikativen Geschehens in einem abgegrenzten Zeitraum positionieren zu können. Nicht zuletzt ist die Translationswissenschaft gefragt, da die Übersetzungs- und Übertragungspraxis und der damit verbundene kulturelle Transfer für die Poetik des Vaudevilles Aussagekraft besitzen.

Das Vaudeville, ein synthetisches Genre,⁶⁶ das aus dem Zusammenspiel von Text, Spiel, Gesang und auch Tanz entsteht, verlangt eine interdisziplinäre Herangehensweise. Der enge Bezug zur Tagesaktualität weist über das Vaudeville als Manifestation der genannten Kunstformen in die gesellschaftliche

⁶⁴ Nusser, *Trivialliteratur*, S. 36-37, führt, wie bereits erwähnt, die Konventionalität der Aussage als ein Kriterium für Trivialliteratur an.

⁶⁵ Witold Košny, *Ein deutscher Bäcker in Petersburg, oder: Kann ein Vaudeville denn mehr als Kurzweil sein?*, in: *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte*, Berlin 1993, S. 93-104.

⁶⁶ Gozenpud, *Muzykal'nyj teatr v Rossii*, S. 578: Er spricht als erster von einem hybriden Genre, das verschiedene künstlerische Elemente, die es aus unterschiedlichen Genres entlehnt, in sich vereint („gibrid komedii, divertimenta i komičeskoj opery“); ebenso V. V. Uspenskij (Hg.), *Russkij vodevil'*, Leningrad 1959, S. 5.

Wirklichkeit hinein und zieht weitere Disziplinen heran. Für das Vaudeville bietet sich eine kulturwissenschaftliche Perspektive an, die in einzelnen Bereichen die Methoden der jeweiligen Disziplinen anwendet.

Die Untersuchungen von Pauškin, Danilov, Gozenpud und Markov wurden bereits erwähnt. Die neuesten Arbeiten zum russischen Vaudeville stammen von Košny, der mit seinem bereits erwähnten Aufsatz „Toward a Poetics of Classical Russian Vaudeville“ aus dem Jahre 1991 eine umfassende und vollständige Arbeit zur Poetik aus literaturwissenschaftlicher Sicht vorgelegt hat, gefolgt von weiteren Aufsätzen zu einzelnen Vaudevilles, die die Ergebnisse ergänzen, und zuletzt die literatur- und theaterhistorische Arbeit zur „Vorgeschichte und Einführung des Vaudevilles in Russland“ aus dem Jahre 2001⁶⁷, auf die noch eingegangen werden wird. Diese Grundlagen werden in Arbeiten zu einzelnen Vaudeville-Autoren präzisiert und am konkreten Beispiel in den gesellschaftlichen Kontext gestellt. Erschienen sind in diesem Zusammenhang Arbeiten zu A. A. Šachovskoj⁶⁸ und zu D. T. Lenskij.⁶⁹

Die vorliegende Untersuchung erhebt den Anspruch, F. A. Konis Vaudevilles kulturwissenschaftlich aufzuarbeiten. Die Diskussion über die Frage, was Kulturwissenschaft sei, wo sie im Kanon der traditionellen (geistes-)wissenschaftlichen Disziplinen zu verorten sei und welcher Methoden sie sich bedienen solle, ist noch nicht abgeschlossen. Ansgar und Vera Nünning formulieren die unterschiedlichen Positionen, die die Debatte bestimmen: Den einen geht es um die Forderung nach einer „methodisch-thematischen Einheit der ‚Kulturwissenschaften‘“, den anderen um die Betonung der Vielfalt der einzelnen Ansätze, den dritten um die „Gründung einer neuen Disziplin“, einer Metadisziplin, die ein allen Geisteswissenschaften gemeinsames Erkenntnisinteresse definieren will.⁷⁰ Eine „kulturwissenschaftliche Erweiterung oder Erneuerung der Disziplinen“ führt zu „neuen Betrachtungsweisen

⁶⁷ Witold Košny, *Vorgeschichte und Einführung des Vaudevilles in Russland*, in: Zeitschrift für Slawistik 2001, Nr. 2, S. 127-156.

⁶⁸ Okke Schlüter, *A. A. Šachovskoj als Vaudevilleautor im Russland Aleksandrs I.: Ein „homme de théâtre“ zwischen Programmatik und Pragmatismus*, Hamburg 2002 (Poetica: Schriften zur Literaturwissenschaft; 69).

⁶⁹ Carola Dürr, *Das russische Vaudeville am Beispiel der Stücke von D. T. Lenskij (1828-1855) und ihrer französischen Vorlagen*, Wiesbaden 2000 (Slavistische Veröffentlichungen; 85).

⁷⁰ Ansgar Nünning; Vera Nünning, *Kulturwissenschaften: Eine multiperspektivische Einführung in einen interdisziplinären Diskussionszusammenhang*, in: Dies. (Hg.), *Konzepte der Kulturwissenschaften: Theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*, Stuttgart; Weimar 2003, S. 1-18, hier S. 10.

und Aussichten für die Zukunft“, veranlasst Grenzüberschreitungen zwischen den Disziplinen, die sich als fruchtbar erweisen.⁷¹

Bei seiner Ortsbestimmung geht Hans-Ulrich Wehler von der institutionellen Verankerung der Disziplin „Kulturwissenschaft“ aus und dokumentiert eine uneinheitliche Verwendung des Begriffs. Er spricht sich dafür aus, die Kulturwissenschaft als „Teilbereich der Fremdsprachenphilologien und der Germanistik neben Sprach- und Literaturwissenschaft als dritte Säule zu verankern. In Verbindung mit der Sprachvermittlung, interkulturellen und übersetzerischen Kompetenzen werde, so Wehler, forschersche Tiefe erreicht.⁷² Der kulturwissenschaftliche Ansatz bietet die Möglichkeit, die engen Grenzen der Philologie zu überschreiten und methodisch und thematisch auf andere Bereiche zurückzugreifen; dadurch gelingt ein neuer Blick auf den Untersuchungsgegenstand.

Die Kulturwissenschaften untersuchen „Kultur“ im weitesten Sinn. Für Nünning erscheint Kultur als ein...

„... von Menschen erzeugter Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen [...], der sich in Symbolsystemen materialisiert.“⁷³

Hans-Jürgen Lüsebrink definiert einen „anthropologischen“ Kulturbegriff und versteht darunter...

„... die Gesamtheit der kollektiven Denk-, Vorstellungs- und Wahrnehmungsmuster einer sozialen Gruppe, einer Gemeinschaft oder einer Gesellschaft [...], die das Verhalten ihrer Mitglieder prägen.“⁷⁴

Nünning spricht vom „mentalalen Gesamtprogramm“,⁷⁵ Lüsebrink von den „kollektiven Mentalitäten“⁷⁶ einer Gesellschaft, die es zu erfassen und zu beschreiben gilt. Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung ist demnach ein „interpretatives, bedeutungsgenerierendes Verfahren, das sozial signifikante

⁷¹ Ebenda, S. 11.

⁷² Hans-Ulrich Wehler, *Die Herausforderung der Kulturgeschichte*, München 1998, S. 9. Zitiert nach: Hans-Jürgen Lüsebrink, *Kulturwissenschaft – Teildisziplin oder Metadiskurs?*, in: Andreas Gipper; Susanne Klengel (Hg.), *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten: Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*, Würzburg 2008, S. 15-29, hier S. 15-16.

⁷³ Nünning; Nünning, *Kulturwissenschaften: Eine multiperspektivische Einführung*, S. 6.

⁷⁴ Lüsebrink, *Kulturwissenschaft – Teildisziplin oder Metadiskurs?*, in: Gipper; Klengel, *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten*, S. 20.

⁷⁵ Nünning; Nünning, *Kulturwissenschaften: Eine multiperspektivische Einführung*, S. 7.

⁷⁶ Lüsebrink, *Kulturwissenschaft – Teildisziplin oder Metadiskurs?*, S. 20.

Wahrnehmungs-, Symbolisierungs- und Kognitionsstile in ihrer lebensweltlichen Wirksamkeit“ analysiert, schreibt Nünning.⁷⁷

Der Untersuchungsgegenstand „Vaudeville“ stellt ein literarisches und theatrales Faktum mit unmittelbarem Bezug zur Lebenswelt der Zuschauer dar. Es verlangt nach einer multidisziplinären Herangehensweise: Es ist Literatur, gehört zur Gattung des Dramas und kann als literarischer Text mit den Methoden der literaturwissenschaftlichen Dramenanalyse gelesen und untersucht werden. Es gehört zum Theater, ist als inszenierter – szenischer – Text mit theaterwissenschaftlichen Fragestellungen zu beleuchten. Die musikalischen Einlagen im Vaudeville, die Couplets, machen die Berücksichtigung musikwissenschaftlicher Erkenntnisse erforderlich. Als „literarischer und theatraler Import“ aus Frankreich nach Russland spielt die Translationswissenschaft im weitesten Sinne eine große Rolle.

Die kulturwissenschaftliche Perspektive bedeutet in diesem Fall Methodenvielfalt und Methodenauffächerung: Je nach Fragestellung werden Methoden der betreffenden Disziplinen Literatur-, Theater-, Musik-, Translations-, Geschichtswissenschaft und Soziologie herangezogen. Die theoretischen Grundlagen der einzelnen Wissenschaften werden an den betreffenden Stellen in aller Kürze dargestellt.

F. A. Koni gehört neben D. T. Lenskij, P. A. Karatygin, P. I. Grigor’ev, P. G. Grigor’ev, P. S. Fëdorov u. a. zu den wichtigsten Vaudevilleautoren in den 1830er und 1840er Jahren. Er war ein bedeutender Akteur im theatralen Feld seiner Zeit – als Autor, Kritiker und Theaterhistoriker.

So wird zunächst der gesellschaftspolitische und theatergeschichtliche Hintergrund beleuchtet. F. A. Konis Positionen als Theaterkritiker, -historiker und nicht zuletzt als Dramatiker können damit in den zeithistorischen Kontext eingeordnet werden. Seine Biografie als Autor spielt dabei ebenfalls eine Rolle, ist sie doch repräsentativ für die Zeit.

Seine Vaudevilles selbst werden nach Themen gegliedert vorgestellt. Dies erlaubt, den oben genannten Aktualitätsbezug klar und zusammenfassend herauszuarbeiten. An drei herausragenden Beispielen werden schließlich Konis Übersetzungs- und Übertragungsprinzipien, mit denen er französische und auch deutsche Vorlagen bearbeitet hat, dargestellt. Schließlich wird noch einmal auf die Wechselwirkung zwischen gesellschaftlicher Realität und Bühnengeschehen eingegangen.

⁷⁷ Nünning; Nünning, *Kulturwissenschaften: Eine multiperspektivische Einführung*, S. 6.

Das Vaudeville, so stiefmütterlich es von der zeitgenössischen Kritik auch behandelt wurde, hat das russische Theater belebt und bereichert. Indem es als leichte Unterhaltung daherkommt, lockt es eine breite Bevölkerung in den Zuschauerraum und bietet ihm ein gelungenes Freizeitvergnügen. F. A. Koni macht sich das Genre zunutze, um kritische Positionen zu aktuellen gesellschaftspolitischen Fragen und literarischen Auseinandersetzungen zu transportieren.

3. Das Vaudeville in Russland

Die Geschichte des Vaudevilles in Russland ist noch nicht geschrieben. In den Geschichten des russischen Theaters und in Monografien zu verschiedenen Einzelaspekten des russischen Theaters findet das Vaudeville als theaterhistorisches Faktum zwar immer Erwähnung, allerdings häufig nur am Rande und in kursorischer, zusammenfassender Form.¹ In Vorworten zu Komödien- und Vaudeville-Anthologien werden dem Vaudeville längere Abschnitte gewidmet, die allerdings, wie die Teilkapitel in den oben erwähnten Monografien, meist Übersichtscharakter haben.² Eine Ausnahme machen die Vaudeville-Anthologien von M. M. Pauškin.³ Erst in jüngerer Zeit liegen literaturwissenschaftliche Untersuchungen vor, in denen Grundlagen für eine umfassende Beschreibung der Poetik und der Geschichte des Vaudevilles in Russland entwickelt werden.

3.1. Zur Geschichte des Vaudevilles in Russland

In der Forschung gibt es zwei Ansätze, die Geschichte des klassischen russischen Vaudevilles in Entwicklungsphasen einzuteilen. Der chronologisch erste stammt von M. M. Pauškin. In der Einleitung zu seiner Vaudeville-

¹ Die Geschichte des russischen dramatischen Theaters (Istorija russkogo dramatičeskogo teatra, kurz: IRDT), die in sieben Bänden von den Ursprüngen des Theaters in Russland bis 1917 alle Aspekte des theatralen Lebens in den Hauptstädten und in der Provinz behandelt, berücksichtigt auch das Vaudeville in den verschiedenen Zeiträumen. Band 3 (Moskva 1978) und Band 4 (ebenda, 1979) decken den Zeitraum von 1826 bis 1845 bzw. 1846 bis 1861 ab.

² Vgl. dazu N. Šantarenkov, *Ot sostavitelja*, in: Ders. (Hg.), *Russkij vodevil'*, Moskva 1970, S. 5-8; E. Lepkovskaja, *Vol'šebstvo vodevilja*, in: Ebenda, S. 369-422; V. V. Uspenskij, *Russkij klassičeskij vodevil'*, in: Ders. (Hg.), *Russkij vodevil'*, Leningrad, Moskva 1959, S. 3-50.

³ M. M. Pauškin, *Sociologija, tematika i kompozicija vodevilja*. Vgl. auch M. M. Pauškin, *F. Koni: Vodevilist i teatral'nyj dejatel'*, in: F. A. Koni, *Vodevili*, Moskva 1937, S. 3-18; M. M. Pauškin, *Staryj russkij vodevil' i P. A. Karatygin*, in: P. A. Karatygin, *Vodevili*, Moskva 1937, S. 7-30; M. M. Pauškin, *D. T. Lenskij i buržuaznyj vodevil'*, in: D. T. Lenskij, *Vodevili*, Moskva 1937, S. 3-8.