

erschienen in: **Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg, Bd. 4/I (1999/2000), pp. 254-261.**

1 Aleksandr Bloks theatertheoretische Schriften: Blok, Aleksandr: *Dramatičeskij teatr V.F. Kommissarževskoi*. *Sobr. Soč.* v 6 tomach. Bd. 4: *očerki – stat'i – reči 1905-1921* [1906]. Leningrad: Chudožestvennaja Literatura 1982, pp. 37-40; Ders.: *O teatre*. *Ibid.* [1908], pp. 58-91; Ders.: *Pis'mo o teatre*. *Ibid.* [1918], pp. 245-247; Ders.: *O repertuare kommunal'nych i gosudarstvennych teatrov*. *Ibid.* [1918], pp. 296-303.

2 Puškin, Aleksandr S.: *O narodnoj drame i drame ›Marfa Posadnica‹*. In: *Sobr. Soč.* Bd. 11: *Kritika i publikacija 1819-1834*. Moskva: Izd. Akademii nauk 1949, pp. 177-183, hier p. 177.

3 Blok, Aleksandr: *Balagančik*. In: *Sobr. Soč.* v 6 tomach. Bd. 3: *Teatr [1906-1919]*. Leningrad: Chudožestvennaja Literatura 1982, pp. 7-20.

4 Čulkov, Georgij: *Iz istorij ›Balagančika‹*. In: *Kul'tura teatra (1921)*, pp. 7-8, pp. 20-22, hier p. 20.

5 L. Rudnickij, Konstantin: *Russkoe režisserskoe iskusstvo 1908-1017*. Moskva: Nauka 1990, p. 338; Ders.: *Explosion der Kräfte und extreme Ansichten: »Zum Verhältnis Blok – Meyerhold.«* In: *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Ausstellung d. Akad. d. Künste, Berlin u. der Berliner Festwochen v. 1. Sept. bis 9. Okt. 1983. Red. Christiane Bauermeister, Nele Hertling et al. Berlin: Schriftenreihe d. Akad. d. Künste 1983, p. 15, pp. 198-231. [Russisch in: *Teatr*. 11. Moskau 1980].

Aus dem Ungenügen, das alle bedeutenden europäischen Theaterernewerer dem Realismus und Naturalismus auf der Bühne gegenüber empfanden, entstand zur Jahrhundertwende eine wahre Renaissance des italienischen Maskenspiels *Commedia dell'arte*. Die Figuren der *Commedia*, die sog. *tipi fissi*, als reine Kunstfiguren, die ausgeprägte Sprache von Mimik und Gestik, die Improvisation, um nur einige Grundzüge dieser Schauspielkunst aufzuzeigen, eigneten sich bestens zur Stilisierung des Theaters als Gegenkonzept zum in die Sackgasse geratenen Naturalismus mit seiner Psychologisierung des Bühnengeschehens. Und so ist es nicht verwunderlich, dass so namhafte Regisseure wie Antonine Antoine, E.G. Craig, Max Reinhardt und Vsevolod Mejerchol'd, die überhaupt erst die Regie im modernen Sinne schufen, selber in ihren Anfängen als Pierrot auf der Bühne standen und wesentlich zur Wiederbelebung der *Commedia dell'arte* beitrugen. Der Beginn dieser Bewegung lässt sich in Frankreich um 1880 festmachen und erobert von dort England, den deutschsprachigen Raum und Russland. Die *Commedia dell'arte* wirkt gleichsam wie ein Magnet der Faszination, der die verschiedenen Kunstarten auf sich vereinigt.

Die Wiederentdeckung der italienischen Figuren ist ein Epoche machendes Phänomen, das auch in Russland von 1907 bis zur Oktoberrevolution 1918 ein wahres *Commedia dell'arte* Fieber entfacht. Zusätzlich wird durch ein akutes Erneuerungsbedürfnis des Theaters die Bewegung derartig radikalisiert, dass sich alle Kulturschaffenden über die Zukunft des Theaters zu Wort melden. Die Diskussion über das »neue Theater« wird mit Brjusovs Artikel *Nenužnaja pravda (Unnütze Wahrheit)*, erschienen 1902 in der Zeitschrift *Mir iskusstvo* eingeleitet. Auch Aleksandr Blok nimmt neben dem Symbolisten Vačeslav Ivanov eine wichtige Position in der theatertheoretischen Auseinandersetzung ein.¹ Sein Zugang lässt sich auf Puškins Manifest *O narodnoj drame i drame ›Marfa Posadnica‹* (dt.: *Über das Volksdrama und das Drama ›Marfa Posadnica‹*) zurückführen, in dem dieser sich gegen die Lebenstreue im Theater aussprach:

Die Wahrheitstreue wird noch immer als Hauptaufgabe und Basis der dramatischen Kunst gesehen. Was aber, wenn uns bewiesen wird, daß das eigentliche Wesen der dramatischen Kunst die Wahrheitstreue ausschließt?²

Die wichtigsten Schlagworte der Theatererneuerung werden *teatral'nost'* (Theatralisierung) und *uslovnyi teatr* (Stilisierung), an ihnen führt in der Arbeit der wichtigsten Regisseure, wie Mejerchol'd, Tairov, Vachtangov und Evreinov kein Weg vorbei. Sie ersetzen die alte Schule des *teatr pereživanija* Stanislavskijs.

Bemerkenswert ist aber nicht nur die Tatsache, dass Blok durch seine zahlreichen Artikel als einer der Vertreter der Theateravantgarde angesehen werden kann, sondern auch dass er als Dramatiker der Vorreiter der *Commedia dell'arte*-Rezeption in Russland wird. In seinem lyrischen Drama *Die Schaubude (Balagančik)*³, das in der Inszenierung von Mejerchol'd am 30. Dezember 1906 am Theater der Vera Kommissarževskaja in St. Petersburg uraufgeführt wird, betreten Pierrot, Harlekin und Kolombina zum ersten Mal nach einer Jahrhunderte währenden Pause russischen Bühnenboden. Die Reaktionen auf diese Inszenierung waren sehr heftig. Dazu berichtet Georgij Čulkov, der das Stück angeregt hatte, Folgendes:

Niemals, nicht vorher und nicht danach, beobachtete ich eine solch unversöhnliche Gegnerschaft und eine solche Begeisterung bei den Liebhabern im Zuschauersaal des Theaters. Wütende Pfiffe der Feinde und Beifallssturm der Freunde vermischten sich mit Geschrei und Gejammer. Das war Ruhm.⁴

Die Rezensenten konnten mit den Innovationen des *Balagančik* nichts anfangen: Sie gaben dem Stück einen neuen Namen: »*Bedlamčik*« (was soviel bedeutet wie »kleines Tohuwabohu«). Andere Pressestimmen bezeichneten die Aufführung als »*žalkaja beliberda*« (»erbärmlichen Unsinn«) und als »*bred kurinoj duši*« (»Fieberphantasie einer Hühnerseele«). Blok selbst wurde zum »*jurodivij*« erklärt. Mejerchol'd und Blok gelang es aber, mit dieser Aufführung einen Wendepunkt in der russischen Theatergeschichte einzuleiten.⁵



6 Blok, Aleksandr: Predislovie k sborniku ›liričeskie dramy«. In: *Sobr. Soc. v 6 tomach. Bd. 4: ocerki – stat'i – reci 1905-21 [1907]*. Leningrad: Chudo-zestvennaja Literatura 1982, pp. 433-435.

7 Langer, Gudrun: Alexander Blok. Die Schaubude. In: Zelinsky, B. (Hg.): *Das russische Drama*. Düsseldorf: Bagel 1986, pp. 224-238.

8 Deppermann, Maria: Die lustige Person im Gattungskontext der Commedia dell'arte. Ein Impuls der Theaterreform um 1900 im europäischen Vergleich. In: Csobadi/ Gruber et al. (Hg.): *Die lustige Person auf der Bühne. Ges. Vorträge d. Salzburger Symposions 1993*. Salzburg: Müller-Speiser 1994, pp. 253-271, p. 262.

9 Zit. nach Mentzos, Stavros: *Depression und Manie. Psychodynamik und Therapie affektiver Störungen*. Göttingen, Zürich: Vandenhoeck & Ruprecht 1995, p. 24.

Den Schwerpunkt meiner Interpretation dieses Theaterstücks möchte ich auf eine literaturpsychologische Sichtweise legen und aufzeigen, dass in *Balagančik*, und zwar mit Hilfe der Figuren Pierrot und Harlekin, das Seelenleben eines Manisch-Depressiven zum Ausdruck gebracht wird. Auf die Idee, das Stück so zu lesen, kam ich durch die Anmerkungen Aleksandr Bloks selbst, der in seinem Vorwort zu dem Bändchen *Liričeskie dramy* schreibt:

In der Lyrik setzt sich der Seelenzustand fest, in unserer Zeit, notgedrungen, ein einsamer. Dieser Seelenzustand ist gewöhnlicherweise ein schwieriger, chaotischer. [...] Die Wesen des Dramas sind *lyrische*, das heißt in ihnen liegt das Empfinden einer einzelnen Seele, Zweifel, Leidenschaft, Rückschlag, und Fall, – nur dargestellt in einer dramatischen Form.⁶

Der Anfang des Stückes zeigt eine Versammlung von Mystikern und, einsam bei einem Fenster sitzend, den Helden Pierrot. Alle warten: Die Mystiker auf eine Begegnung mit dem Tod und Pierrot auf seine Braut Kolombina. Der Autor betritt bestürzt die Bühne, um den Zuschauern seine Einwände gegen den Schauspieler Pierrot und die Inszenierung seines Stückes kund zu tun. Er verschwindet, und ein schönes, weiß gekleidetes Mädchen betritt die Bühne, in der die Mystiker den Tod, die »stille Erlöserin« erkennen (der Tod – *smert'* – ist im Russischen weiblichen Geschlechts), Pierrot jedoch seine Braut. Die Verwirrung wird durch das Wortspiel *kosa*, das sowohl »Sense« als auch »Zopf« bedeutet, nur noch größer. Während des Streitgesprächs zwischen Pierrot und den Mystikern betritt Harlekin die Bühne und entführt die ihm zulächelnde Kolombina, auf die auch er gewartet hat. Die Mystiker verschwinden daraufhin, Pierrot bleibt, regungslos am Boden liegend, allein zurück. Die Bühne verwandelt sich in einen Ballsaal. Pierrot erzählt von einer nächtlichen Schlittenfahrt Harlekins und Kolombinas, die er beobachtet hat. Dabei fiel Kolombina vom Schlitten, und es stellte sich heraus, dass sie nur aus Pappkarton war.

Nach dieser Erzählung geht Pierrot traurig ab, und es erscheinen nacheinander drei maskierte Liebespaare: das erste in Rosa und Blau gekleidet, das sich in einer Kirche glaubt, das zweite ganz in Rot und Schwarz, ein leidenschaftliches, sich streitendes und jagendes Liebespaar, und das dritte, ein mittelalterlicher Ritter mit seiner Dame. Die Szene kulminiert, als der Ritter mit seinem Holzschwert einen Bajazzo erschlägt, dieser an Moosbeersaft verblutet und über die Rampe fällt. In diesem Augenblick zieht ein lärmender von Harlekin angeführter Fackelchor ein, der freudig den Frühling begrüßt, durch dessen goldenes Fenster er springen will. Beim Sprung entpuppt sich das Fenster und die Landschaft als bloße Zeichnung, und Harlekin fällt ins Leere. Durchs Fenster zeichnet sich wieder eine Mädchenfigur ab, diesesmal eindeutig als Tod zu erkennen, aber während Pierrot näher an sie herantritt, verwandelt sie sich wieder in Kolombina. Der Autor freut sich schon über das letztendlich doch noch gelungene Happy End seines Stückes und will Pierrots und Kolombinas Hände vereinen, da verschwindet die gesamte Kulisse nach oben, Pierrot bleibt alleine auf der Bühne zurück und beklagt, Flöte spielend, sein blasses Gesicht, das schwere Leben und seine Braut aus Pappmaché.

Blok thematisiert in seiner *Schaubude* den Kampf der Gegensätze in einer Person. Pierrot und Harlekin, beide gleichermaßen auf der Suche nach dem »hellen Leben« – verkörpert von Kolombina – sind Projektionen der inneren Spaltung des lyrischen Ichs. Nach einer Interpretation von Gudrun Langer⁷ ist Harlekin der dreiste Doppelgänger, die komplementäre Maske Pierrots. Die Bühne bleibt sogar Schauplatz subjektiver Erfahrungen, aber nicht im Sinne des Milieutheaters des Naturalismus und seiner psychologisierten Charaktere, sondern, um mit Maria Deppermann zu sprechen, als »Marionetten der Libido«⁸. Die Bewegungen auf der Bühne sollten äußere Zeichen für innere Empfindungen sein, und gerade durch die Verdichtungen und die Vielschichtigkeit erhält das Geschehen auf der Bühne den Charakter eines Traums oder eines Seelenzustandes. Der Depression als »emotionalem Ausdruck eines Zustands der Hilf- und Machtlosigkeit des Ich«, so Birbing⁹, steht die Manie, schon in der Antike das Wort für Wahnsinn und Ekstase, gegenüber. Pierrot und Harlekin reagieren beim Verlust des Liebesobjektes Kolombina nach diesen psychischen Mustern: Pierrot zieht sich immer mehr in sich zurück, und das Gefühl der Traurigkeit weicht der Leere. Harlekin aber sucht das Vergessen in Ausgelassenheit und Ekstase: Als feuriger Anführer eines Fackelzuges zu Ehren des Frühlings strotzt er vor Heiterkeit und Kraftgefühl:



10 Blok, Alexander: Ausgewählte Werke. Hg. v. F. Mierau. 3 Bde. München: Hanser 1978.

11 Abraham, Karl: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido. Auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen. Wien: Intern. Psychoanalyt. Verl. 1924, p. 60.

12 Freud, Sigmund, hier zit. n. Abraham 1924, p. 63.

13 Pietzcker, Carl: Trauma, Wunsch und Abwehr. Psychoanalytische Studien zu Goethe, Jean Paul, Brecht. Würzburg: Königshausen & Neumann 1985.

14 Zit. n. Wanner, Adrian: Nachwort. In: Blok, Alexander: Gedichte. Stichtovorenija. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, p. 157.

15 Blok 1978 (Bd. 2), p. 211.

16 Clayton, J. Douglas: Pierrot in Petrograd. Commedia dell'Arte/ Balagan in twentieth-century Russian Theatre and Drama. Montreal: McGill-Queen's UP 1993, p. 138ff.

Oh, wie möchte die junge Brust
Tief atmen und in die Welt hinaus
Um zu erleben in der Menschenleere
Mein fröhliches Frühlingsfest!
Hier mag keiner verstehen,
Daß der Frühling in den Höhen blüht!
Hier weiß keiner zu lieben,
Hier leben alle in einem grauenvollen Traum.
(*Balagančik*, 18) [Übers. Fritz Mierau¹⁰]

Wenn wir bei Karl Abraham lesen, dass ein Mensch, der an einer Manie leidet, »befreit aufatmet und sich einem förmlichen Freiheitsrausch hingibt«¹¹, so ist dieser Monolog Harlekins nichts anderes, als ein »vom Ich gefeiertes Fest der Befreiung«¹², doch auch sein Sprung durch das goldene Fenster führt in die Leere. »Harlekin fliegt mit dem Kopf voraus ins Leere«.

Die Leere aber, in der sich Pierrot befindet, drückt sich hingegen in der völligen Leere der Bühne aus: Pierrot liegt hilflos am Boden und klagt über sein Schicksal:

Ganz blaß und bleich bin ich selber nun.
Wer über mich lacht, versündigt sich.
Sie fiel aufs Gesicht... Was sollte ich tun?
Oh, lacht mich nicht aus! Todtraurig bin ich!
(*Balagančik*, 20) [Übers. Fritz Mierau]

Dieses Bild der Leere steht für den seelischen Zustand des Depressiven: Die Libido des Melancholikers, der sein Ziel in der Außenwelt nicht finden kann noch darf, zieht sich ins Innere zurück. Dementsprechend öde und leer ist ihm diese Außenwelt. Das Stück endet mit einer unerhörten kalten und qualvollen Verzweiflung. Parallel zu Carl Pietzckers psychoanalytischen Interpretation von Goethes *Werther*¹³ durchläuft auch die Hauptfigur des *Balagančik* drei Stufen: die Verschmelzungssehnsucht mit dem Liebesobjekt, die darauf folgende Enttäuschung und die Melancholie, mit der sich der Held selber bestraft, um letztendlich am Ende des Stückes vor einer großen Depression zu stehen.

Kommen wir jedoch noch einmal auf das Doppelgängermotiv zurück, das in Pierrot und Harlekin eine Person erkennen lässt, so wäre das Stück als das Seelendrama eines Manisch-Depressiven zu deuten, zumal sich im gesamten Werk Aleksandr Bloks diese beiden Extreme finden und miteinander streiten, und wohl auch der Autor selbst diese Extreme persönlich kannte. Blok sah sein lyrisches Schaffen als »anatomisches Theater«, als »die dialektischen Etappen eines einzigen autobiografischen »Romans in Versen«¹⁴. Auch das Selbstportrait des Dichters als »Jahrmärktskomödiant und Schmierenschauspieler« wird zu einem Leitmotiv in Bloks Gedichten. Im Artikel *O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma (Vom gegenwärtigen Zustand des russischen Symbolismus)* vom April 1910 schreibt Blok:

So ist es denn in Erfüllung gegangen: Meine eigene Zauberwelt wurde zur Arena meines persönlichen Wirkens, zu meinem »anatomischen Theater« oder zu meiner Schaubude, wo ich neben meinen wundersamen Puppen eine Rolle spielte.¹⁵

Und so werden uns in allen wissenschaftlichen Abhandlungen zu *Balagančik* Parallelen zu Bloks Leben aufgezeigt, sei es bei Douglas J. Clayton:

In Blok's personal life his idealization of his wife Liubov' Dmitrievna Mendeleeva contrasted with his passionate relations with a series of other women and prostitutes. These paradoxes find their reflection in the ironies and ambiguities of his writing, exemplified in the text of *Balagančik*. This is not to say, however, that we should seek unequivocal correspondences between the characters in the play and the personalities who played a key role in Blok's private life. Like his lyrics, *Balagančik* reflects these relationships indirectly at best. The contradictions and torments of Blok's private life are, as it were, objectified in the text of the play, but as symbols that, by their very nature, are ambiguous and resist any simple-minded, one-for-one interpretation.¹⁶

Bei Avril Pyman:

So, laconically and irreproachably, Blok told the story of himself, Lyubov', and Bely; of himself, Lyubov', and his doubles; of himself and his »wonderful dolls«; of himself and



17 Pyman, Avril: *The Life of Aleksandr Blok*. Vol. I: *The distant thunder*. Oxford: Oxford UP 1979, p. 235ff.

18 Rodina, Tatjana M.: *Aleksandr Blok i russkij teatr načala XX veka*. Moskva: Nauka 1972, p. 130.

19 Zit. n. Pyman 1979, p. 238.

20 Meyerhold: *Wsewolod*. Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche. Bd. 1: 1891-1917. Berlin: Henschel 1979, p. 208.

21 Deppermann, Maria: *Aleksandr Blok: Ethisch oder dionysisch? Das poetische Bewußtsein des Künstlermenschen. Bemerkungen aus Anlaß der 2. Aufl. von D.E. Maksimov »Poezija i proza Al. Bloka«*. In: *Wiener Slav. Almanach 9* (1982), pp. 313-321.

22 *Ibid.*, p. 316ff.

23 *Ibid.*, p. 319.

24 Zit. n. Wolgast, Karin: *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*. Frankfurt/M., Berlin, Bern et al.: Peter Lang 1993, p. 64.

25 *Ibid.*, p. 153.

26 Frappart, V.: *Der verlorene Sohn*; Kolloden, A.M.: *Pierrot*; Willner, A.M.: *Pierrot als Schildwache*; Levetzow, C. v.: *Die beiden Pierrots*.

27 Wolgast 1993, p. 153.

Lyubov'. [...] *The Puppet Booth* is, indeed, a cruel play: though perhaps it is most cruel to the author.¹⁷

Oder bei Tatjana Rodina:

Idee und Inhalt *Der Schaubude* sind mit den Begebenheiten verbunden, die sich im privaten Leben Bloks in den Jahren 1905 und 1906 zwischen ihm, L.D. Blok und Andrej Belyj, den beide »Bruder« nannten, ereigneten. Belyj, der in seinen Memoiren viel darüber spricht, setzte den Inhalt *Der Schaubude* direkt mit diesen Begebenheiten in Beziehung und erkannte sich mit Missvergnügen in der Gestalt Harlekins wieder.¹⁸

Und auch die Erinnerungen Evgenyj P. Ivanovs, eines sehr engen Freundes von Blok, berichten uns davon:

Sasha had noticed the way things were going and had described it all in *The Puppet Booth*.¹⁹

Man kann also Pierrot und Harlekin als Verkörperung der beiden polaren Wirkkomplexe sehen, die im Dichter Blok streiten. Harlekin verkörpert als »Repräsentant infernalischer Kräfte«²⁰ und elementarer Lebensenergie das dionysische Prinzip, der träumende und reflektierende Pierrot hingegen das apollinische. Ich möchte in diesem Zusammenhang auch noch auf die Untersuchung Maksimovs *Poezija i proza Al. Bloka*²¹ hinweisen, in der das Schaffen Bloks in drei Phasen eingeteilt wird: Die erste, apollinische Phase (1898-1904), beeinflusst »vom Bereich des Ideals, personifiziert im Mythologem von der *Schönen Dame*«, die zweite, dionysische Phase (1904-1908), beeinflusst von der »Macht des Elementaren« – in diese Phase fällt auch die Produktion der *Schaubude* – und die dritte Phase, in der Blok zum »Dichter des tragischen Konflikts« wird²², da er keine Lösung aus dem Konflikt zwischen dem »Ideal« und den »elementaren Kräften« herbeizuführen vermag. In Anlehnung an Maria Deppermann könnte man somit sagen: Blok-Pierrot »vermag den Konflikt nicht zur Lösung zu führen. Seine Größe liegt darin, daß er ihn aushält«²³.

Abschließend möchte ich nun noch den Bogen zur Wiener *Commedia dell'arte* Rezeption spannen, denn sowohl in Max Reinhardts Schauspiel- und Regieschule als auch bei den Wiener Dramatikern der Jahrhundertwende stellte der Rückgriff auf Elemente und Figuren der *Commedia* einen wesentlichen Faktor der Theatererneuerung dar. Betonte der englische Regisseur E.G. Craig in seinem 1907 publizierten Aufsatz *The Actor and the Über-Marionette* das Puppenhafte des Schauspielers – und die italienischen Figuren kamen kraft ihrer Stilisierung ohne individueller und psychischer Tiefe diesem Prinzip aufs Äußerste entgegen – rückte Max Reinhardt den Menschen als Schauspieler in den Mittelpunkt aller Schauspielkunst. Schon 1901 setzt er sich zum Ziel, »das rein Menschliche [...] in einer tiefen und verfeinerten Seelenkunst«²⁴ zu zeigen. Zur subtilen Seelenbeobachtung gehörte auch die Darstellung der Übergänge von Traum- und Wachzuständen. In der Ausrichtung der Schauspielkunst auf die innere seelische Dimension des menschlichen Lebens lassen sich Parallelen zu Aleksandr Bloks lyrischen Dramen herstellen, jedoch legt Reinhardt den Akzent auf die helle Seite, auf das Fest und die Freude. Eine solche Betonung des Festlichen und der Heiterkeit finden wir in Russland nur bei Tairovs Inszenierungen.

Inhaltlich können die Stücke der Wiener Dramatiker der Jahrhundertwende, die sich der Figuren der *Commedia dell'arte* bedienten, in drei Gruppen eingeteilt werden. Karin Wolgast weist in ihrer Studie *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900* darauf hin, dass »die Liebesthematik in der sentimental Variante zum willkommenen Anlass genommen [wird], um an dem sanften, naiven Pierrot eine bürgerliche Gefühlsmoral zu entfalten.«²⁵ Die eigentlichen Motive der *Commedia*, wie Abenteuerum und Untreue, werden in den Stücken von Frappart, Kolloden, Willner und Levetzow²⁶ durch das Wertesystem der bürgerlichen Familie ersetzt, die *Commedia* domestiziert. Das gute Ende ist vorprogrammiert.

In der dekadenten Variante hingegen wird die bürgerliche Kultur von ihrer negativen Seite her dargestellt.

Das Maskentheater wird in eine Art Tragödie umgeformt, wo die Liebe zum körperlichen oder seelischen Tod führt. Durch ihren gebrochenen Lebensmut fallen Pierrot und Harlekin aus der ursprünglichen Rolle, erhalten aber gerade dadurch auf einer zweiten Ebene die Funktion, jenen Menschentyp des *Fin de siècle* zu versinnbildlichen, der, aus dem früher verbindlichen Wertesystem losgerissen, orientierungslos geworden ist.²⁷



28 Beer-Hofmann, Richard: *Pierrot hypnotiseur*; Specht, R.: *Pierrot bossu*; Blei, F.: *Das Kußmal*; Korn, E.: *Colombine*.

29 Wolgast 1993, p. 154.

30 Lothar, R.: *König Harlekin*. Blei, F.: *Scaramuccia auf Naxos*. Hofmannsthal, H. v.: *Ariadne auf Naxos*.

31 Regieanmerkung aus Hofmannsthals *Dr. Faust, Entwurf zu einem Puppenspiel* (1892): »Pierrot als Diener, reflektiert nicht, lebt«. Zit. n. Wolgast 1993, p. 151.

Außer den Stücken von Beer-Hofmann, Specht, Blei und Korn²⁸ fallen in diese Gruppe auch Arthur Schnitzlers *Die Verwandlungen des Pierrot* und *Der Schleier der Pierrette*. Gerade Schnitzlers Stücken wurde in Russland ein besonderes Interesse entgegengebracht. 1910 inszenierte Mejerchol'd im Petersburger *Haus der Zwischenspiele (Dom intermedii) Šarf Kolombiny*. 1916 folgte an den *Moskauer Kammerspielen* eine Inszenierung desselben Stückes durch Tairov. Es ist kein Zufall, dass die Werke Schnitzlers in den Spielplänen der russischen Bühnen so häufig zu finden waren, denn hier trifft die inhaltliche Ausrichtung der *Commedia dell'arte* Rezeption sowohl in St. Petersburg als auch in Wien in dieselbe Kerbe: Pierrot fasst hier wie dort die Extremsituation des modernen Menschen zusammen. Dieser Problemgehalt geht mit einer gewissen seelischen Nuancierung einher, die nicht als Ergebnis einer psychologischen Analyse erscheint, sondern durch die *Commedia dell'arte* einen umso augenfälligeren Symbolausdruck erhält. Wie bei Blok findet sich auch in diesen Stücken das Oxymoron »traurig/ausgelassen« und die öfters festzustellende, signifikante Verdoppelung der Spielebene verweist letzten Endes auf eine innere Doppelbödigkeit, derart, dass die Masken dem eigenen Gefühl entfremdet sind.

Erst in der dritten, nach Wolgast, beinahe »lebensphilosophischen« Variante²⁹ erscheint die Liebe letztlich wieder als die Antwort auf die Lebensfrage. Ihre Autoren sind Lothar, Blei und Hofmannsthal.³⁰ Sie verabschieden sich vom Antihelden, die *Commedia dell'arte* Figuren kehren ins Leben, das als eigentlicher Wert neugewonnen wird, zurück oder – um frei mit den Worten Hugo von Hofmannsthals zu schließen – Pierrot reflektiert nicht mehr, er lebt.³¹



Mag. Hermine Haidvogel (geb. 1967), Russisch-, Italienisch u. Germanistikstudium an der Univ. Salzburg, am *Dipartimento dell'Arte Musica e Spettacolo* d. Univ. Bologna (Jahresstipendium), in Moskau u. St. Petersburg. Forschungsschwerpunkt: *Commedia dell'Arte* und ihre Rezeption durch die Moderne (Diplomarbeit zu Aleksander Blok), russischen Gegenwartstheater. Übersetzungstätigkeit (v.a. im Theaterbereich) u. intern. Tourneeleitung; Regie- und Dramaturgieassistent; lebt und arbeitet z.Zt. in Salzburg.
Kontakt: germina@gmx.a