

GEGEN DIE ALLMÄCHTIGE ZENSUR

Politische Märchen von Michail Saltykow-Schtschedrin
und Jewgeni Schwarz

Von Gert Reifarth (Melbourne)

КАК БЫ ЭТО ИЗЪЯСНИТЬ, ЧТОБ СОВСЕМ НЕ РАССЕРДИТЬ БОГОМОЛЬНОЙ ВАЖНОЙ ДУРЫ, СЛИШКОМ ЧОПОРНОЙ ЦЕНЗУРЫ?	Wie verschlüsselt man die Sache Damit man nicht zornig mache Die fromme stolze Gansnatur, Die oberpingliche Zensur?
---	--

(ALEXANDER PUSCHKIN, 1822)¹⁾

1. *Das Märchen als sozialanalytische Gattung*²⁾

Literatur vermag zuweilen die von ihr verarbeitete Realität sichternewerdend zu entzerren. Sie entwickelt dabei individual- und sozialanalytische Kraft und bietet dem Leser neben dem ästhetischen Genuss auch die Möglichkeit zur Emanzipation: Dem willigen, fähigen Leser wird eine Klarsicht der Lebenswelt ermöglicht, sein Intellekt und sein Assoziationsvermögen werden provoziert und angeregt.

Wie steht es in diesem Zusammenhang mit dem *Märchen*, einer Gattung, deren Ursprung in der oralen Erzähltradition der Völker im Verborgenen liegt, sich in ihrem Vorläufer Mythos verläuft? – Es mag überraschen, aber die oben angeführte Kraft der Literatur ist auch dem Märchen eigen, insbesondere dann, wenn Märchenschreiber die scheinbar unschuldigste aller Erzählgattungen so modifizieren, dass sie sich vom weltabgewandten Fabulierstück zur realitätsspiegelnden Einmischung in das moderne Leben wandelt. An die Stelle utopischer Entrückung tritt eine Analytik der Gegenwart, an die Stelle von illusorischen Bereinigungen tritt das Aufspüren gerade des „Unreinen“ in der Gesellschaft. Märchendichter werden

¹⁾ АЛЕКСАНДР ПУШКИН, Царь Никита и сорок его дочерей [Zar Nikita und seine vierzig Töchter], in: СТИХОТВОРЕНИЯ 1817–1825. Москва 1947, S. 248. Übers. Gert Reifarth.

²⁾ Mehr zu diesem Thema und insbesondere zu seiner Entwicklung in der DDR-Literatur bei GERT REIFARTH, Die Macht der Märchen. Zur Darstellung von Repression und Unterwerfung in der DDR in märchenhafter Prosa, Würzburg 2003, bes. S. 75–86.

so zu „empfindliche[n] Seismographen gesellschaftlicher Erschütterungen“.³⁾ Diese neue Poetologie des Märchens lässt „kritische Röntgenbilder“⁴⁾ entstehen, die ein rigoros-satirisches *soul and society stripping* vornehmen. Dies geschieht als eine literarische Reaktion auf die Literaturzensur, als ein indirektes Sagen, als literarische Camouflage.⁵⁾

Eine neue Gattungsvariante entsteht, die des sozialanalytischen Märchens. Sie wurde von E.T.A. Hoffmann begründet mit seinem im Januar 1819 erschienenen Märchen ›Klein Zaches genannt Zinnober‹. Hier wird beschrieben, wie ein ins Perverse verkehrtes Aufklärungsbestreben das Land des Fürsten Paphnutius zu einem Polizeistaat macht, der jegliche Phantasie und Abweichung verfolgt. Die Indienstnahme des Volkes durch den Staat soll dadurch erreicht werden, dass man „alle Leute von gefährlichen Gesinnungen, die keiner Vernunft Gehör geben und das Volk durch lauter Albernheiten verführen, aus dem Staate [...] verbann[t]“⁶⁾ – Feen beispielsweise, die „unter dem Deckmantel der Poesie ein heimliches Gift [...] verbreiten“⁷⁾ und als „Feinde der Aufklärung“⁸⁾ betrachtet werden.

Solchermaßen engagierte Literatur mischt sich also in Sozialzusammenhänge, in die Politik, in das Leben ein; künstlerisch „gute“ Literatur tut dies wie spielerisch nebenher, nicht auf Kosten der ästhetischen und unterhaltenden Dimension von Texten, sondern mit dieser im Einklang. Literarisch gelungen sind dabei solche Texte, die echte Märchen sind, nicht bloße Pamphlete, literarische Abwürfe einer politischen Didaktik, Illustrationen einer Ideologiekritik. Die Märchenebene muss in sich stimmig sein, die Botschaft darf nicht plakativ erscheinen.

Im politischen Märchen finden sich Merkmale des klassischen Volksmärchens verbunden mit gattungsmodifizierenden Hinzuerfindungen und Abwandlungen. Zu ersteren zählen die märchenimmanente Hierarchie und eine Schwarz/Weiß- bzw. Gut/Böse-Schematik, die Zentrierung der Handlung um eine Konfliktsituation, die naive Simplifizierung der Welt, ihre abstrakte Reduktion auf das Wesentliche, die Orts- und Zeitlosigkeit der Handlung, die Schablonenhaftigkeit der Figuren, die leichte Rezipierbarkeit der Texte und ihre weite Verbreitung. Das durch diese Merkmale bestimmte (recht beschränkte) Erzählschema des Volksmärchens wird von den Autoren aufgebrochen und modifiziert, indem es um gattungsfremde, z. T. mit den Regeln der Gattung direkt im Widerspruch stehende Elemente bereichert wird (etwa: Verzicht auf Harmonie und märchenhafte Auflösung der Konflikte,

³⁾ PAUL-WOLFGANG WÜHRL, *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*, Heidelberg 1984, S. 295.

⁴⁾ ROLF CHRISTIAN ZIMMERMANN, *Der Dichter als Prophet. Grotresken von Nestroy bis Thomas Mann als prophetische Seismogramme gesellschaftlicher Fehlentwicklungen des 20. Jahrhunderts*, Tübingen und Basel 1995, S. 56.

⁵⁾ Die Zensur solcher Märchen ist so alt wie diese selbst, vgl. Hoffmanns Probleme um seinen ›Meister Floh‹ 1821, Saltykows vier verbotene Märchen (vgl. auch unten Abschnitte 2.1. und 2.2.).

⁶⁾ E.T.A. HOFFMANN, *Poetische Werke*, Berlin 1958, Bd. 4, S. 124.

⁷⁾ Ebenda.

⁸⁾ Ebenda, S. 126.

eine Ebene der Figurenpsychologie, das Hinterfragen des Geschehens und seine Anbindung an das Hier und Heute entsprechend den Zeitgegebenheiten, den Vorlieben des Autors). Aktuelles und satirisch zu Attackierendes lässt sich auf diese Weise leicht und unauffällig in eine vorgegebene traditionelle Märchenwelt einpassen. Soziales und Politisches ist dem Märchen nicht einfach unterlegt, oberflächlich vom Märchen bedeckt – sondern liegt tief in ihm, ist oft fast bis zur Unauffindbarkeit darin versenkt.⁹⁾

Die *Dialektik* der neuen Gattungsvariante besteht darin, dass auf inhaltlicher und auch auf formaler Ebene (Handlung, Figuren, Motive) die von den Autoren sezierte Realität mit ihren komplexen Lebenszusammenhängen vereinfacht, entschlüsselt, gedeutet wird, zugleich aber *verschlüsselt*, unter einem Märchengewand versteckt.

Im Folgenden werden zwei Vertreter des russischen und sowjetischen sozialkritischen Märchenschreibens vorgestellt, wird gezeigt, wie sie ihre Märchen als (Zerr-)Spiegel ihrer Zeit anlegten und auf sie ein enthüllend-grelles Licht warfen.

2. Märchen zur Zarenzeit: Michail Saltykow-Schtschedrin

2.1. Intellektuellenfeindlichkeit, Zensur und eine neue Märchenpoesie

Das Verhältnis der Mächtigen zu kritischen Intellektuellen im Russland des 19. Jahrhunderts war geprägt von tiefem Misstrauen und daraus resultierender Überwachung und Verfolgung. Am Ende der Regierungszeit Katharinas II. – die in Stettin geborene Deutsche herrschte von 1762 bis 1796 – wandelt sich vor allem aufgrund der Skepsis der Monarchin gegen die Französische Revolution die durchaus liberal-aufgeklärte Einstellung der Zarin zur Literatur und Kultur¹⁰⁾ in eine „repressive[] Kulturpolitik“¹¹⁾. Dies zeigt sich beispielsweise 1790 im Prozess gegen Alexander Raditschschew, in dessen Buch ›Reise von St. Petersburg nach Moskau‹ Katharina am System der Leibeigenschaft festgemachte Angriffe auf ihre Regierung findet und den sie deshalb zum Tode verurteilt (die Strafe wurde dann in zehnjährige Verbannung umgewandelt). Im letzten Jahr ihrer Regierung hebt die Zarin die 1783 erteilte Erlaubnis privater Druckereien auf und „zentralisiert[] die Zensur in

⁹⁾ Allerdings nur bei entsprechender künstlerischer Meisterschaft: „Unkundige“ Autoren können die Gattung auch zerstören, indem sie zu viel oder das falsche oder eine falsche Kombination von Gattungscharakteristika modifizieren (z. B. die Texte in GÜNTER KÄMPF und VILMA LINK [Hrsgg.], *Deutsche Märchen*, Gießen 1981).

¹⁰⁾ Beispielsweise war ein von ihr publiziertes satirisches Journal recht kritisch, vgl. KLAUS ZERNACK (Hrsg.), *Handbuch der Geschichte Russlands*, Bd. 2, II. Halbband, Stuttgart 2001, S. 811. Ein Erlass Katharinas von 1783 stellte auf Umwegen quasi Druckfreiheit her, vgl. ebenda, S. 813. Gleichwohl inspirierte ihre Abneigung gegen das Freimaurerium Katharina auch zu Zensurmaßnahmen, vgl. ebenda.

¹¹⁾ Ebenda, S. 848. Andere negative Elemente von Katharinas Regierung sind Favoritentum und Korruption bei Hofe und ihre hemmungslose Kriegs- und Außenpolitik, vgl. ebenda, S. 846.

fünf eigens dazu bestimmten Ämtern für das ganze Imperium¹²⁾, wobei sowohl die Produktion als auch die Einfuhr von Schriftgut kontrolliert werden soll.¹³⁾ Katharinas Sohn Paul (Zar von 1796 bis 1801) führt ein „Regime der politischen Unterdrückung“, dessen „verhasste Geheimpolizei“¹⁴⁾ auch gegen Intellektuelle vorgeht. Der nächste Zar, Alexander I. (1801 bis 1825), gibt sich liberal, schafft andererseits aber 1817 das „Ministerium für geistliche Angelegenheiten und Volksaufklärung“, das eine reaktionäre Ideologie zu verbreiten sucht. Nach dem Scheitern des gegen ihn gerichteten Dekabristenaufstandes von 1825 entwickelt Alexanders Nachfolger, Nikolaus I. (1825 bis 1855) einen „allgegenwärtigen Überwachungs- und Unterdrückungsapparat[]“¹⁵⁾ und behelligt die russische Literatur, Kunst und Wissenschaft mit Disziplinierung, Zensur und Verfolgung.¹⁶⁾ Besonderes „Mittel zur umfassenden Kontrolle“ von Intellektuellen ist ihm dabei das „seit seinem Regierungsantritt sukzessive ausgebaute[] System der Zensur“¹⁷⁾, dessen 1826 neu gefasstes Statut sich an militärischem Vorbild orientiert und auf drakonische Weise Inhalt und Form von Literatur beaufsichtigt und beschränkt.¹⁸⁾ Die Neugründung privater Zeitungen und Zeitschriften wird verboten; den vorhandenen untersagt man, Berichte über Politik und Regierung zu veröffentlichen.¹⁹⁾ Der ersten Garde der russischen Autoren – Krylow, Puschkin, Gribojedow, Lermontow, Gogol – wird von der Zensur nachgestellt.²⁰⁾ Alexander II. (Zar von 1855 bis 1881) versucht sich anfangs an liberalen Reformen – u. a. wird unter seiner Herrschaft 1861 die Leibeigenschaft abgeschafft²¹⁾ –, kehrt jedoch nach einem Attentatsversuch auf ihn 1866 zu einer reaktionären Regierung zurück. Ein weiteres Attentat auf ihn ist 1881 erfolgreich; sein Nachfolger Alexander III. (1881 bis 1894), forciert den „Einsatz der staatlichen Machtmittel zur Abwehr der revolutionären Intelligenz-Bewegung“²²⁾ und zieht gegen Liberalismus und Demokratie zu Felde, beispielsweise mit neuen drastischen Zensurbestimmungen und einer предварительная цензура („Zensur im voraus“), welche von 1882 an die unauffällige Liquidierung unliebsamer Presseorgane erlaubt. Dennoch entwickelt sich eine „vergleichsweise

¹²⁾ Ebenda, S. 815.

¹³⁾ Vgl. ebenda.

¹⁴⁾ Ebenda, S. 951.

¹⁵⁾ Ebenda, S. 1060.

¹⁶⁾ Vgl. ebenda, S. 1061 und 1092.

¹⁷⁾ Ebenda S. 1092.

¹⁸⁾ Vgl. ebenda, S. 1092ff. Der Journalist Bulgarin wurde gar von der Geheimpolizei angehalten, Autoren zu observieren, vgl. ebenda, S. 1094.

¹⁹⁾ Vgl. ebenda, S. 1094.

²⁰⁾ Vgl. ebenda.

²¹⁾ Die dazu vorgesehene Reform war langwierig und schikanös. Die russische Industrie und Landwirtschaft beruhte bis dahin vollständig auf der Leibeigenschaft. 1858 waren ein Drittel der russischen Gesamtbevölkerung (67 Millionen) Leibeigene; es gab ca. 100.000 Gutsbesitzer mit im Durchschnitt 200 Leibeigenen. Ihre Güter bildeten jeweils ein eigenes kleines feudales Staatswesen.

²²⁾ GOTTFRIED SCHRAMM (Hrsg.), Handbuch der Geschichte Russlands, Bd. 3, I. Halbband, Stuttgart 1983, S. 71.

unabhängige Presse“, die sich als „Konfliktfaktor“ im öffentlichen Leben etabliert und eine „ständige Herausforderung an die Autokratie“ darstellt.²³⁾

Phantastische Erzählgenres – und das Märchen insbesondere – einzuspannen, um sozial- und gesellschaftskritische Ideen öffentlich zu machen, hat unter russischen Autoren einige Tradition. Iwan Krylow schrieb fast 200 Fabeln, in denen er – dem Vorbild Äsops folgend – das russische Leben realistisch darstellt. Krylows Zeitschrift *Почта духов*, die unter der Oberfläche einer fiktiven exotisch-märchenhaften Korrespondenz satirisch-kühn mit Katharina II. abrechnete, wurde 1789 nach nur acht Monaten verboten; seine allegorische Erzählung ›Kaib‹ von 1792 versteckt satirische Kritik an Katharina unter orientalischem Gewand. Alexander Puschkins Vermärchen der zwanziger Jahre enthalten neben klassischen russischen Märchenmotiven auch satirische Hiebe gegen Zar und Geistlichkeit. Nikolai Gogol gilt als Erfinder des satirischen Realismus; märchenhafte Elemente beispielsweise in ›Abende auf dem Vorwerk bei Dikanka‹ (1831/32) rücken jedoch das Erzählgeschehen von der Gegenwart weg. Auch Wladimir Odojewskis ›Bunte Märchen‹ von 1833 machen vom Märchenhaften als Verhüllung der Kritik an realen Zuständen Gebrauch. Wassili Kurotschkin richtete seine Verssatiren frontal gegen den Zarismus; trotz der versuchten Verschlüsselung mittels Märchen- und Tiermotiven wurden sie aus Zensurgründen teilweise nur in London gedruckt. Iwan Gontscharow schließlich bettete in ›Oblomow‹ (1859) das Russland der Gegenwart um in das mythologische Märchenreich Oblomowka.

Michail Saltykow-Schtschedrin (1826–1889) lernte die zaristische russische Gesellschaft aus verschiedenen Perspektiven kennen, aus der des privilegierten Adels und aus der des verfolgten Intellektuellen. Er war der Sohn eines mittleren Gutsbesitzers aus altem Adel, genoss eine entsprechende Erziehung und war höherer Beamter im Staatsdienst (den er 1868 quittierte); 1848 wurde er aufgrund seiner zweiten Publikation ›Verwickelte Angelegenheit‹ für 7 Jahre verbannt, stand von da an bis zu seinem Tod unter geheimpolizeilicher Aufsicht und musste in den achtziger Jahren das Verbot von vier Märchen und seiner Zeitschrift ›Vaterländische Annalen‹ erleben. Saltykow nutzte diese genaue Kenntnis der Mechanismen der russischen Realität zu ihrer satirischen Analyse; durch seinen „unmittelbaren Eindruck in das Räderwerk des zaristischen Machtapparates“ vermochte er, diesen Apparat literarisch „bloßzulegen“. ²⁴⁾

Die Gattung Märchen hatte für ihn einen besonderen Stellenwert. Sie bot ihm die Möglichkeit, die Zensur zu überlisten und den Zarenstaat durch verschlüsselte Kritik intellektuell herauszufordern. Neben der meisterlichen Tarnung kritischer Ideen²⁵⁾ trugen auch das hohe gesellschaftliche Ansehen Saltykows und die Angst

²³⁾ Ebenda, S. 91.

²⁴⁾ Vgl. GERHARD DUDEK, Nachwort, in: MICHAEL SALTYSKOW-SCHTSCHEDRIN, Die Tugenden und die Laster. Märchen für Kinder gehörigen Alters, Leipzig 1966, S. 386–413, hier: S. 389.

²⁵⁾ Dazu bemerkt DUDEK (ebenda, S. 399), Saltykow habe seine Kritik so verhüllt, „daß der Zensor keine Handhabe zum Eingreifen erhielt, während der scharfsinnige Leser leicht die realen Zusammenhänge erkennen konnte“. – Eine Fußnote Saltykows zum Geschehen in

der Zensoren vor der illegalen Verbreitung der Texte²⁶) dazu bei, dass seine Märchen die Hürde der Zensur überwand. Dennoch blieb man seitens der Zensurbehörde skeptisch; der Zensor Lebedew bemerkte 1887: „Das, was Herr Saltykow Märchen nennt, entspricht keineswegs seiner Bezeichnung: seine Märchen sind ebenfalls Satire, scharfe, beißende Satire, die mehr oder weniger gegen unsere gesellschaftliche und politische Ordnung gerichtet ist.“²⁷)

Über das Umgehen des Zensurproblems hinaus sah Saltykow im Verfassen von Märchen die Chance, seiner literarischen Neigung zu Allegorie und Phantastik zu folgen und außerdem auch dem einfachen Leser Zugang zu seinen Texten zu ermöglichen. In einem Gewebe von Bezügen – zur russischen Volksdichtung, zur Äsop'schen Fabel, zur sozialen Fabel Krylows, zur satirisch-verkleidenden Literatur Swifts (›Gulliver's Travels‹, 1726) und Gogols, zur literarischen Gruppierung der *Natürlichen Schule* und zu den literaturkritischen Ideen Belinskis²⁸) – ließ Saltykow „die klassische Form des politischen Märchens“ entstehen, „märchenhafte politische Miniaturen“.²⁹) Er schrieb insgesamt 32 von ihm als Märchen bezeichnete Stücke.³⁰) Ihre Anbindung an die Gattung allerdings variiert: ein Drittel sind „echte“ Märchen, die anderen eher parabelhafte, teilweise mit Tierfiguren ausgestattete Erzählungen, oder längere Fabeln. Saltykows Tierfiguren jedoch stehen nicht wie in der Fabel einfach für verschiedene Menschentypen, sondern für die sozialen Schichten der russischen Gesellschaft (etwa Bär, Löwe und Adler für die Machthaber; Wolf und Hecht für den Adel; Hase und Krähe für die Bauern; kleine Fische für die eingeschüchterte Intelligenz)³¹); dadurch werden sie zu Individuen mit Charakter, die menschliche *und* tierische Züge tragen³²), mehrdimensional angelegt sind – was die komplizierte russische Realität weit tiefgründiger erfasst als die eindimensionale Schablonenhaftigkeit von Tierfiguren in Fabeln.³³)

Saltykows Wirkungsabsicht ist eine doppelte. Er richtet seine Satire zum einen gegen allgemeinmenschliche Schwächen: dieses „poking fun at the behavior and

einem seiner Texte verdeutlicht, wie er als Autor sich höchst elegant und unschuldig hinter der Gattung Märchen verstecken kann: „Ich weiß, daß solches in der Natur nicht vorkommt. Weil man aber im Märchen kein einziges Wort ändern kann, mag es immerhin so stehenbleiben“ (SALTYKOW, Die Tugenden [zit. Anm. 24], S. 277). Im Postskriptum zu einem anderen Text heißt es: „Alles Obige ist, versteht sich, nur ein Märchen“ (ebenda, S. 362).

²⁶) Die vier verbotenen Märchen sind *direkt* auf Zar und Regierung gemünzt, vgl. DUDEK, Nachwort (zit. Anm. 24), S. 394. – Speziell zu ›Der Adler als Mäzen‹ und ›Statthalter Bär‹ vergleiche unten, Abschnitt 2.2.

²⁷) Zit. nach dem ‚Klappentext‘ von SALTYKOW, Die Tugenden (zit. Anm. 24).

²⁸) Vgl. auch DUDEK, Nachwort (zit. Anm. 24), S. 386f., 396, 399.

²⁹) Ebenda, S. 399 u. 386.

³⁰) 1869 drei, die übrigen 1880–86. Übrigens erschien die erste vollständige deutsche Ausgabe 1966 in der DDR.

³¹) Vgl. DUDEK, Nachwort (zit. Anm. 24), S. 396.

³²) Z. B. denkt ›Der überlegene Hase‹ über Kohl und innenministerielle Statistik nach, der ›Statthalter Bär‹ über Höhlenbau und die Annalen der Geschichte (vgl. ebenda, S. 397). Übrigens studierte Saltykow ›Brehms Tierleben‹.

³³) Vgl. ebenda, S. 397.

psychology of the average man“³⁴) steht in der Tradition russischer Volksmärchen. Zum anderen – hier liegt Saltykows Gattungsinnovation – geht er weit über diese Tradition hinaus und bietet sozialkritische Einblicke in und satirische Attacken auf Hierarchie, Herrschen, Herrschende und Beherrschte in der zaristischen russischen Gesellschaft. Er blickt also in „die verborgenen Tiefen und Abgründe“³⁵) in Mensch und Gesellschaft und untersucht ihre wechselseitige Beeinflussung, wobei er die von ihm aufgespürten Tendenzen oft ins Extreme zuspitzt.

Saltykow attackiert in seinen Märchen das despotische Gebaren des Zarenregimes und seine Kunst- und Intellektuellenfeindlichkeit bis hin zu Zensur und Bespitzelung, die Leibeigenschaft, Wankelmüt und Realitätsabgewandtheit liberaler Denker, Favoritismus, Müßiggang und Bestechung bei Hofe, die moralische Verwerflichkeit von Emporkömmlingen, demütiges Dulden und irrationalen Gehorsam und Autoritätsgläubigkeit der unteren Schichten, den Beitrag aller Schichten zum Fortbestand des Systems.³⁶)

2.2. Beispiele

In einigen Saltykow'schen Märchen geht es um die moralisch zweifelhaften Gehilfen der Machthaber: ›Ein müßiges Gespräch‹, ›Leuten aus dem Puppentheater‹, ›Der getreue Tresor‹, ›Das Wachauge‹ und ›Der Rabe als Bittsteller‹.³⁷)

›Das Wachauge‹ (Недреманное око) wurde 1885 veröffentlicht und beginnt so: „Einst lebte in einem Land ein gewisser Prokurator“ (228).³⁸) Dabei ist die Ortsangabe im Original spezifischer, direkt auf Russland bezogen: „в некотором царстве, в некотором государстве“³⁹), heißt es dort, also „in irgendeinem Zarenreich, in irgendeinem Staat“. Das Wort „Prokurator“ („прокурор“) spielt mit der Ähnlichkeit von „прокурор“ („Staatsanwalt“) und „прокурат“ („Spitzbube“). Die Anspielung wird deutlicher im vollständigen Namen des Protagonisten, Prokurator Muthwillowitsch Schalckowitsch (vgl. 228). Muthwillowitsch, wie Saltykow seinen Helden fortan nennt, hat zweierlei Augen und sieht mit seinem Wachauge alles, mit seinem Schlafauge jedoch gar nichts. Er plant eine Karriere im Senat und hofft, dort beide Augen (und Ohren!) schließen zu können (vgl. 229). Vorher jedoch muss er sich mit Hilfe seines Wachauges nach oben arbeiten. Die Kriminellen im Lande treiben ihr Unwesen fortan auf der Schlafaugenseite des Prokurators und entgehen

³⁴) EMIL A. DRAITSER, *Techniques of satire. The case of Saltykov-Scedrin*, Berlin und New York 1994, S. 24.

³⁵) DUDEK, Nachwort (zit. Anm. 24), S. 398.

³⁶) Draitser hebt hervor, dass Saltykow besonders scharf gegen die Lethargie des Volkes und seine Anbiederung an die Obrigkeit argumentiert („the slavish psychology and submissiveness“, DRAITSER, *Techniques*, S. 24). Auch in Saltykows Erzählzyklen und in der in Glupnow (Dummkhausen) spielenden ›Geschichte einer Stadt‹ finden sich die oben genannten Themen.

³⁷) SALTYKOW, *Die Tugenden* (zit. Anm. 24), S. 62–70, 71–113, 218–227, 228–234, 336–349.

³⁸) Seitennachweise für Zitate aus ›Das Wachauge‹ sind im Folgenden in Klammern angegeben und beziehen sich auf: SALTYKOW, *Die Tugenden* (zit. Anm. 24), S. 228–234.

³⁹) МИХАИЛ САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН, *Сказки*, Leningrad 1988, S. 116.

der Justiz, während die Ehrlichen im Gefängnis landen, als sie den Prokurator auf die Kriminalität aufmerksam machen, die er nicht sieht bzw. sehen will (vgl. 229f.). Muthwillowitsch glaubt, durch seinen prüfenden Blick in alle Teile der Gesellschaft das Land von Kriminellen zu säubern, während er zugleich den „Krakeeler[n]“, die vermeintlich ungerechtfertigte Kritik üben, „rechtzeitig das Maul stopft“ (231): „Allmählich füllte er alle Gefängnisse mit Krakeelern. Die Räuber, Beutelabschneider, Konzessionäre und sonstige echte Erschütterer der Ordnung aber gingen frei aus und ließen sich's im Schutze seines Schlafauges wohl sein“ (233). Durch sein Treiben hofft Muthwillowitsch, sich das Wohlwollen der Obrigkeit zu sichern. Als er schließlich zu ertauben beginnt und auch sein Wachauge sich schließt, glaubt er, es sei „an der Zeit, zum Senat zu eilen“ (233), um dort Karriere zu machen. Der Senat jedoch verbirgt sich vor ihm, und er kann seiner mit keinem seiner Sinne habhaft werden (vgl. 234). Man sagt ihm, im Senat sei für ihn kein Platz, denn um dort aufgenommen zu werden, müsse man *offene* Augen und Ohren haben (vgl. 234).

Die Botschaft Saltykows ist offensichtlich: Regierende, speziell Abgeordnete, scheren sich nicht im Geringsten um Recht und Ordnung, bekämpfen statt wirklicher Probleme alle kritischen Äußerungen, gelangen in ihr Amt durch Blindheit und Taubheit. Die „Rehabilitierung“ des Senats am Ende der Geschichte wertet Gerhard Dudek als Saltykows „erfolgreiches Zensurmanöver“. ⁴⁰⁾

Um zögerliche Liberalität und Opportunismus geht es in ›Der weise Gründling‹, ›Zeisigs Herzeleid‹, ›Der getreue Tresor‹, ›Der überlegsame Hase‹, ›Der Liberales‹, ›Besser ein kleiner Fisch als nichts auf dem Tisch‹ und ›Die idealistische Karausche‹. ⁴¹⁾

›Die idealistische Karausche‹ (КАРАСЬ-ИДЕАЛИСТ) von 1884 stellt die Titelheldin vor als einen „friedfertige[n] Fisch, mit einer Neigung zum Idealismus“ (320) ⁴²⁾. Sie äußert dem Kaulbarsch gegenüber, der „mit Skeptizismus infiziert“ ist (321), freisinnige Gedanken, ist dadurch jedoch nicht in Gefahr: „Da aber die Karauschen ihre Ideen keiner Zensur unterbreiten und auch nicht polizeilich gemeldet sind, hegt niemand Verdacht gegen sie. Und wenn [...] mitunter [...] auf Karauschen Jagd gemacht wird, so ganz und gar nicht ihrer Freidenkerei wegen, sondern weil sie schmackhaft sind“ (320). ⁴³⁾ Die Karausche glaubt, die Zukunft bringe das Gute, Harmonie und Glück für alle (vgl. 321); die Geschichte sei „eine Chronik der Befreiung, eine Epopöe vom Triumph des Guten und der Vernunft über das Böse und die Unvernunft“ (323). Dass die Karausche dabei realitätsfern schwärmt,

⁴⁰⁾ DUDEK in einer Fußnote zu SALTUKOW, Die Tugenden (zit. Anm. 24), S. 382.

⁴¹⁾ SALTUKOW, Die Tugenden (zit. Anm. 24), S. 31–39, 114–136, 218–227, 257–268, 269–276, 277–290, 320–335.

⁴²⁾ Seitennachweise für Zitate aus ›Die idealistische Karausche‹ sind im Folgenden in Klammern angegeben und beziehen sich auf: SALTUKOW, Die Tugenden (zit. Anm. 24), S. 320–335.

⁴³⁾ Nebenbei beschreibt Saltykow – in einem Märchen! –, wie erfahrene Fischer Karauschen zu fangen pflegen: Sie machen nach Auswurf ihrer Netze an der Wasseroberfläche Lärm, von dem die Karauschen denken, „er verkünde den Triumph der Freiheitsideen“ (321), und sich verblenden in die Netze begeben.

wird daran deutlich, dass sie von einer Bedrohung der Fischwelt nichts weiß, weder von Hechten noch von Fischsuppen (vgl. 322, 324, 331).⁴⁴⁾ Der Aufforderung des Kaulbarsches, sie solle ihrer Pflicht gemäß dem Hecht bei dessen Erscheinen geradewegs in den Rachen schwimmen, entgegnet die Karausche, sie werde den Hecht zwingen, sie anzuhören; das Gewicht ihrer Worte werde den Hecht davon abbringen, sie zu verschlingen (vgl. 325). Als die Karausche davon träumt, dass „alle Fische untereinander einig würden“ (325), ermahnt der Kaulbarsch sie zum Flüstern angesichts eines in der Nähe schwimmenden Döbels, der leicht ein Spitzel sein könnte. Überhaupt sieht der Barsch die Fischgemeinde von Spitzeln durchzogen, bis in die eigene Familie hinein – „eine klägliche Zeit“ (326). Die Karausche träumt davon, dass man allen Fischen „von klein auf staatsbürgerliche Gefühle anerzieht“ und „daß die Fische einander lieben“ (329); und es sollten „Fische [...] nicht von Fischen leben“ (330). Sie treibt dieses Phantasieren so weit, dass sie – so kommentiert der Erzähler – „völlig den Sinn für die Realität verl[iert]“ (331).⁴⁵⁾ Schließlich lässt sich der Hecht bei der Karausche sehen. In einem ersten Disput fordert die Karausche Freiheit und Gerechtigkeit für alle (vgl. 332f.). In einem zweiten Gespräch schlägt sie die Ausrufung einer Fischgemeinde vor, für die auch der Hecht arbeiten soll (vgl. 333); der Hecht bezichtigt die Karausche daraufhin des „Sizilismus“ (334, dies ist ein Kode für „Sozialismus“!) und lässt sie von den Döbeln festnehmen und foltern. Im dritten Disput bringt die Karausche ihr vermeintlich stärkstes Argument, die Frage an den Hecht, was Tugend sei. Dies erstaunt den Hecht so sehr, dass er das Maul aufreißt – und die Karausche verschluckt (vgl. 335). Der Barsch, der „alles vorausgesehen und vorausgesagt hatte“, kommentiert: „Das sind sie also, unsere Dispute!“ (335).

Saltykow illustriert, dass das Schwingen großer, aber inhaltsleerer Reden zu nichts führt, besonders wenn die Reden geprägt sind von Realitätsferne, Ignoranz und dem Verkennen der wirklichen Verhältnisse. Zögerlicher, verträumter Widerstand wird von den Machthabern „gefressen“.

Die demütige Unterwürfigkeit des russischen Volkes thematisiert Saltykow in ›Der opferbereite Hase‹ und ›Klepper‹.⁴⁶⁾

›Der opferbereite Hase‹ (Самоотверженный заяц) lässt Motive aus Schillers ›Bürgschaft‹ anklingen und wurde 1883 veröffentlicht. Der Beginn der Geschichte

⁴⁴⁾ Dazu die Meinung des Kaulbarsches: „So etwas will Welträtsel lösen und weiß nicht einmal, was ein Hecht ist!“ (322); „Um Dispute zu führen und eine Meinung zu verfechten, muß man doch wenigstens mit den Umständen vertraut sein. Wovon schwafelst du denn überhaupt, wenn dir nicht einmal [...] geläufig ist, daß auf jede Karausche schon ihre Fischsuppe wartet?“ (324). Später deutet die Karausche beide Bedrohungen in ihrem Sinne um: der Hecht werde sie niemals zu fressen wagen (vgl. 328), gefangene Fische kämen vielleicht gar nicht in Suppen, sondern „in ein Fischbassin“, wo sie „herrlich und in Freuden“ leben (328).

⁴⁵⁾ Obwohl dieses Phantasieren auch Erfolge hat: Vor dem Treffen der Karausche mit dem Hecht hält der sonst so skeptische Kaulbarsch für möglich, dass der Hecht überzeugt und erleuchtet werden kann und vielleicht doch „ein guter Fisch“ ist (331), dem die „ungeschminkte Wahrheit“ der Karausche imponiert.

⁴⁶⁾ SALTYKOW, Die Tugenden (zit. Anm. 24), S. 40–47, 208–215.

dreht die natürlichen Verhältnisse um: „Einst hatte sich der Hase gegen den Wolf vergangen“ (40)⁴⁷), indem er nämlich des Wolfes Aufforderung zum Stehenbleiben ignorierte. Vom gerade satt und mit Speisevorrat ausgestatteten Wolf gestellt, soll er einige Tage auf sein Entweder-gefressen-oder-begnadigt-Werden warten. Zwar fragt sich der Hase, der gerade auf dem Weg zu seiner Hochzeit gewesen war, warum er ein solch hartes Schicksal verdient habe, hatte er doch „ohne Heimlichkeiten gelebt, keine Revolutionen angezettelt“ (41). Von seinem zukünftigen Schwager zur Flucht angehalten, sagt der Hase dann aber: „Ich kann nicht, [...] der Wolf erlaubt es nicht“ (42), und erhofft sich vom Wolf dafür Lob „um seiner edlen Gesinnung willen“ (42). Der im Grunde zum Sterben bereite Hase will seine Braut nochmals sehen und verspricht so überzeugend seine Rückkehr, dass der Wolf ihm einen „kurzen Urlaub“ gewährt (43). Der Bruder der Braut aber muss als Bürge beim Wolf zurückbleiben. Der Hase rast davon und heiratet in aller Eile. Als er von seinem Versprechen an den Wolf berichtet, raten ihm seine Verwandten: „Halte, was du versprichst“ (45). Er empfiehlt seiner Frau, eventuelle Kinder an einen Zirkus zu geben (vgl. 45) und eilt davon, zum Wolf. Er ist durch das größte Unwetter unter Aufopferung seiner Gesundheit tatsächlich zur vereinbarten Zeit zurück (vgl. 46); nun sitzen zwei Hasen, sein Schwager und er, vor dem Wolf, um – vielleicht – von diesem begnadigt zu werden (vgl. 47).

Wenn fatalistisches Erdulden derart kultiviert wird, dass man sogar den eigenen Tod hinzunehmen bereit ist, ist Widerstand oder gar Veränderung der Lebensverhältnisse nicht in Sicht.

Das Thema „Herrscher und Herrschen“ greift Saltykow in folgenden Märchen auf: ›Der unglückselige Wolf‹, ›Statthalter Bär‹, ›Von einem Bauern, der zwei Generäle ernährte‹, ›Der Adler als Mäzen‹ und ›Der wilde Junker‹.⁴⁸)

Der erste Teil von ›Statthalter Bär‹ (1884) wurde zusammen mit drei anderen Märchen auf Druck der Zensur aus den Korrekturfahnen von Saltykows Zeitschrift ›Vaterländische Annalen‹ gestrichen; den zweiten und dritten Teil gab der Autor gar nicht erst zum Druck. Der Grund für den Widerstand der Zensur ist, dass Saltykow in diesem Text hinter seinen Tierfiguren die realen Personen allzu deutlich hervorscheinen lässt: Der Löwe meint den aktuellen Zaren Alexander III., der Esel dessen Vertrauten Pobedonoszew⁴⁹), Petz I. und II. je einen Innenminister.⁵⁰) Hinzu kommt in der zweiten Petzgeschichte die namentliche Erwähnung eines gewissen Magnitzki, der unter Alexander I. hoher Beamter im Unterrichtsministerium war und u. a. vorschlug, die Universität in Kasan zu schließen und zu zerstören.⁵¹) Das

⁴⁷) Seitennachweise für Zitate aus ›Der opferbereite Hase‹ sind im Folgenden in Klammern angegeben und beziehen sich auf: SALTYKOW, Die Tugenden (zit. Anm. 24), S. 40–47.

⁴⁸) SALTYKOW, Die Tugenden (zit. Anm. 24), S. 48–56, 137–151, 152–162, 163–175, 176–186.

⁴⁹) Pobedonoszew war die „Symbolfigur einer sterilen und intoleranten Reaktion“ (SCHRAMM [Hrsg.], Handbuch [zit. Anm. 22], S. 96).

⁵⁰) Vgl. DUDEK, Nachwort (zit. Anm. 24), S. 401. Die gemeinten Innenminister sind N. P. Ignatjew, der 1882 nach nur einem Jahr im Amt zurücktrat, und sein Nachfolger D. A. Tolstoi.

⁵¹) Vgl. DUDEK in einer Fußnote zu SALTYKOW, Die Tugenden (zit. Anm. 24), S. 379.

Regieren dieser Herren wird von Saltykow satirisch-scharf aufs Korn genommen, wobei die befehlsgebende Obrigkeit im Hintergrund bleibt und das Treiben ihrer Abgesandten in all seiner Niederträchtigkeit ausgemalt wird. Aber auch Löwe und Esel kommen unter Saltykows satirische Räder: Der Erstere schreibt stumpfsinnige Kommentare in falscher Orthographie⁵²⁾ (vgl. 144)⁵³⁾, der Letztere macht sich unangreifbar, indem er sich hinter Statuten versteckt (vgl. 148).

Petz I. wird von Löwe und Esel als Statthalter in die Provinz geschickt, wo man nach Meinung der Obrigkeit zügel- und regellos lebt, indem man – so die Erklärung des Erzählers – herumläuft, -fliegt oder auch -kriecht, anstatt zu marschieren (vgl. 138). Petz hat von seinem Vorgesetzten den Auftrag, Gewichtiges zu vollbringen (vgl. 139), will „um jeden Preis in die Annalen der Geschichte eingehen“ (137) und plant zu diesem Zwecke – er ist, so der Erzähler, eben „nur einfach ein Vieh“ (138) – ein Blutbad anzurichten. Ehe es jedoch dazu kommt, verschlingt er aus Versehen den Zeisig, den er im Alkoholrausch als den „inneren Feind“ zu identifizieren glaubt (vgl. 139). Durch diesen „geringfügigen Verwaltungsfehler“ (142) wird er von allen Bewohnern der Provinz verspottet – „Das ist die öffentliche Meinung“ (142), klagt der Bär – und damit das von ihm repräsentierte „obrigkeitliche Autoritätsprinzip in den Staub getreten“ (141). Von seinen Vorgesetzten ermahnt, versucht Petz „diesen Schandfleck“ seines Regierens (143) zu tilgen durch allerlei Überfälle und Razzien, zuletzt durch Verwüstung einer Druckerei, wo er „die Erzeugnisse des menschlichen Geistes in eine Jauchengrube“ (144) schüttet. Statt Anerkennung bekommt er von oben aber die degradierende Versetzung zur Infanterie (vgl. 144). Ein „winziger Piepmatz von Zeisig hatte einer [...] stattlichen Bestie ein für allemal die Karriere verpfuscht“ (141). Hätte, so der Kommentar des Erzählers, der Bär bei seinem Missetun „gleich mit der Druckerei angefangen, wäre er jetzt General“ (144).

Ein weiterer Statthalter, Petz II., macht sich die Erfahrungen seines Namensvetters zunutze und plant, in seiner Provinz „gleich nach seiner Ankunft die Druckerei zu verwüsten“ (145) oder „wenigstens eine Universität oder Akademie“ (146). Sein Vorgänger aber hat die gesamte Belegschaft der Universität „zum Militär einrücken“ und die Mitglieder der Akademie „in einen hohlen Baum“ einsperren lassen (146). Eine Druckerei existiert seit langem nicht mehr; vom gesamten Pressewesen ist nur noch „eine Zensurbehörde verblieben“ (145), die die Tagesneuigkeiten unhörbar in den Wind pfeifen und ein vom Specht in die Rinde eingemeißeltes Geschichtsupus systematisch vernichten lässt (vgl. 145). Auf diese Art werden die Waldbewohner in einem Leben „ohne Kenntnis der Vergangenheit und Gegenwart und ohne jede Ahnung von der Zukunft“ (145) gehalten. Aus lauter Wut darüber, in seiner Provinz nichts zum Zerstören zu

⁵²⁾ Saltykow karikiert hier auch die holprige Ausdrucksweise von N. O. Suchosanet, eines Generals, der unter Alexander II. von 1856 bis 1861 Kriegsminister war (vgl. eine Anmerkung im Anhang zu САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН, Сказки (zit. Anm. 39), S. 255).

⁵³⁾ Seitennachweise für Zitate aus ›Statthalter Bär‹ sind im Folgenden in Klammern angegeben und beziehen sich auf: САЛТЫКОВ, Die Tugenden (zit. Anm. 24), S. 137–151.

finden, überfällt der Bär einen Bauernhof und wird von den erbosten Bauern getötet (vgl. 146f.).

Ebenfalls in die Provinz geschickt, verfällt ein weiterer Statthalter, Petz III., angesichts der Erlebnisse seiner gescheiterten Kollegen in eine Lethargie, in der er alle Verwaltungsgeschäfte vernachlässigt und sich darüber beklagt, dass neuerdings sogar das Waldgesindel Rechte besitzt, die er zu respektieren habe und durch die ihm keinerlei Ehrfurcht gebietende Missetaten möglich seien (vgl. 148f.). Während der Statthalter daliegt und nichts tut, verläuft „im Walde alles von selbst nach einer festgesetzten Ordnung“ (149). Statt selbst Missetaten zu begehen, lässt der Bär einfach die „natürlichen Missetaten“ (150) geschehen, wo ein Tier seinem Lebenszweck gemäß auf das andere losgeht. Es herrscht dadurch „eine so feste und stabile Ordnung, daß selbst dem grausamsten, eifrigsten Statthalter keinerlei krönende Missetaten [...] in den Sinn kommen konnten“ (150). Fast fragt sich der Bär, warum angesichts dieses Zustands überhaupt Statthalter nötig seien; der Gedanke an sein hohes Gehalt aber lässt ihn diese Frage schnell verdrängen. Jahr um Jahr empfängt er sein Gehalt, wird er von den Bauern gemästet, wird die Waldordnung kein einziges Mal verletzt, wird er regelmäßig befördert (vgl. 151). Dennoch ereilt ihn schließlich „das Schicksal aller Pelztiere“, als er von umherziehenden Bauern erschlagen wird.

Saltykow gibt allen drei Petzgeschichten eine Anbindung an die Welt des Menschen: Der erste Bär richtet einen seiner Überfälle auf eine Frau und einen auf eine Druckerei, der dritte kommt durch Bauern ums Leben. Der zweite Petz gerät an die Ergebnisse der Taten Magnitzkis (s. o.).

Das Verüben von Missetaten wird zum erstrebenswerten und wichtigsten Ziel des statthalterischen Treibens erhoben; „Missetaten“ („зЛОДЕЯНИЯ“) begleiten leitmotivisch die drei Geschichten (die drei Petze machen mit kleinen, großen bzw. „natürlichen“ Missetaten von sich reden, wobei die kleinen als schmählich, die großen aber als ruhmreich gelten).

Von der Einengung der Kunst und Wissenschaft durch die Machthaber handeln ›Der Adler als Mäzen‹ und ›Die Affäre Unruh‹.⁵⁴⁾

›Der Adler als Mäzen‹ (Орёл-меченат) entstand 1884 und wurde von der Zensur verboten; zu scharf war Saltykows Abrechnung mit dem Machtgebaren des Zarenstaates. Deutlich sind die Parallelen zwischen Russland und dem Märchenstaat: beispielsweise die Dummheit des „Zaren“ Adler, die unterwürfige Kriecherei am Hof und dessen hierarchischer Aufbau, das Polizei- und Repressionssystem im Land der Märchenherrscher und auch der direkte Bezug auf die Rücknahme einer Bildungsreform 1866 unter Alexander II.

In der Einleitung lässt Saltykow sofort spüren, dass mit dem Adler niemand anders als der Zar gemeint ist, speziell sein polizeistaatliches Gebaren. Die Dichter schrieben Lobeshymnen auf den Adler; ein poetischer Vergleich mit diesem

⁵⁴⁾ SALTYKOW, Die Tugenden (zit. Anm. 24), S. 163–175, 350–362.

Vogel – „aarengleiches“ Arbeiten – gereiche jedem Polizeiwachtmeister zur Ehre (vgl. 163).⁵⁵⁾ Das Lob sei aber unangebracht, Adler seien „raubgierig und stets auf Fleisch erpicht, können aber zu ihrer Rechtfertigung anführen, von der Natur nun einmal als ausgeprägte Antivegetarier erschaffen zu sein“ (164). Alle von Dichtern behauptete Ehrerbietung gegenüber dem Adler sei nichts als ein Ausdruck von Angst, aufgrund derer „das ganze gefiederte Zarenreich“⁵⁶⁾ bei seinem Erscheinen eiligst fliehe. Die Geschichte, die Saltykow diesen allgemeinen Betrachtungen folgen lässt, transferiert die neuesten Entwicklungen in Russland in die Darstellung des Hofstaats, den der Adler sich zulegt: „Bildet mir einen Hofstaat, wie ihn früher einmal die Gutsherren hatten; er soll mich amüsieren, und ich werde ihn dafür in Ehrfurcht und Gehorsam halten“ (165), sagt er zu Habicht, Geier und Falke, die in diesem Märchen den Adelsstand repräsentieren. Auch den übrigen Vögeln sind feste Rollen vorgegeben, in denen sie den Herrscher ernähren und unterhalten und seine Macht sichern (vgl. 165); vor allem werden die Krähen – Vögel, die von Natur aus „mit allem einverstanden“ sind (165) – in Revisions- und Steuerlisten⁵⁷⁾ eingetragen und müssen ihrer „meisterlichen Begabung“ gemäß „den Stand der ‚Bauern‘ dar[]stellen“ (165). Der Adler selbst will sich als Tätigkeit „lediglich die Mordlust vorbehalten“ (165). Aber dieses „Milieu, dessen sich kein Adliger zu schämen braucht[]“ (165), erweist sich als nicht komplett: es fehlen Kunst und Wissenschaft (vgl. 166). Drei Vögel – sie repräsentieren Zeitungsherausgeber, Gelehrte und Dichter – überreden den Adler dazu, dieses Defizit zu beseitigen. Als direktes Echo auf die russischen Verhältnisse lässt Saltykow sein Märchenpersonal eine „Kulturkampagne“ (170) inszenieren, durch die man ein „Goldenes Zeitalter“ (168) aus dem Boden stampfen will mit Kunstvorführungen, Kadettenschule, Wissenschaftsakademie, Kopekenfibeln, Bildungssteuer (vgl. 168). Bei einem öffentlichen Sängerwettbewerb übertrifft man sich im Lob der Knechtschaft und der Regentschaft des Adlers (vgl. 169f.). Zum Gewinner wird ein als Hofpoet angestellter alter Star ausgerufen⁵⁸⁾, der dem Adler so verständlich schmeichelt, dass sogar der es versteht; die hohe Kunst der Nachtigall wird als rebellisch betrachtet und ihre Urheberin eingesperrt (vgl. 170). Das Unternehmen Kulturstaat scheitert, als man dem Adler selbst Lesen, Schreiben und Rechnen beibringen will (vgl. 171); es hält „die rohe Dummheit mit ihren steten Gefährten Hader und Wirrnis“ (172)

⁵⁵⁾ Seitennachweise für Zitate aus ›Der Adler als Mäzen‹ sind im Folgenden in Klammern angegeben und beziehen sich auf: SALTUKOW, Die Tugenden (zit. Anm. 24), S. 163–175.

⁵⁶⁾ In der deutschen Textausgabe („alle gefiederten Erdenbewohner“, SALTUKOW, Die Tugenden, S. 164) geht dieser direkte Bezug zum Zarenstaat verloren; im russischen Original steht „все пернатое царство“ (САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН, Сказки [zit. Anm. 39], S. 62).

⁵⁷⁾ Sprachlich interessant ist, dass das Nomen сказка im russischen Ausdruck für „Revisionsliste“, „ревизская сказка“, auch „Märchen“ bedeutet.

⁵⁸⁾ Der Hofpoet heißt Wassili Kirilytsch Tredjakowski – einen solchen gab es wirklich, er lebte von 1703 bis 1769 und war Hofpoet unter der Zarin Anna Iwanowna (vgl. ДУДЕК in einer Fußnote zu SALTUKOW, Die Tugenden [zit. Anm. 24], S. 381). Der Name Tredjakowski steht bei Saltykow als Sinnbild für stümperhafte Lyrik (vgl. eine Anmerkung im Anhang zu САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН, Сказки [zit. Anm. 39], S. 259).

Einzug, es kommt zu Versorgungsnot, Exekutionen von Krähen wegen nicht gezahlter Steuern, Kriminalität. Des Adlers Untergebene wälzen alle Schuld für diese Missstände auf Bildung und Wissenschaft, decken angebliche Verschwörungen auf und inszenieren Prozesse, ziehen sämtliche Fabeln ein (vgl. 173f.). Man hört „das verleumderische Flüstern über die Erde huschen“ (173), die gesamte Intelligenz des Landes wird beseitigt oder eingesperrt, so dass der Hofstaat zu existieren aufhört (vgl. 174). Die nicht mehr unter Aufsicht stehenden Krähen fliegen davon, wodurch der Staat sich auflöst.

2.3. Zusammenfassung

Saltykow bindet seine Märchen stets direkt an die Menschenwelt und oft auch an das reale Russland an: In ›Statthalter Bär‹ gibt es in der Tierwelt Druckereien und die reale Person des Magnitzki; in ›Die idealistische Karausche‹ ist die Rede davon, wie schmackhaft der Fisch für uns Menschen ist; in ›Der Adler als Mäzen‹ wird die reale Person Tredjakowski erwähnt; in ›Der opferbereite Hase‹ ist von Krieg und Cholera die Rede; in ›Das Wachauge‹ wird der Petersburger Senat zum Thema.

Saltykow liefert in seinen Märchen eine detaillierte Darstellung dessen, was im zaristischen Russland im Argen liegt. Seine Tierfiguren repräsentieren dabei bestimmte soziale Schichten und ihre typischen Eigenschaften und Einstellungen. Auffällig ist die Abwesenheit positiver Elemente in den Texten – alle Tiere sind mit negativen Charakterzügen ausgestattet –, was auf den Geschichtspessimismus des Verfassers schließen lässt. Saltykows Satire ist scharf und präzise, gibt aber der Hoffnung auf Besserung der Zustände keinen Raum.

3. Märchen zur Stalinzeit: Jewgeni Schwarz

3.1. Die Poetologie des Märchentheaters

Jewgeni Schwarz (1896–1958) verfasste sechs satirisch-märchenhafte Theaterstücke für Erwachsene. Seinen Weg zum Märchen als der für ihn geeignetsten Gattung fand er erst nach langer Suche⁵⁹); Schwarz führte nach Ende dieser Suche die Gattung zur neuen Dimension des realistischen Märchendramas⁶⁰), in dem er in klassisch anmutendem Märchengeschehen eine *Anatomie der Staatsmacht* und

⁵⁹) Vgl. LOLA DEBÜSER, Das Wunder der Auferstehung in den Märchenspielen von Jewgeni Schwarz, in: LOLA DEBÜSER (Hrsg.), Jewgeni Schwarz – Mensch und Schatten. Literarische Porträts, Berlin 1972, S. 167. – Vgl. auch AMANDA J. METCALF, Evgenii Shvarts and his fairytales for adults, Birmingham 1979, S. 80.

⁶⁰) Das Märchen hatte es in der Sowjetunion offenbar nicht leicht. Weniamin Kawerin erwähnt das Aburteilen der Gattung als pädagogisch überflüssig und gar schädlich, sozial gefährlich; neue Märchen habe man nicht zu schreiben (KAWERIN, Literarisches Porträt Jewgeni Schwarz, in: DEBÜSER [Hrsg.], Jewgeni Schwarz [zit. Anm. 59], S. 5–9, hier: S. 6). – Vielleicht daher auch die Worte Annunziatas, einer Figur aus Schwarzens ›Der Schatten‹: „Märchen sind nicht jedermanns Sache“ (JEWGENI SCHWARZ, Stücke, Berlin 1970, S. 164).

ihrer Demagogie, ihrer Masken unterbringt, und eine *Anatomie der Unterwerfung* unter diese Macht. Das Zusammenspiel von Märchentradition und Abbildung der Realität bei Schwarz lässt sich so beschreiben: „Schwarz verstand es, ein Märchen zu schaffen, das mit den ihm eigenen Gesetzen die Gegenwart widerspiegelt“⁶¹).

Schwarz schließt an Swift, Perrault, E.T.A. Hoffmann, die Gebrüder Grimm und Hans Christian Andersen an und greift klassische Märchenmotive auf, *vergreift* sich aber zugleich an ihnen, polemisiert gegen ihre zeitlos-utopisch-lebensfremde Natur und lässt moderne Lebenszustände in die vermeintliche Allgemeingültigkeit dieser Motive eingreifen und sie abwandeln.⁶² Die Sicht auf klassische Märchenelemente geschieht bei Schwarz durch das Prisma der modernen Zeit, was Modifikationen dieser Elemente zur Folge hat.⁶³

Die Gattung Märchen kommt Schwarzens literarischen Neigungen entgegen und erlaubt ihm auch, indirekt Dinge zu sagen, die der Zensur in anderen Texten wohl verdächtig erschienen wären.⁶⁴ Hinzu kommt – neben den einladenden theatralischen Möglichkeiten des Märchens und seiner Tendenz zur Simplifizierung der komplexen Realität –, dass aus dem gattungsimmanenten Optimismus und der naiven Glücks- und Gerechtigkeitsauffassung die scharfe Trennung von Gut und Böse entspringt, was Schwarzens pädagogischer Absicht zuarbeitet, sein Publikum moralisch zu bilden.⁶⁵ Insofern sind seine Stücke märchenklassisches Schwarz-Weiß; alles Dazwischenstehende oder Ambivalente muss sich letztlich für eine Seite entscheiden. Das Gute muss märchentypisch immer gegen das Böse bestehen, wobei die Gegenwart die unmärchenhafte Gefahr birgt, „daß viele Märchen ein trauriges Ende nehmen“.⁶⁶ Schwarz löst demzufolge Gegensätze längst nicht immer harmonisch auf. Seine Märchen sind gerade als Gegenteil eines Fluchtraums angelegt: Durch die Technik des „Märchenprismas“ (Debüser)⁶⁷ leuchtet Schwarz den modernen Menschen psychologisch aus, seziert die Mächte, die den Menschen unterdrücken (außerhalb seiner wie auch in seinem Innern) und verfolgt die Wirkungen der politischen Umgebung bis in die menschliche Seele hinein. Das märchenübliche Darstellen menschlicher Schwächen bereichert Schwarz um die Untersuchung geistiger und seelischer Deformierung des Menschen unter einer

⁶¹) LOLA DEBÜSER, Nachbemerkung, in: SCHWARZ, Stücke (zit. Anm. 60), S. 465–477, hier: S. 477. Ähnlich GERHARD SCHAUMANN, Nachwort, in: JEWGENI SCHWARZ, Märchenkomödien, Leipzig 1972, S. 225–234: Saltykows Stücke sind „Reflexe unserer Zeit“ (ebenda, S. 226).

⁶²) Zur von Schwarz intendierten Überwindung des traditionellen märchenhaften Wunschdenkens vgl. DEBÜSER, Das Wunder (zit. Anm. 59), S. 168.

⁶³) Z. B. erscheinen Märchenwunder bei Schwarz als Lebensgesetz; das Böse tritt nicht als Einzelfigur auf, sondern als *Ensemble* von Figuren, während das Gute die klassische Einzelfigur bleibt. Vgl. DEBÜSER, Nachbemerkung (zit. Anm. 61), S. 471.

⁶⁴) Vgl. METCALF, Evgenii Shvarts (zit. Anm. 59), S. 80. Dazu kommt ihm der genre-immanente Optimismus entgegen, den Literaturbehörden als Echo auf den offiziell propagierten (Geschichts-)Optimismus der Sowjetunion verstehen können (vgl. ebenda, S. 84).

⁶⁵) Vgl. DEBÜSER, Das Wunder (zit. Anm. 59), S. 174f.

⁶⁶) Dies lässt Schwarz Annunziata in seinem Stück ›Der Schatten‹ sagen. Zit. nach SCHWARZ, Stücke (zit. Anm. 60), S. 164.

⁶⁷) DEBÜSER, Das Wunder (zit. Anm. 59), S. 175.

Gewaltherrschaft.⁶⁸⁾ Dabei unterbleibt märchentypisch – und auch zum Schutz des Autors – die Ansiedlung des Geschehens an einen konkreten Ort; hierdurch schafft Schwarz „a pattern of introducing elements which could be equally well applied within or outside the Soviet Union“.⁶⁹⁾ Einen weiteren Schutzmantel hüllt Schwarz um seine satirischen Attacken auf die sowjetische Gegenwart, indem er sie oft „in the most direct ‚anti-Western‘ references“ einbettet (z. B. wenn Karrierismus, Bürokratie, Kriechertum dargestellt werden).⁷⁰⁾

Die *Poetologie* der Märchendramen verdeutlichen zwei Textstellen aus Schwarz'schen Stücken. Im ›Schatten‹ beschreibt der Gelehrte, der positive Held des Stückes, seine Lebensrealität als eine, in der Gutes und Schlechtes „so eng miteinander verflochten [sind], daß man in tiefster Seele erschrecken muß“.⁷¹⁾ Weiter meint er: „Es wird unendlich schwer werden, das alles zu entwirren, zu sichten und zu ordnen, ohne dabei die lebendigen Gewebe zu verletzen. *In einem Märchen wäre das alles viel, viel einfacher!*“.⁷²⁾ Dieses vereinfachende Entwirren, Sichten, Ordnen unseres Alltags ist es, was Schwarz in seinen Märchen unternimmt.

Und in ›Das gewöhnliche Wunder‹ von 1954 heißt es im Prolog, in der Königsfigur sei ein bestimmter Personentypus erkennbar, durch dessen Umwandlung zum Märchenkönig erst sich aber „seine Eigenschaften voll entfalten können“⁷³⁾; dies gilt auch für andere Märchenfiguren. Schwarz nimmt in seinen Stücken also die Restriktionen des Lebens beiseite; für seine Figuren sind die Masken des Alltags, hinter denen sich sowohl charakterlich Gutes wie Schlechtes verbirgt, nicht verfügbar. Für die Menschen des Alltags also gilt: „In fairy-tales they become themselves, more so than in ordinary life“.⁷⁴⁾ Die Helden agieren auf der Bühne im Märchenland, spielen dort aber auf abstrakte Weise⁷⁵⁾ moderne Lebensgegebenheiten durch, gehen also offensichtlich zugleich „ins wirkliche Leben“.⁷⁶⁾ Im Fokus stehen dabei – im Gegensatz zum klassischen Märchen – Prozesse und Konflikte im *Innern* der Figuren, wodurch moralische und sozialkritische Fragen in den Mittelpunkt der Stücke rücken.⁷⁷⁾ Die Darstellung der Realität ist, so Schwarz 1942 in seinem Tagebuch, in der Märchenumgebung klarer als im realistischen Erzählen, da man nicht an

⁶⁸⁾ Vgl. DEBÜSER, Nachbemerkung (zit. Anm. 61), S. 469.

⁶⁹⁾ METCALF, Evgenii Shvarts (zit. Anm. 59), S. 51.

⁷⁰⁾ Ebenda, S. 86.

⁷¹⁾ SCHWARZ, Stücke (zit. Anm. 60), S. 165.

⁷²⁾ Ebenda, meine Hervorh. Die Verbindung Realität/Märchen ist ungewöhnlich: Der Gelehrte kommentiert mit dem oben Zitierten das Leben, das für ihn *Realität* ist (das Gastland, in dem er historische Studien treiben will) – gerade aber hatte ihm Annunziata mitgeteilt, diese Realität sei keine gewöhnliche, sondern eine, in der Märchen „jeden Tag in Wirklichkeit vor[kommen]“ (ebenda, S. 164)! Und am Anfang wurde ihm von einer Fremden alles Kommende so angekündigt: „Es ist ein Märchen“ (ebenda, S. 162).

⁷³⁾ Ebenda, S. 387.

⁷⁴⁾ So S. BABENYSHEVA 1961, zit. nach METCALF, Evgenii Shvarts (zit. Anm. 59), S. 82.

⁷⁵⁾ Typisch ist, dass die Realität einen Prozess der Abstraktion durchläuft, bevor sie im Märchen dargestellt wird.

⁷⁶⁾ DEBÜSER, Das Wunder (zit. Anm. 59), S. 170.

⁷⁷⁾ Vgl. ebenda, S. 178.

Wahrscheinlichkeit gebunden ist und dennoch oder gerade dadurch wahrhaftiger darstellen kann.⁷⁸⁾ Das Gegenwärtige sieht der Zuschauer durch das bereits erwähnte „Prisma“ des Märchens desto deutlicher.

Oft ist die Rede davon, wie Schwarzens Stücke durchaus auch die ideologischen Interessen der Sowjetunion bedient haben (z. B. werden nach dieser Interpretation ›Der Schatten‹ und ›Der Drache‹ als Stücke gegen den Hitlerfaschismus gesehen). Offenbar hatten die Behörden dennoch Bedenken und untersagten die Aufführung von ›Der nackte König‹ und ›Der Drache‹; die Dramen wurden in der Sowjetunion erst 1960 bzw. 1962⁷⁹⁾ aufgeführt. Die erste Inszenierung von ›Der Schatten‹ blieb 1940 aufgrund des beginnenden II. Weltkriegs relativ unbeachtet; das Stück kam dann erst wieder 1960 auf eine sowjetische Bühne.⁸⁰⁾ Mögliche Gründe hierfür versuche ich im folgenden Abschnitt anzugeben.

3.2. Beispiele

Das Märchendrama ›Der nackte König‹ (ГОЛЫЙ КОРОЛЬ, 1934, Uraufführung 1960) verknüpft die Handlung dreier Märchen von Hans Christian Andersen (›Des Kaisers neue Kleider‹, ›Der Schweinehirt‹, ›Die Prinzessin auf der Erbse‹). Zentrales Thema ist die Angst des Herrschers, dass seine Macht „nackt“ gesehen werden könnte, also ohne ihre Umhüllung eines von der Propaganda gesponnenen Kleides.

Die von Schwarz eingearbeiteten historischen Bezüge sind vor allem solche zum deutschen Faschismus. Der König gibt seinem Hof eine strenge militärische Ordnung (z. B. 63, 80).⁸¹⁾ Die „Reinblütigkeit“ gilt ihm als einziges Kriterium für die Qualität eines Menschen (21, 50, 62). Er wertet die eigene Nation und Sprache als die mit Abstand höchststehende (24, 38, 54), mit einem Wort: „Unser Staat ist der beste in dieser Welt!“ (34). Das Verbrennen von Büchern wird zur Mode: „In den ersten drei Tagen wurden alle wirklich gefährlichen Bücher verbrannt. Die Mode blieb aber. Daraufhin wurden auch die anderen Bücher verbrannt, ganz gleich, was für welche. Jetzt gibt es keine Bücher mehr“ (42). Der König will Anhänger des Materialismus ins Gefängnis werfen lassen (55) und droht Bediensteten, die ihm unangenehme Wahrheiten offenbaren, mit Sterilisation als Strafe (56, 81).

Aber es gibt auch Bezüge zur sowjetischen Gegenwart. Diese entstehen zum einen durch einzelne Sätze und Wendungen; beispielsweise spielt der Ausruf „Nie-

⁷⁸⁾ Zit. nach METCALF, Evgenii Shvarts (zit. Anm. 59), S. 81.

⁷⁹⁾ ›Der Drache‹ hatte 1944 lediglich einige Voraufführungen und die Premiere erlebt (vgl. dazu unten Anm. 88).

⁸⁰⁾ Angaben zum ›Schatten‹ von Regisseur NIKOLAI AKIMOW (Literarisches Porträt Jewgeni Schwarz, in: DEBÜSER [Hrsg.], Jewgeni Schwarz [zit. Anm. 59], S. 122–131, hier: S. 129f.). Nach Akimow wurde ›Der nackte König‹ von Glawrepertkom (der staatlichen Kommission, die das Theatergeschehen überwachte) verboten, als die Inszenierung bereits halb fertig war – „aus nicht näher bezeichneten Gründen“ (ebenda, S. 123).

⁸¹⁾ Die Seitenangaben beziehen sich auf JEWGENI SCHWARZ, Der nackte König, in: SCHWARZ, Stücke (zit. Anm. 60), S. 5–82.

der mit der Selbstherrschaft!“ (81) auf einen der Doktrinbegriffe des russischen Zarismus an, während das „Provisorische Komitee für die Sicherheit der Hölflinge“ (81) an das Komitee-Unwesen in der Sowjetunion erinnert. Zum anderen kann der Zuschauer interpretatorische Parallelen ziehen zwischen Hitlerdeutschland und der Sowjetunion; die oben erwähnten Anspielungen auf Hitler lassen sich leicht zu solchen auf Stalin umdeuten, und ein Satz wie „Unser ganzes nationales System, all unsere Traditionen werden von konstanten Dummköpfen getragen“ (74) passt auf beide diktatorische Systeme.

In den Aufführungen des Stückes 1960 wurden jedenfalls viele „verdächtige Stellen“ gestrichen⁸²⁾, wohl weil man die erwähnte Parallelsetzung befürchtete. Schwarz hingegen integrierte in sein Stück eine analytisch-satirische Darstellung von Hitlerdeutschland – erstaunlich, wie präzise und zum Teil prophetisch diese Analyse von 1934 ist – und konnte dadurch auch jeden Vorwurf der direkten Kritik am sowjetischen Staat entkräften.

›Der Schatten‹ (ТЕНЬ, 1940, Uraufführung 1940, Leningrad, Regie Nikolai Akimow, deutsche Aufführung 1947, Berlin, Regie Gustav Gründgens) ist Schwarzens optimistische Verkehrung der Schlemihl-Geschichte von Chamisso (1814) und des Andersen'schen Märchens vom Schatten⁸³⁾, in die er die Geschichte vom Lebenswasser und die vom Froschkönig einflucht. Hauptthema des Stückes ist der Sieg des Naivmoralisch-Reinen gegen Intrigantentum, Feigheit und Heuchelei.

Die Regierung des Märchenlandes ist völlig korrupt, skrupellos, das Gefährlichste ist ihr „ein einfacher, kindlicher Mensch“; einen solchen muss man „kau... oder umbri...“⁸⁴⁾ (188).⁸⁵⁾ Der Schatten des Gelehrten erweist sich als noch gerissener als der korrupte machtgeile Staat und ist nahe daran, das Land seinen diktatorischen Absichten zu unterwerfen. Der Gelehrte wendet dies ab und folgt dabei seinem typisch Schwarz'schen Optimismus: „Alle meine Erkenntnisse sprechen dafür, daß ein Schatten höchstens vorübergehend siegen kann. Die Welt beruht auf uns, den lebendigen, tätigen Menschen“ (217).

⁸²⁾ Vgl. METCALF, Evgenii Shvarts (zit. Anm. 59), S. 30f. – Nebenbei bemerkt: Für den u. a. auf Motiven von ›Der nackte König‹ basierenden DEFA-Film ›Das Kleid‹ (Regie Konrad Petzold) wurden im Sommer 1961 Endbearbeitung und Aufführung verboten (der Film wurde dann 1989 rekonstruiert). Dies ist nicht wirklich verwunderlich, da einer der ersten Sätze des Films heißt „Warum gibt es hier eine Mauer?“. Der marode Hofstaat des Kaisers Max (genannt „der große Terrorist“) ist als Karikatur auf die DDR zu verstehen. Als 80% des Volkes über den nackten Kaiser lachen (der Rest sind Babys und Betrunkene), sagt er: „Ich werde 80% der Bevölkerung ausweisen lassen“.

⁸³⁾ Der Gelehrte sagt dementsprechend: „Bei mir wird alles anders enden“ (194).

⁸⁴⁾ Also „kaufen oder umbringen“. Im russischen Original ist die Silben unterschlagende „Geheimsprache“ der in dieser Szene diskutierenden Minister noch besser ausgearbeitet; der oben zitierte Satz heißt dort: „Надо его или ку, или у“ (ЕВГЕНИЙ ШВАРЦ, ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО. ПЬЕСЫ, St. Petersburg 1998, S. 109; die russischen Verben für „kaufen“ und „umbringen“ sind „ку́пить“ und „уби́ть“).

⁸⁵⁾ Die Seitenangaben beziehen sich auf JEWGENI SCHWARZ, Der Schatten, in: SCHWARZ, Stücke (zit. Anm. 60), S. 157–235.

Auch in diesem Märchen sind viele Geschehnisse verschieden ausdeutbar, auf verschiedene Länder beziehbar.⁸⁶⁾ Die beängstigende Atmosphäre von Denunzianten- und Intrigantentum, die das gesamte Stück durchzieht, manifestiert sich am intensivsten im Treiben des Schattens, das dieser selbst als das eines Geheimpolizisten beschreibt, der biegsam und seiner Umgebung perfekt angepasst ist (vgl. 223): „Unhörbar, wie eben nur ein Schatten, drang ich überall ein, lauerte und lauschte und las fremde Briefe. [...] Und nun sitze ich auf dem Thron“ (223). Das Thema Denunziation und Verschwinden von Menschen wird mehrfach berührt, beispielsweise wenn über das Menschenfressen sinniert wird: „Ein Mensch ist immer am leichtesten zu fressen, wenn er krank ist oder wenn er eine Reise macht. Dann weiß er nämlich nicht, wer ihn eigentlich gefressen hat, und man bleibt weiterhin im besten Einvernehmen mit ihm“ (184). Oder wenn der Finanzminister einer unfolgsamen Sängerin damit droht, er werde sie massiv denunzieren, indem er ihr unschuldiges Lied „Ach warum bin ich kein grüner Rasen“ als Akt des politischen Widerstands deutet (vgl. 198). Der Gegensatz von Machtstreben und Leben wird thematisiert, wenn ein Minister sagt: „Jedesmal wenn wir gesiegt haben, erhebt das Leben plötzlich sein Haupt“, welches man dann abschlagen müsse (221), und wenn der Gelehrte in Richtung des Schattens ausruft: „Der Mann da steht auf der obersten Stufe der Macht, aber er ist innerlich vollkommen leer“ (225). Der auf eine Akte reduzierte Mensch klingt an, wenn die Liebesgeschichte zwischen dem Gelehrten und der Prinzessin in den Händen des emporgekommenen Schattens zur „Akte 8989“ wird (vgl. 200, 203, 211). Die Sitzung zweier Minister findet im Freien statt, damit man sie nicht abhören kann („die Wände haben Ohren“, 185). Man erfährt, wie das Herrschen den Herrscher verdirbt und wie ein moralisch korrupter Premierminister auf den anderen folgt (vgl. 174f.). Die gefühlskalten Küsse eines schlechten Menschen verwandeln ein Mädchen in einen Frosch; „Man sagt [...], derlei Dinge kämen viel häufiger vor, als die meisten Menschen ahnen“ (180).⁸⁷⁾ Der Rücken eines Dieners beugt sich nach jahrelanger Abrichtung bereits vor dem Eintreffen der Obrigkeit (vgl. 186).

Die Titelfigur des Stückes ›Der Drache‹ (Дракон, 1943, Uraufführung 1944, Moskau) wurde vom Regisseur der ersten Inszenierung, Nikolai Akimow⁸⁸⁾, als

⁸⁶⁾ Zu möglichen Bezügen auf die Sowjetunion vgl. METCALF, Evgenii Shvarts [zit. Anm. 59], S. 38f., 198f.

⁸⁷⁾ Hier findet natürlich die zweifache Umkehrung des Märchenmotivs vom Froschkönig statt: Zum einen küsst der Mann die Frau, zum anderen geschieht deren Verwandlung vom Menschen zum Frosch.

⁸⁸⁾ ›Der Drache‹ wurde bei „Voraufführungen [...] gutgeheißen und genehmigt“ (AKIMOW, Literarisches Porträt [zit. Anm. 80], S. 129), aber nach der Uraufführung durch den Vorsitzenden des Komitees für Kunstangelegenheiten untersagt; „motiviert wurde das Verbot nicht, es konnte auch nicht motiviert werden, denn viel später erfuhr ich, daß damals ein überwachsender Vorgesetzter in dem Stück etwas gesehen hatte, was überhaupt nicht darin war“ (ebenda). Wiederaufgeführt wurde das Stück in der Sowjetunion dann erst 1962 in Leningrad, wiederum in Akimows Regie.

„Verkörperung des Faschismus“ gesehen, das Stück als „gegen die braune Pest“ gerichtet.⁸⁹⁾ Diese Lesart ist viel zu eng und wohl nur ein Echo von Akimows (und Schwarzens) Lenkung der Literaturzensur in diese bestimmte, unverfängliche Richtung. Der historische Bezug ist nicht konkret fassbar; neben Assoziationen zum faschistischen Deutschland sind solche zu Stalins Sowjetunion mindestens ebenso wahrscheinlich.⁹⁰⁾ Thema des Stückes sind die Macht und durch sie ausgelöste Unterwerfungsstrategien und Deformationen – es wird untersucht, wie der „äußere Drache“ einen „inneren“ entstehen lässt.⁹¹⁾

Die Herrschaft des Drachen besteht bereits 400 Jahre; seit 200 Jahren hat niemand mehr gegen ihn gekämpft, man hat sich mit ihm arrangiert und opfert ihm jedes Jahr eine Jungfrau und mengenweise Essbares. Der Drache herrscht unumschränkt und sieht sich selbst als Vater der Bürger und deren Freund (vgl. 282).⁹²⁾ Dem Ritter Lanzelot, der gegen den Drachen zu kämpfen gedenkt, verkündet dieser über seine Untertanen stolz: „Ich habe sie zu Krüppeln gemacht, mein Lieber, so wie ich sie brauche, hab ich sie mir verkrüppelt“, und nun seien es „Armlose Seelen. Seelen ohne Beine, taubstumme Seele, Kettenseelen, Spürhundseelen, *verdammte Seelen*. [...] Durchlöchernte Seelen, käufliche Seelen, *durchtriebene Seelen, tote Seelen*“ (301).⁹³⁾

⁸⁹⁾ AKIMOW, Literarisches Porträt (zit. Anm. 80), S. 128.

⁹⁰⁾ Dazu METCALF, Evgenii Shvarts (zit. Anm. 59), S. 51: „It is unlikely that Shvarts could have been unaware of the possibilities of equating the Dragon with Stalin“. Dagegen schreibt Dmitri Moldawski zur Kritik an den Verhältnissen in der Sowjetunion, die man nach dem XX. Parteitag im ›Nackten König‹ und im ›Drachen‹ zu finden meinte: „Ich glaube, Jewgeni Schwarz wäre selbst sehr erstaunt über die Parallelen gewesen, die plötzlich von den Zuschauern gezogen wurden“ (MOLDAWSKI, Literarisches Porträt Jewgeni Schwarz, in: DEBÜSER [Hrsg.], Jewgeni Schwarz [zit. Anm. 59], S. 113–121, hier: S. 119). – In der DDR lief Benno Bessons berühmte Inszenierung des ›Drachen‹ am Berliner Deutschen Theater ab 1965 für 16 Jahre – offenbar nicht ohne Querelen und Streichungen, wie eine englische Slavistin bemerkt (vgl. METCALF, Evgenii Shvarts [zit. Anm. 59], S. 67). Das DDR-Publikum konnte den Drachen leicht mit Ulbricht und dann mit Honecker parallelisieren, vielleicht auch den Untertanengeist der Bewohner von Drachenstadt mit dem eigenen. Auch hier kann man eine etwas willkürlich anmutende Umdeutung im kommunistischen Sinne bewerkstelligen, wenn man die „Finanzdiktatur des Bürgermeisters“ als eine Parallele zur „Wohlstandsgesellschaft Westdeutschlands“ liest (so DEBÜSER, Nachbemerkung [zit. Anm. 61], S. 469). – Übrigens schrieb Paul Dessau 1969 eine Oper mit dem Titel ›Lanzelot‹, deren Libretto Heiner Müller nach dem Stück von Schwarz verfasst hatte.

⁹¹⁾ Zum „inneren Drachen“ vgl. DEBÜSER, Nachbemerkung (zit. Anm. 61), S. 470, und SCHAUMANN, Nachwort (zit. Anm. 61), S. 234.

⁹²⁾ Die Seitenangaben beziehen sich auf JEWGENI SCHWARZ, Der Drache, in: SCHWARZ, Stücke (zit. Anm. 60), S. 273–332.

⁹³⁾ Die kursiv gesetzten Wendungen sind allerdings in der deutschen Übersetzung (die der Bühnenfassung des Deutschen Theaters entspricht) nicht enthalten; ich habe sie aus dem russischen Original (ЕВГЕНИЙ ШВАРЦ, Обыкновенное чудо [zit. Anm. 84], S. 187) übersetzt und hinzugefügt. Wichtig ist v. a. Schwarzens Anspielung auf Gogols Roman ›Die toten Seelen‹ (Мёртвые души) – wobei bei Gogol „Seelen“ synonym für „Menschen“ bzw. „Leibeigene“ gebraucht wird und diese „Seelen“ wirklich tot sind, während bei Schwarz von den Seelen lebender Menschen die Rede ist. Lanzelot entgegnet dem Drachen: „Wenn die Menschen sehen könnten, was Sie aus ihnen gemacht haben, würden sie ihre Unterdrückung nicht mehr dulden“ (301); in der deutschen Fassung fehlen Lanzelots anschließende Frage

Die Untertanen sind dem Drachen völlig ergeben, wobei sich zwei verschiedene Verhaltensmuster erkennen lassen. Die weibliche Hauptfigur des Stückes, Elsa, und ihr Vater Charlesmagne⁹⁴) repräsentieren den Typus des lächelnden Dulders, der sich an den Drachen gewöhnt hat (vgl. 278) und sich damit abfindet, dass eben „nichts zu ändern“ ist (279). Hinzu kommt gar Bewunderung für den Drachen als „ein bewundernswürdiger Stratege und großer Taktiker“ und einer, der „alle seine Gegner umgebracht“ hat (279) – die Anspielung auf Stalin ist unverkennbar. Außerdem habe er vor 80 Jahren die Stadt vor der Cholera gerettet – Charlesmagne: „Er ist so gut!“ (279) –, habe die Stadt von lästigen Zigeunern befreit und schütze die Stadt nun vor anderen Drachen (vgl. 280).⁹⁵) Noch extremer ist das zweite Verhaltensmuster, in dem die Untertänigkeit so verinnerlicht ist, dass sie in Liebe umschlägt. Der Bürgermeister liebt den „Dra-Dra“, bedenkt ihn mit Koseworten und würde für ihn sterben (vgl. 293); die Wahrheit, „die verfluchte“ (294), hat er seit Jahren vergessen und befindet sich in einem Zustand fortgeschrittener Schizophrenie (vgl. 291, 299f.). Lediglich einige einfache Leute haben in ihrem stillen Dulden die Hoffnung auf bessere Zeiten bewahrt (vgl. 307).

Nachdem Lanzelot den Drachen besiegt hat, erwachen die Bürger scheinbar aus der Lethargie („wenn ich daran denke, wieviel Zeit ich vergeudet habe, diesem [...] Ungeheuer in den Arsch zu kriechen“, 312). Dies aber geschieht wirklich *nur scheinbar* – und hier liegt die wahre Tragödie verborgen, nicht in der Herrschaft des Drachen! Der Bürgermeister erkennt: „Der Gewesene hat die Stadt so abgerichtet, daß sie sich von jedem reiten läßt, der die Zügel straff in der Hand hat“ (314); und er reißt die Macht an sich. Die Verhältnisse sind dann unter ihm, der sich als Drachentöter ausgibt, exakt wie unter dem Drachen, inklusive einer allgemeinen Kriecherei (vgl. 316f.). Der einzige Widerstand besteht im Schreiben des Buchstaben „L“ (319), was den schwer verwundet verschollenen Lanzelot meint.⁹⁶) Elsa stellt die rhetorische Frage „Ist der Drache nicht gestorben, hat er sich nur, wie so oft, in einen Menschen verwandelt?“ (327). Hier ist das Eingreifen Lanzelots erneut und noch viel dringlicher erforderlich. Sein neuer Auftrag scheint nicht sehr helden-

an den Drachen: „Wovon würdet Ihr Euch dann ernähren?“ und dessen Antwort „Weiß der Teufel, mag sein, Ihr habt recht“ (vgl. ЕВГЕНИЙ ШВАРЦ, ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО [zit. Anm. 84], S. 187). – Lanzelots Bewertung der Bewohner der Drachenstadt reflektiert diese Manipulation: Die Menschen früher, die sich gegen die Diktatur auflehnten, seien „noch prächtige, unduldsame Menschen“ gewesen (280), bei den Heutigen aber habe der Drache „[i]hre Seele verkrüppelt, [i]hr Blut vergiftet und [i]hren Blick vernebelt“ (288).

⁹⁴) Der Name Charlesmagne ist eine Referenz an Kaiser Karl den Großen (742–814); hier wird die Dramenfigur lächerlich gemacht. Die Berufsbezeichnung für Charlesmagne ist „Archivarius“, was an den Archivarius Lindhorst aus E. T. A. Hoffmanns Märchen ›Der goldene Topf‹ (1814) erinnert; auch hier gereicht der Vergleich der Schwarz'schen Dramenfigur nicht gerade zur Ehre.

⁹⁵) Charlesmagne: „[E]s gibt nur eine Möglichkeit, vom Drachen verschont zu bleiben: Man muß einen eigenen Drachen haben“ (280).

⁹⁶) Der neue Machthaber betreibt Realitätsfälschung. Auf die Mitteilung, das „L“ bedeute „Lanzelot“, sagt er: „Unsinn, L bedeutet – lieber Präsident“ (329). Im russischen Original steht „любим президента“, also „Wir lieben den Präsidenten“.

gemäß; Lanzelot entwickelt sich zu einem Märchenhelden neuen Typs, ein bloßer Wunderbringer oder Haudrauf ist nicht länger gefragt: „Ich habe euch die Freiheit geschenkt, und was habt ihr aus ihr gemacht?“ (330). Seine neue Aufgabe beschreibt er so: „[I]ch fürchte, das wird viel Kleinarbeit geben. Schlimmer als Stricken. Das ist ungewohnt für mich. Doch ich denke, so überwinden wir *den Drachen* am besten, *der noch in euch steckt*“ (332, meine Hervorh.).⁹⁷⁾

Bezüge zur Sowjetunion der Stalinzeit sind im gesamten Stück greifbar: Die Machthaber gedachten die Seelen der Menschen einzufangen und zu kontrollieren, Unterwerfungsstrategien haben sich herausgebildet und bestimmen das tägliche Leben. Weitere Anspielungen auf die Verhältnisse in der Sowjetunion sind: die endlose Sitzung, die nach einer Nacht gerade einmal die Tagesordnung bestätigt hat (vgl. 291; hier wird z. B. auf endlose Parteitagebatten gezielt); die Beschattung von Charlesmagnes Haus (309); die Kommuniqués, die die Bürger über den Verlauf von Lanzelots Kampf mit dem Drachen täuschen sollen und allen Gewinn Lanzelots absurd zum Gewinn des Drachen verfälschen (309–314)⁹⁸⁾; die Machtübernahme des Bürgermeisters und die Ächtung des „Hundesohn[s]“ Drachen (dies erinnert an Stalins Ächtung von Trotzki und anderen „Abweichlern“); die Geschichtsverfälschung durch den Bürgermeister, der sich selbst als Drachentöter hinstellt; die Verhaftung der einstigen Helfer Lanzelots (318f.); die Bestechungsversuche und Drohungen des Bürgermeisters an Charlesmagne (320f., u. a. Pläne gegen fünfzig seiner Freunde); der psychologische Zusammenbruch des bürgermeisterlichen Sekretärs, der nicht mehr weiß, für wen er eigentlich spioniert (322); das Echo auf den pathetischen Jargon kommunistischer Selbstdarstellung in einem Satz wie „Die Distel gemeiner Sklaverei wurde vor einem Jahr mit der Wurzel aus dem Boden unseres gesellschaftlichen Wirkungsfeldes gerissen“ (326).

3.3. Zusammenfassung

Jewgeni Schwarz entwickelt die Gattung des modernen Märchendramas, die ihm Zustände seiner Zeit und dabei besonders die Lebens- und Diktaturverhältnisse in der Sowjetunion zu erfassen erlaubt. Klassische Märchenelemente unterstützen dabei die neue Ebene der Figurenpsychologie und treiben die Handlung der Stücke voran.

Schwarz gewinnt auch ausweglos erscheinenden Situationen Elemente der Hoffnung ab, die er in seinen Stücken bis hin zum Sieg des Märchenguten entwickelt. Wie diktatorisch und unmenschlich die Herrschenden sich in seinen Dramen auch

⁹⁷⁾ Der letzte Satz ist im russischen Original etwas anders formuliert: „В каждом из них придется убить дракона“ (ЕВГЕНИЙ ШВАРЦ, ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО [zit. Anm. 84], S. 227), also: „In jedem von ihnen muß man den Drachen töten“.

⁹⁸⁾ Z. B.: „Lanzelot [...] ist teilweise in Gefangenschaft geraten“; der abgeschlagene Kopf sei vom Drachen nur „zur Reserve beordert“ worden (311). Dies spielt deutlich auf die Realitätsverfälschung in sowjetischen Medien an. – Der Junge, der dennoch die Wahrheit sieht und ausspricht (308ff.), erinnert an den Jungen aus ›Der nackte König, der ruft ›Der König ist nackt!‹.

gebärden, stets erweist sich das Gute und Reine als stärker: Die beiden cleveren Handwerksburschen in ›Der nackte König‹, der Gelehrte mit seiner naiven Anti-Schatten-Moral in ›Der Schatten‹, Lancelot als Held einer neuen Zeit in ›Der Drache‹. In den beiden letztgenannten Stücken jedoch gerät der Sieg des Guten weniger überzeugend als im ersten; vor allem ›Der Drache‹ hinterlässt einen faden Beigeschmack, muss doch der Held nicht mehr nur das äußerliche Böse der Drachenfigur besiegen, sondern auch die „Ablagerungen“ der langjährigen Unterwerfung unter den Drachen in den Menschen selbst. Ob Lancelot dies gelingt, bleibt am Ende des Stückes beängstigenderweise offen.

4. Schluss

Beide Autoren, Michail Saltykow-Schtschedrin und Jewgeni Schwarz, fanden im Märchen eine Gattung, durch deren Weiterentwicklung und „Umfunktionierung“ sie die gesellschafts- und individualpsychologischen Gegebenheiten ihrer ganz und gar nicht märchenhaften Zeit literarisch zu erschließen und analytisch zu sezieren vermochten. Die Wege beider Schriftsteller sind dabei gänzlich verschieden: Während Saltykow märchenhafte Tiergeschichten satirisch-geschickt auf die Zustände in Russland münzt, kombiniert Schwarz märchenhaftes Geschehen auf der Bühne mit Elementen des modernen, die Tiefen der menschlichen Psyche auslotenden Dramas, um eine Psychologie des Lebens in der Sowjetunion zu entwerfen.

Die Autoren gleichen sich darin, dass beide unter Verhältnissen lebten, wo die Einengung des Intellekts und die Zensur von Literatur an der Tagesordnung waren, wo die diktatorische Ausübung von Macht mit der Unterwürfigkeit der niedergehaltenen Schichten einherging.

Die Entwicklung der Gattung durch beide Autoren wurde von späteren Märchenschreibern aufgegriffen und weitergeführt.⁹⁹⁾

Dem Märchen kann eine große sozial- und individualanalytische Macht innewohnen, wenn fähige und engagierte Schriftsteller sie ihm verleihen. Saltykow-Schtschedrin und Schwarz gehören zur ersten Garde solcher Autoren.

⁹⁹⁾ Beispielsweise von Autoren aus der DDR; für eine Analyse ihrer politischen Märchen vgl. REIFARTH, Die Macht der Märchen (zit. Anm. 2). Ein Beispiel für sozial engagierte Märchen aus Österreich sind die Bände ›märchen für konsumkinder‹ (1977) und ›Märchen für die Satten und Irren‹ (1990) von JOE BERGER.

