

Walter KOSCHMAL (München)

MYTHOS, FOLKLORE UND THEATER DER AVANTGARDE:

A.1. VVEDENSKIJS "ELKA U IVANOVYCH"

Die Analysen zu Aleksandr I. Vvedenskijs als absurd geltendem Drama "Elka u Ivanovyh" (1938) postulieren zum einen thematische Zusammenhänge mit A.S. Puškins "Kamennyj gost", mit F.M. Dostoevskijs "Prestuplenie i nakazanie" oder Gedichten A.A. Bloks (Jovanović 1983; Levin 1983); zum anderen wird Vvedenskijs Poetik auf diesem Hintergrund als "Poetik des Unsinn" ("poëtika bessmyslity") (Mejlach 1978a:389) beschrieben. Die Destruierung phraseologischer Einheiten wird als ihr Basisverfahren aufgezeigt. Inkohärenz und fehlende semantische Einheit in der Abfolge der Motive und in der Gesamtbedeutung werden fast ausschließlich dem Unsinn bzw. dem Absurden zugeschlagen. Für das Verständnis des Stücks grundlegende Themenkomplexe und seine poetischen Wurzeln bleiben dabei weitgehend im dunkeln.

1. Sequenzielle und totale semantische Inkohärenz

Für die Inkongruenz von Titel, Figurenverzeichnis und Text lassen sich noch Parallelen in der Dramatik Ionescos finden: Die Ivanovs erscheinen im Titel, nicht aber im Text, die Mitglieder der im Mittelpunkt stehenden Familie tragen verschiedene Namen wie Perov, Puzyrev, Ostrova. Eine große Zahl äußerst ungewöhnlicher Textelemente jedoch bleibt unkommentiert: Die Altersskala der sieben "Kinder" (drei Jungen, vier Mädchen) der Eltern Puzyrev reicht vom einjährigen Petja Perov bis zur 92-jährigen "devočka" Dunja Šustrova. Alle Kinder werden als "Teufel" ("čerti") apostrophiert. Wird der "Sargmacher" ("grobovščik") auch im Figurenverzeichnis aufgeführt, wartet

man auf sein Auftreten im Text vergeblich. Andererseits agieren die Kinderfrau ("njan'ka") Adelina Francevna Šmetterling und ihr Bräutigam, der Holzfäller und spätere Lateinlehrer Fedor, als Hauptfiguren, ohne im Figurenverzeichnis Erwähnung zu finden.

Die nur abends, nachts und am frühen Morgen spielende Handlung wird vom Autor in ihrem zeitlichen Ablauf exakt - nach Stunden - bemessen¹. Im ersten Bild, am Abend, badet die Kinderfrau in Wannen die sieben Kinder. Dieses ungewöhnliche Situationsmotiv muß auf dem Hintergrund der russischen Theatertradition ebenso überraschen wie die plötzliche Ermordung der 32-jährigen Sonja Ostrova, eines Kindes der Familie, durch die "njan'ka". Die achtjährige Nina Serova denunziert die Kinderfrau völlig unmotiviert bereits vor dieser Tat als "Verrückte" ("sumasšedšaja") und "Verbrecherin" ("prestupnica") (Vvedenskij I:158).

Ungewöhnlich darf man wohl auch das mit Raskol'nikov in Verbindung gebrachte (Jovanović 1983:72-74) Mordinstrument nennen - eine Axt ("topor"). Die Kinderfrau schlägt Sonja bereits im ersten Bild den Kopf ab. Der Autor bietet durchaus eine vermeintliche Motivation dieser Tat an: Sonja sucht nämlich hinsichtlich ihrer primären und sekundären Geschlechtsmerkmale in Konkurrenz zu ihrer Kinderfrau zu treten. Für den folgenden Tag, den Weihnachtsabend, hatte sie angekündigt, unter dem Tannenbaum den Rock zu heben und 'allen alles zu zeigen' (Vvedenskij I:158). Die Prophezeiung des einjährigen Petja, der wie der Hund Vera normal zu sprechen vermag, "Budet eika? Budet. A vdrug ne budet. Vdrug ja umru." - diese Prophezeiung bewahrheitet sich zuerst an seiner Schwester. Am Ende des Stücks, als das Fest unterm Weihnachtsbaum schließlich beginnen kann, sterben plötzlich alle Familienmitglieder unmittelbar nacheinander. Ein Grund dafür ist zunächst nicht zu erkennen.

Dieser semantisch inkohärente Handlungsablauf wird ebenso als "absurd" oder "unsinnig" qualifiziert wie die in gleicher Weise strukturierten lyrischen Intexte oder der folgende - im Drama isolierte - Dialog zwischen Giraffe, Wolf, Löwe und Ferkel (Vvedenskij I:161). In ihm glaubte man die 'tiefste Ab-

surdität' des Stücks entdecken zu können (Nakhimovsky 1982: 146):

ŽIRAFÁ. Gde naša smert'?

VOLK. V dušach ovec.

LEV. V dušach bykov.

Dennoch zeichnen sich schon in der ersten Szene mit dem Warten auf den Christbaum, den Motiven des Badens, des Todes und der Sexualität die thematischen Grundlinien ab. Die von einer Ballettvorführung zurückgekehrten Eltern Puzyrev brechen über den Tod ihrer Tochter in Tränen aus. Unmittelbar darauf finden sie sich aber - "wie Tiere" ("kak zveri") (Vvedenskij I: 162) - neben dem offenen Sarg der Tochter zum Geschlechtsverkehr wieder. Der Tod Sonjas - und nicht nur der ihre - wird in seiner Endgültigkeit wiederholt in Frage gestellt: Ihr abgeschlagener Kopf und ihr Körper sind sogar noch zu einem kurzen Dialog imstande.

Vor dem Gericht, das den Mord der Kinderfrau verhandelt und sie zum Tode verurteilt, wird als "Protokoll" überraschend der in Verse gesetzte Streitfall 'Kozlov-Oslov' verlesen. Kozlov und Oslov hatten ihre Ziegen- bzw. Eselsherde zum Baden an den Fluß getrieben. Mit Tannen- bzw. Weidenzweigen schlugen sie ihre Tiere aber gegenseitig zu Tode und fordern nun beide voneinander die Wiederbelebung der Ziegen bzw. Esel. Zuvor versterben bereits zwei mit dem Mord an Sonja befaßte Richter unvermittelt und ohne jeden Grund (Vvedenskij I:169).

Fedor, Holzfäller und Bräutigam der Delinquentin, die sich nun selbst als Ermordete fühlt, schläft währenddessen mit einem Stubenmädchen. In ihr Zimmer tritt er - nach einem Bad - mit verbundenen Augen. Im letzten Bild gewinnt der einjährige Petja sein verlorengegangenes Sprechvermögen wieder. Mit den anderen Kindern und der eigentlich zum Tode verurteilten, doch plötzlich wieder anwesenden Kinderfrau beteiligt er sich am Dialog über das Urinieren. Die darauf folgende Ermunterung des Vaters Puzyrev, sich über den Weihnachtsbaum zu freuen, schlägt in Trauer um. Alle Ivanovs sterben.

Dieser bloße Überblick über die bislang unkommentiert gebliebenen asemantischen Motivverknüpfungen scheint die Qualifizierung als 'absurd' oder auch 'unsinnig' durchaus zu recht-

fertigen. Eine dahingehende interpretative Wertung orientiert sich freilich an den Maßstäben der russischen Kunstdliteratur, also der 'klassischen' Dramen. Diese ausschließliche Berücksichtigung der Kunstdliteratur dürfte aber für eine adäquate Analyse dieses Dramas - wie auch andere Texte der Obëriuten und der russischen Avantgarde - nicht ausreichen. Die Volksliteratur muß als zweiter zentraler Bereich intertextueller Beziehungen in die interpretatorischen Bemühungen einbezogen werden.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts beeinflussen Volksliteratur und slavische Mythen Thematik und Verfahren der Kunstdliteratur nachhaltig. Die Bedeutung des entsprechenden Textfundus scheint nach wie vor unterbewertet zu sein. Erst seine Berücksichtigung dürfte es uns aber erlauben, Moderne und Avantgarde in einen adäquaten Evolutionsrahmen zu stellen.

Die zentrale Bedeutung der Folklore für die bildende Kunst jener Zeit, insbesondere für die Malerei, ist schon längst unbestritten². Warum sollte dies für die Literatur, vor allem für das mit der bildenden Kunst so eng verbundene Theater nicht gleichfalls gelten? In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts stellte etwa das Volkstheater in Rußland eine noch lebendige Tradition dar. In dieser Zeit werden folkloristische Texte nicht nur besonders intensiv gesammelt, sondern auch wissenschaftlich aufbereitet. Die Obëriuten waren bekanntlich mit dieser folkloristischen Tradition bestens vertraut (Sažin 1985: 57-61; Mejlach 1980:12; Gibian 1974:33).

Die Berücksichtigung der folkloristisch-mythischen Tradition dürfte den Bereich des Absurden in "Elka u Ivanovyč" erheblich einengen. Das Stück erlaubt nicht nur eine folkloristische Lesart, ohne diese kann man ihm vielmehr schwerlich gerecht werden.

2. Thematische Ebene und Brauchtum der "svjatki"

Schon der mit dem Vorabend des Weihnachtsfestes angegebene Zeitpunkt der Handlung fällt mit dem Beginn der "svjatki" als einer unreinen Zeit zusammen. Diese Phase der Wintersonnen-

wende hebt sich durch besonders reges Brauchtum vom übrigen Kalenderjahr ab. In altrussischer Zeit waren die "teuflischen Handlungen" ("besovskaja dejstva") (Famincyn 1889:87) an diesem Abend und in der folgenden Nacht kaum geringeren Verfolgungen ausgesetzt als jene in der Nacht der Sommersonnenwende (23.-24. Juni), zu Ivan Kupala.

Die Tage vom 24. Dezember bis zum sechsten Januar standen unter dem Zeichen der unreinen "Maskierten" ("rjaženye"), des Herumführens der Ziege ("choždenie s kozoj"), der "Wahrsagereien" ("gadanija") und der "Weihnachtslieder" ("koljadki"). Letztere wurden von den Kindern gesungen, die von Haus zu Haus zogen. Für ihre guten Wünsche bekamen sie als Belohnung reiche Gaben. In dieser Zeit, also vor Weihnachten und nach den "svjatki" badete man die Kinder, reinigten sich aber auch die Maskierten in einer rituellen Waschung von ihrem sündigen Treiben.

Mit dem rituellen Baden der Kinder durch die Kinderfrau setzt das Volksspiel ("igrišče") Vvedenskij ein. Die Altersskala der Kinder von einem bis zu 92 Jahren entpuppt sich als Maskerade: Die Jugendlichen des Dorfes verkleiden sich zu den "svjatki" gerne als alte Männer und Frauen oder als Tiere (Propp 1963:111) und setzen sich Teufelsmasken auf (Zelenin 1927:355). Der Großvater ("dedica", "ded"), der die Ziege, das Tier des Dionysos und zugleich Fruchtbarkeitssymbol umherführt, wird von einem jungen Burschen verkörpert (Ivanov/Toporov 1974:188).

Weder das Alter, die behauptete Identität der Kinder mit Teufeln, noch ihre Zahl, nämlich sieben, dürften bei Vvedenskij als zufällig gelten. In den weihnachtlichen "koljadki" - wie in den Liedern zu dem in vielerlei Hinsicht analogen nächtlichen Sommersonnwendfest zu Ivan Kupala bzw. Jarila - steht der Hof der Ivanovs "auf sieben Säulen" ("Na semi stolbach")³. In einem anderen Weihnachtslied badet Gott mit seinen Kindern "u pana Ivana" in einem See, der von den Kerzen einer in Ivanovs Hof stehenden Weide tropft (Ivanov/Toporov 1974:223). Die "Ivanovskie deti" bilden einen Topos der baltischen und russischen Folklore (Ivanov/Toporov 1974:237-238). Perun selbst verwandelt seine Kinder in der slavischen Mythologie in "Würmer" ("červi"), die Schlangen und Teufeln similar sind

(Ivanov/Toporov 1974:52). Mit dem heidnischen Brauchtum um Jarila, dessen archaisches Fest zur Sommersonnwende begangen wird, verknüpft sich auch die bei Vvedenskij gestaltete Aufhebung der Gegensätze zwischen alt und jung, zwischen männlich und weiblich.

Die Masken setzen zudem die Trennung zwischen Tier und Mensch außer Kraft: Die oft auf Booten gezogenen "rjaženye"⁴ verwandeln sich nicht nur in Ziegen ("koza", "kozel") und Stiere ("byk") mit häufig obszönen Attributen⁵, sondern auch in Wölfe, Hammel, Schafe, Bären, Löwen - also in zoomorphe Bilder Peruns (vgl. Ivanov/Toporov 1974:59). Zum einen bellen und miauen in dieser Zeit die Maskierten wie Hunde und Katzen (Famincyn 1889:88, 113). Zum anderen wird den Tieren - ebenso wie in der Johannisnacht (Zelenin 1927:370) - die "Gabe des Sprechens" verliehen (Potebnja 1865:65). Auch in Volksliedern und von gelehrten Tieren, etwa der Skomorochen, ist dies überliefert (Famincyn 1889:126).

Die vom Holzfäller Fedor ausgestoßenen Tierlaute (Vvedenskij I:167), der Dialog der Tiere und ihr Verhalten "ganz wie im Leben" ("sovsem kak v žizni") (Vvedenskij I:161), die Sprechfähigkeit des Hundes Vera, das Fell der Ballerina im Ballett, die Gleichsetzung der Eltern Puzyrev mit Tieren, als sie neben dem offenen Sarg der Tochter Sonja den Geschlechtsverkehr praktizieren, - alle diese Motive treten so in eine folkloristische Kohärenzbeziehung. Die Tiere sprechen in ihrem Dialog von Blut und Tod. Der Tod der von Kozlov und Oslov an den Fluß getriebenen Ziegen und Esel greift dem der Ivanovs vor. Die Ivanovs, jene "große Familie" ("bol'soe semejstvo") der Maskierten, sind nicht nur durch den gemeinsamen Tod, sondern auch sprachlich durch das gemeinsame Suffix "-ov/-ëv" verbunden. Nur die Kinderfrau Anna Francevna Šmetterling und ihr Bräutigam Fedor sind vom kollektiven Sterben am Ende ausgenommen. Sie fehlen als einzige im Figurenverzeichnis des Dramas.

Die Wintersonnenwende, die "svjatki", sind nicht nur die Zeit der in den "koljadki" vorgetragenen Wünsche für Fruchtbarkeit im Feld, bei Mensch und Tier, sondern - aufgrund des Sterbens der Saat- auch eine Zeit des Totengedenkens. Vvedenskij

zitiert den Höhepunkt der Totenehrung im Kalenderjahr, die Woche nach Ostern ("fomina nedelja") bereits in "Vokrug vozmožno bog". Der Montag dieser Woche, der "navij den'", der die Verstorbenen betreffende Tag, findet sich als Umkehrung im Namen der Ivanovs wieder. Die Ivanovs tragen ihren künftigen Tod bereits im Namen. Von der Analogie zwischen dem Brauchtum zu Winter- und Sommersonnwende zu Ivan Kupala war bereits die Rede. Auch darin eröffnet sich eine Erklärungs-möglichkeit des für ganz Rußland stehenden Namens Ivanov⁶.

Wie im rituellen Brauchtum der Johannismacht treten auch in jenem der Weihnachtszeit Christliches und Heidnisches in Konkurrenz miteinander. Vvedenskij nutzt diese Ambivalenz nicht nur in der Modellierung der Similarität von Geburt Gottes und Tod der Teufel, heiliger Familie und fruchtbarer "großer Familie" der "rjaženye". Vor allem der Weihnachtsbaum muß als Paradigma dieser Interferenz gedeutet werden.

Schon die erste Replik - wie auch das Ende - verdeutlicht, daß der Weihnachtsbaum als Lebensbaum Freude und gespannte Erwartung weckt. In derselben Replik aber klingen bereits Zweifel an diesen positiven Konnotationen an. Bei Vvedenskij wird die "elka" zum christlichen Kreuzesbaum, zum Todesbaum, zum Sarg Sonjas, zur "traurigen Weihnachtstanne" ("pečal'naja elka") (Vvedenskij I:173). Der von Fedor gefällte Baum wird in der "Hymne" der Holzfäller (Vvedenskij I:160) nicht nur mit dem "Thron" des christlichen Gottes korreliert, sondern auch mit Perun. Unter dessen Attribut, der Eiche, verbirgt sich sein Feind Veles bzw. Volos, der Teufel. In der Hymne wird dazu aufgefordert, das Rad anzubeten, "molites' kolesu", das zu dem Wagen gehört, auf dem die Bäume - von Pferden gezogen - transportiert werden. Das mit dem Baum verbundene göttliche Rad darf wohl als jenes Sonnensymbol identifiziert werden, das die Slaven einst auf einem Pfahl, dem "arbor mundi", als Gott verehrten.

Fedor, der Bräutigam, fällt den Lebensbaum. Seine Braut, die "njan'ka", tötet Sonja, durch ihre betonte Sexualität gleichfalls ein Symbol des Lebens, mit demselben Werkzeug - einem Beil. Sonja figuriert als der Tod und Wachstum symbo-

lisierende "svjatočnyj umrun"⁷. Im slavischen Mythos wird die vom Baum verkörperte Wachstumskraft bei ihrer Loslösung vom Gewächs anthropomorphisiert (Propp 1963:99):

Derevo neset devuška, ili devuška idet pod derevom,
kak by voploščaja ego.

So will Sonja am Weihnachtsabend unter dem Baum ihren Rock heben und 'allen alles zeigen'. In der Folklore ist die Identität von Baum und Mädchen vielfach belegt. Der rituelle Baum der Hochzeit trägt die Bezeichnung "elka" oder "dëv'ja krásota" (Zelenin 1927:311). Die von Bräutigam und Braut, Fedor und Kinderfrau jeweils mit dem Beil ausgeführten Handlungen, Fällen und Töten, werden bei Vvedenskij similar. Die Kinderfrau besiegt - wie Perun seinen Gegenspieler Veles - mit Peruns Attribut, dem Beil, ihren Feind Sonja, die zu den Teufeln gezählt werden muß⁸.

3. Mythische Vorformen des Theaters und tragikomische Ambivalenz

3.1. Fruchtbarkeitsspiel und Komödie

Sexualität und Geschlechtlichkeit bilden einen thematischen Schwerpunkt dieses vermeintlichen Weihnachtsspiels: Sonja fällt dem Beil zum Opfer, weil sie mit ihren Geschlechtsmerkmalen prahlt, ihre Eltern Puzyrev finden sich am Sarg der Tochter zum Geschlechtsverkehr, Fedor schläft - nach dem Mord - bei verbundenen Augen mit einem Hausmädchen. Wodurch kann dieser hohe Stellenwert der Sexualität erklärt werden?

Auch hierfür vermag die folkloristische Lesart des Stücks eine kohärente Erklärung anzubieten: Sie stellt das Thema der Sexualität in den Rahmen des Fruchtbarkeitsbrauchtums der "svjatki". In Bulgarien droht man am 24. Dezember unfruchtbaren Bäumen dreimal mit einem Beil das Fällen an. Diese magische Handlung soll deren künftige Fruchtbarkeit verbürgen (Arnaudoff 1917:4). Bei kinderlosen Frauen geht man in der gleichen Weise vor⁹. In "Elka u Ivanovych" wird Sonja mit dem Beil nicht nur gedroht, sondern sie wird damit getötet. Im slavischen Mythos befreit Perun die Fruchtbarkeit und besiegt seinen Gegenspieler, indem er den Baum fällt, unter dem sich dieser verbirgt (Ivanov/Toporov 1974:96). Als analoge Handlung muß das Töten der Ziege

verstanden werden. Der Baum fungiert als ihr vegetativer Stellvertreter (Toporov 1983:114).

Sonja verkörpert als Nixe mit auffälligen Geschlechtsmerkmalen diese mythische Unfruchtbarkeit. Die "svjatki" dürfen - ebenso wie die Johannismacht - als Zeiten sexueller Ausschweifungen bezeichnet werden. In der letzteren ist das eigene Mädchen vom fremden nicht zu unterscheiden (Ivanov/Toporov 1974: 238). Darin dürfte der hauptsächliche Grund dafür liegen, daß Fedor das Dienstmädchen, mit dem er schläft, mit seiner Braut verwechselt. Tritt zur Zeit der "svjatki" der "dedica" mit der Ziege und einem überdimensionalen Phallus auf (Vakarelski 1969: 384), so Jarila zu Ivan Kupala. Nackt reitet Jarila auf einem weißen Pferd. Er kann auch von einem Mädchen verkörpert werden, freilich unter entsprechender Betonung der ausgeprägten Geschlechtsmerkmale. Diese wiederum charakterisieren besonders Sonja, welche die Größe ihrer Brüste betont (Vvedenskij I:158):

[...]kakaja u menja sdelalas' grud'.

Die Beteiligten büßen bei diesen Orgien ihre menschlichen Charakteristika ein und verwandeln sich in Tiere wie die Puzyrevs, bellen wie Fedor nach dem Beischlaf. Im Ritual des "kumlenie" wählen sich die Frauen - wie das Dienstmädchen bei Vvedenskij - ihren Sexualpartner selbst für nur eine Nacht. Die sexuelle Verlockung durch die Frauen wird von den nackten Nixen ("rusalki") personifiziert. Doch bleiben die Nixen bei aller Betonung ihrer Erotik von der zentralen Funktion der Geschlechtlichkeit, von der Mutterschaft ausgeschlossen (Propp 1963:132). Ebenso wie Sonja sterben sie einen vorzeitigen und - wie die Mutter Puzyrev besonders betont (Vvedenskij I:62) - einen gewaltsamen Tod. Sie gelten damit als unreine Tote.

Mit der Zerstörung der teuflischen, unfruchtbaren Geschlechtlichkeit Sonjas können die in den "koljadki" geäußerten Wünsche für Fruchtbarkeit in der Familie und auf dem Hof in Erfüllung gehen¹⁰. Erst die in der Hymne der Holzfäller geforderte Anbetung des Rades verbürgt die - auch in den "gadanija" prophezeite - Fruchtbarkeit. Das Rad symbolisiert den auch von Jarila verkörperten Sonnengott. Sein Fest, also jenes des Fruchtbarkeits- und Feuergottes, überlagert sich mit jenem des christ-

lichen Weihnachten (Potebnja 1865:15). Kinder ziehen in dieser Zeit vor die Häuser des Dorfes und singen "koljadki". Dafür werden sie mit Gebäck belohnt, das Ziegen, Kühe, Schafe, Stiere und andere Tiere darstellt. Diese sogenannten "kozuli" (Propp 1963:28) sind als rituelle Speisen Überreste alten Opferbrauchtums und Garanten künftiger Fruchtbarkeit (Zelenin 1927:375-376). Der zunächst absurd erscheinende Dialog der Tiere bei Vvedenskij über die Götter und das Blut von Tieren wird so in einen erhellenden Rahmen gestellt.

Der Begriff der "kozuli" dürfte, ähnlich dem Namen Jarila (Ivanov/Toporov 1974:181) etymologisch mit dem Fruchtbarkeits-symbol der "koza" bzw. des "kozel" verwandt sein. So wie Sonja über ihre Geschlechtsmerkmale mit der Kinderfrau in Wettstreit tritt, setzt auch die Ziege den Phallus als Waffe ein (Toporov 1983:118). Dem Fällen des Baumes entspricht im Mythos das Schlachtopfer der Ziege. Dem russischen Verbum "koljadovat" kommt mit "kozla pet" dieselbe Bedeutung zu wie dem griechischen Wort "Tragödie" (Toporov 1983:103). Das griechische "phallische Lied" - seine Reste im slavischen Brauchtum wurden bereits erwähnt - darf hingegen als Vorform der Komödie angesehen werden.

Statt der Ziege kann in den "svjatki" vom "dedica" auch ein Pferd, die sogenannte "teuflische Stute" ("besovskaja kobyłka") umhergeführt werden. Für sie ist auch die Benennung "Mädchen" ("devka") gebräuchlich. Damit kann man wohl nicht mehr von Zufall oder gar Absurdität sprechen, wenn die "njan'ka" einem Pferd die Schuld an ihrem Mord zuschreibt. Durch die Betreuung der großen Zahl von Kindern und durch ihre Heiratsabsicht ist die Kinderfrau zudem mit der fruchtbaren Geschlechtlichkeit, mit der - Sonja fehlenden - Mutterschaft korreliert. Die Similarität von Baum, Pferd und Mädchen auf der Grundlage der Fruchtbarkeitssymbolik dürfte diese Erklärungshypothese ebenso stützen wie - bei Vvedenskij (I:157) - das Moos auf dem Rücken Varja Petrovas. Die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Pferd und Sonja wird schließlich noch dadurch untermauert, daß nicht nur Sonja Charakteristika einer Nixe trägt: Auch das verkleidete Pferd wird häufig als "Nixe" ("rusalka") apostrophiert (Zelenin 1927:373).

Die Komödie Vvedenskij's als Fruchtbarkeitsspiel relativiert aber alle sie konstituierenden Motive durch den Tod der Ivanovs. Die resultierende ambivalente Tragikomödie¹¹ modelliert die mythisch-rituellen Vorformen des Theaters.

3.2. "Kozla pet'" und die Tragödie

Toporov (1983:116) hat die Vorform der Tragödie - analog zur Komposition in "Elka u Ivanovych" - als Darbringung des Opfers zu Beginn und Katharsis am Ende beschrieben. Auch in dieser Hinsicht trifft die bereits in den Brauchtumsritualen vorgegebene Überlagerung von christlichen und heidnischen Vorstellungen zu: Die Geburt des Lammes Christus wird in der Weihnachtszeit der magischen Opferung Sonjas, der Anthropomorphisierung der Ziege bzw. des Baumes gegenübergestellt; der Kreuzestod Christi wird damit - als abschließender Akt der Opferung - bereits in die Geburt einbezogen.

Die gleichzeitige Opferung von Mensch und Tier deutet sich schon zu Beginn durch das Schlachten von Hühnern und Ferkeln an. Unmittelbar darauf folgt die rituelle Tötung der Ziege, die Ermordung Sonjas. Dem Widersacher des höchsten slavischen Gottes Perun, Veles bzw. Volos, wurden vor allem Stier ("byk") und Schaf ("ovca") geopfert (Zelenin 1927:358; Ivanov/Toporov 1974:47)¹². In dem zunächst völlig absurd erscheinenden Dialog der Tiere werden also nicht zufällig mit jeder Strophe wechselnde Erscheinungen jeweils mit einem Stier und einem Schaf verglichen:

ŽIRAFKA. Zvezdy bleščut.
VOLK. Kak krov' ovec.
LEV. Kak krov' bykov.

Die Kinderfrau fungiert somit in Vvedenskij's mythischem Spiel als Opferpriesterin (Vvedenskij I:164):

Moi ruki v krov'.

"Im Blut" (Vvedenskij I:170) endet auch das Zusammentreffen der Ziegenherde Kozlovs und der Eselsherde Oslovs am Fluß. Dieser Vorfall wird vor jenem Gericht, das eigentlich den Mord an Sonja verhandelt, als "Protokoll" verlesen. Die Adaption der folkloristisch-mythischen Identität von "kozel" und Sonja durch Vvedenskij bestätigt die Tötungsart der Tiere: Oslov schlägt die Ziegen seines Gegenspielers mit einem Weidenzweig, Kozlov

die Esel mit dem Zweig einer "elka" zu Tode. Diese ungewöhnlichen Mordwerkzeuge scheinen aus den folkloristischen Texten um Kostroma entlehnt zu sein. Kostroma bzw. Jarila wird vom Tod selbst mit einem Zweig getötet (Zelenin 1916:257). Bei dieser Tötungsart ist die aus dem russischen Volksdrama oder von den bulgarischen "kukeri" bekannte Wiedererweckung der Getöteten zum Leben ebenso ausgeschlossen wie bei den Tieren Oslovs und Kozlovs. Beide fordern diese Wiedererweckung von ihrem Feind vergeblich¹³.

Die Nennung des "Sargmachers" ("grobovščik") im Figurenverzeichnis, obwohl er im Drama nicht auftritt, läßt sich aus diesem Zusammenhang erklären. Im russischen Volksdrama "Car' Maksimilian", das auch in der Zeit der "svjatki" zur Auf-führung kam (Mezernickij 1909:80), wird der "Totengräber" ("grobokopatel'") mit jenem magischen Alten verbunden, der den vom Vater getöteten Zarensohn Adol'f wieder zum Leben erweckt (Pljuchanova 1984:60). Tötung und Wiederbelebung der Ziege bilden den grundlegenden Mythos für die Vorformen des indoeuropäischen Theaters (Toporov 1983:98-99). Das Element der Auferstehung oder Wiedererweckung zum Leben schließt Vvedenskij zum einen wegen seiner - in der Tradition des russischen Mythos stehenden¹⁴ - Betonung des Todesmotivs aus. Zum anderen wird aber mit der Ermordung Sonjas auch dem unfruchtbaren Winter der Todesstoß versetzt. Der Winter kehrt aber erst sehr viel später wieder. Eine sofortige Auferstehung ist schon deshalb ausgeschlossen.

In der mythisch-rituellen Bestrafung der Ziege durch den "kozlodör", den Opferpriester, stehen schon bei den Griechen die Gerichtsszenen im Mittelpunkt. Vvedenskij zeichnet gleichfalls das Gericht über seine Opferpriesterin, die "njan'ka", sehr ausführlich. Ihr Attribut, das Beil ist nicht nur identisch mit jenem des indoeuropäischen Donnergottes. Auch der Perun äquivalente Bylinenheld Il'ja Muromec (Ivanov/Toporov 1974:158) tötet das "wilde Tier" mit der Streitaxt¹⁵. Die Verhandlung des Gerichts über die Ziege wird musikalisch begleitet. Die zahlreichen lyrischen Intexte des Dramas und die wiederholten Chorreden lassen sich vom mythischen Theater herleiten.

Bei Vvedenskij verlangt die Kinderfrau selbst nach ihrer Verurteilung. Im zugrundeliegenden griechischen Mythos (Toporov 1983:107), aber auch in den russischen Volksdramen "Car' Maksimilian" und "Lodka" (Pljuchanova 1984:62) werden Tötender und Getöteter bzw. Quälender und Gekühter gegeneinander austauschbar. Eine psychologische Erklärung des Agens-Patiens-Wechsels zwischen der Kinderfrau und der ermordeten Sonja darf deshalb in keinem Fall als angemessen gelten, wenn erstere sagt (Vvedenskij I:164):

Be golova u menja v golove. Ja Sonja Ostrova.
Als Sonja Ostrova wünscht die Kinderfrau ihren eigenen Tod und verrät wie die anderen Figuren - im letzten Bild eine für den Dionysoskult bezeichnende Leidenschaft zum Tod (Toporov 1983:115). 115).

Veles, der durch Sonja repräsentierte Gegenspieler Peruns, gilt ohnedies als dem Totenreich verbunden (Ivanov/Toporov 1974: 67). Mit dem Fluß "Lethe", an dem Sonjas Sarg liegt, werden - wie in den Liedern zu Ivan Kupala - Tod und Wasser korreliert (Ivanov/Toporov 1974:230). Die auf dem Fluß schwimmenden Kerzen (Vvedenskij I:161) weisen auf ihren ursprünglichen Ort, den todbringenden Weihnachtshaum zurück. Aber auch das Baden der Kinder bzw. Teufel im ersten Bild entpuppt sich somit als Vorzeichen für den nahen Tod. Wasser und Tod verknüpft bereits der folgende Liedtext zu Ivan Kupala (Ivanov/Toporov 1974:223):

U pana Ivana	Kaplja upala,
Posered' dvora,	Ozero stalo.
Stojala verba.	V ozere sam Bog kupašja,
Na verbi gorili sviči,	S ditkami, su ditkami.
S toj verby	

Trotz der Similarität und der verschlüsselten Ankündigung der zahlreichen Todesfälle, - es stirbt ja nicht nur Sonja, sondern auch die Ivanovs, zwei Richter, eine Ziegen- und eine Eselsherde finden den Tod -, sterben alle unmotiviert und plötzlich. Doch darf dies nicht sogleich als Moment des Absurden bewertet werden. Die Sonja verwandte volksliterarische Figur der Kostroma ereilt immer ein plötzlicher Tod (Zelenin 1916:254).

Der Tod wird im Stück Vvedenskij's - wie in den folkloristischen Texten zu Kostroma - als vorläufig und als eine scheinbar

überschreitbare Grenze aufgefaßt. Als unreine Tote kann ja die "rusalka" Sonja tatsächlich nicht ins Jenseits eingehen (Zelenin 1927:368). Fragen der dramatis personae, ob Sonja 'noch immer tot' ("vse mertvaja") sei, ob sie etwas höre, ob sie schlafe, aber auch der komische Replikenwechsel zwischen ihrem Kopf und ihrem Körper stellen die Endgültigkeit des Todes in Frage. Zum anderen beschreiben Volodja Komarov, Miša Pestrov oder auch einer der Richter ihren Tod selbst. Vergleichbare Erzählungen der Protagonisten über ihren eigenen Tod sind aus epischen Liedern und Texten zu Rostroma bekannt.

Während Dunja Šustrova im letzten Bild von Vvedenskij's Spiel noch ankündigt, sie werden um die "elka" tanzen und lachen ("Ja budu chochotat'") (Vvedenskij I:172), verbindet sich in Volodjas folgender Replik das Lachen bereits mit dem Sterben:

Mama ne plač'. Zasmajsja. Vot i ja zastrelilsja.

Das aus dem russischen Brauchtum bekannte "fröhliche Begräbnis" ("veselye pochorony") und der farcenhafte Charakter zahlreicher Totenklagen ("pričitanija") geben die folkloristische Grundlage für dieses Sterben unter Lachen ab. Das von Vladimir Propp (1963:102) so bezeichnete "rituelle Lachen" ("ritual'nyj smech") befördert die Fruchtbarkeit der Erde und bringt neues Leben hervor.

Vvedenskij kehrt in "Elka u Ivanovyč" zu den mythischen Wurzeln des Theaters zurück. Sein Spiel, im Sinne von "igrišče", modifiziert jedoch die mythisch-folkloristische Grundstruktur: Der Lebensbaum verwandelt sich in einen Todesbaum, die Prophezeiungen der "koljadki" führen nicht zur Fruchtbarkeit von Mensch und Tier, sondern zu deren Tod.

Die hier vorgelegte folkloristische Lesart von "Elka u Ivanovyč" bleibt in einzelnen Punkten wohl anfechtbar. Der Bereich des Absurden oder Unsinnigen, dem das Stück bislang als ganzes zugewiesen wurde, läßt sich durch eine derartige Analyse aber zweifellos in neuer Weise beschreiben. Mythos und Folklore dürfen somit wohl als unverzichtbare Komponenten für das Verständnis der Avantgardeliteratur gelten.

4. Zur Transformation volksliterarischer poetischer Verfahren

Das Werk Vvedenskij's wurde bislang vor allem als ein geschlossenes poetisches "System" aufgefaßt (Revzina 1978:398). Doch lassen sich für dessen spezifische Verfahren Muster in der Folklore nachweisen.

So dürfen zu den Spezifika der Folklorepoetik die lautlichen 'Minimalpaare' der Namen "Perov-Serov", "Petrova-Pestrov", "Kozlov-Oslov" gezählt werden. Sie sind aus zahlreichen früheren Texten bekannt, so aus V. Chlebnikovs "Mirsknca" ("Olja-Polja"), aus N.V. Gogol's "Revizor" ("Bobčinskij-Dobčinskij") oder schließlich aus einem Kinderbuch von D. Charms (1967) "Plich i Pljuch". Besonders in den Repliken der Kinderfrau kehren die für die Folklore charakteristischen Doppelbildungen wieder wie "otcumeri"¹⁶.

Der Dialog der Tiere steht wegen der Sprecher, der Dreigliedrigkeit der Vergleiche und durch die typischen kurzen Sätze der (Kinder-) Folklore nahe. Die Komposition der kumulativen Lieder mit ihrer paradigmatischen Reihung thematisch aneinander anschließender Gegenständlichkeiten findet sich selbst in Szenenanmerkungen wieder (Vvedenskij I:167)¹⁷:

Stoi. Na stole grob. V grobu Sonja Ostrova. V Sone Ostrove serdce. V serdce svernuvšajasja krov'. V krovi krasnye i belye šariki.

Folkloristische Schemata wörtlicher Wiederholungen und Synonymien werden vom Autor gleichfalls entlehnt (Vvedenskij I:170)¹⁸:

Trebuet Kozlov s Oslova[...]/ Trebuet Oslov z Kozlova[...]

Auch in der dreimal wiederholten Sequenz "Sužu/Rjažu/Sižu/Rešaju" bzw. "Rešu" (Vvedenskij I:171) und in dem paronomastischen Spiel mit der Wortwurzel "sud" (Vvedenskij I:169): "Sud/I sosud/Na bljude./Nesut/Na posude/Sudej." läßt sich der Ursprung in folkloristischen Liedern und der Kinderfolklore¹⁹ nicht leugnen.

In dem schon erwähnten Lied zu Ivan Kupala über den "Ivanov dvor" (Propp 1963:39) wird zum einen dieselbe Situation der Abwesenheit der Eltern thematisiert wie im Dialog der Polizei mit den Kindern bei Vvedenskij, zum anderen klingt dort aber auch das Spiel mit "sud" und "rjad" bereits an:

Časty zvezdočki -/Maly detočki./Kak samogo gospodina
netuti,/ Ne slušilosja;/V Moskvu s-echavši/Sudy sudit',/
Sudy sudit'/Da rjady rjadit'.

In diesem Zusammenhang offensichtlicherer Merkmale der Folklorepoetik in "Elka u Ivanovyč" sei noch einmal an die häufigen Agens-Patiens-Wechsel, an die Substitution des Reder- bzw. Handlungssubjekts durch deren Objekt und umgekehrt erinnert.

Als prägend für die Poetik Vvedenskij's dürften jedoch zwei andere, für die Volksliteratur ihrerseits wesentliche Erscheinungen angesehen werden. Vvedenskij's Texte gestalten keine thematisch kohärente Objektwelt. Die gegenständliche Realität wird auf die sprachliche reduziert. Ähnlich erwächst auch in Chlebnikov's Dramatik die Wirklichkeit direkt aus dem Wort (Lönnqvist 1985:113). Ein Ausgangspunkt für diese Identität von "slovo" und "vešč'" liegt in der Folklorepoetik.

In der "koljadka" wird der arme Bauer als reich dargestellt, im Hochzeitslied der Bräutigam als "Fürst" ("knjaz'") apostrophiert, um diesen rituellen Worten eine magische Wirkung zu verleihen. Das Wortzeichen soll und kann den bezeichneten Sachverhalt heraufbeschwören. Die magische Kraft der Worte vermag sprachliche in gegenständliche Realität umzusetzen. Auch die für mythische und rituelle Texte typische "zvukoizobrazitel'nost'" (Ivanov/Toporov 1974:113), also die Lautgestaltung kann die Thematisierung bestimmter inhaltlicher Elemente motivieren. Potebnja schreibt dazu (zitiert nach Propp 1963:43):

Čem dalee v starinu, tem obyčnee i krepčee vera v slova
odnim svoim pojavleniem proizvodit' to, što im označeno.

"Elka u Ivanovyč" demonstriert wiederholt den Übergang vom Wortzeichen, zum Beispiel "vanna" und "kartina", zum Bildzeichen, "Na pervoj kartine narisovana vanna." (Vvedenskij I:157) und schließlich zum Gegenstand der Badewanne im "ersten Bild" des Stücks. Diese Transformationen können zwar als komisches Spiel gedeutet werden, lassen sich aber auf die magische Funktion des Wortes zurückführen. Auch die fragmentarisierte Replik, so etwa jener nur aus dem Wort "frukt" bestehende Einwurf eines Holzfällers (Vvedenskij I:160), soll in diesem Fruchtbarkeitsspiel den bezeichneten Sachverhalt heraufbe-

schwören.

Die spannungsvolle Polarität von Isolierung und Autonomie der Textkomponenten einerseits und kontextueller Einbindung andererseits begründet das zweite wesentliche Verfahren, das Vvedenskij's Poetik in den Kontext der Folklore stellt. In der Volksliteratur kommt dem Detail "als semantischer Basiseinheit" weitgehende Autonomie zu (Mukařovský 1977:23-24). Details werden dort lediglich paradigmatisch gereiht. Die Abfolge der semantischen Einheiten gilt ebenso als offen wie die Werksemantik als ganze. Diese Offenheit erlaubt in der thematischen Syntagmatik überraschende Sprünge und Oppositionen zwischen benachbarten autonomen Motiven.

Innerhalb der Volksliteratur führt die Verselbständigung, also die Destrukturierung von poetischen Einheiten, so etwa die Loslösung des epitheton constans vom zugehörigen Nomen, zu alogischen poetischen Aussagen (Koschmal 1986a; Eremina 1978:75). Das nunmehr autonom verwendete Wort bewahrt sich nämlich die kontextuelle Bedeutung der poetischen Formel. Diese aber steht jetzt in Widerspruch zur autonomen Bedeutung des Lexems²⁰.

Vvedenskij's wohl grundlegendes poetisches Verfahren kehrt diese Erscheinung der Volksliteratur um. In feste Formeln werden Lexeme eingefügt, deren autonome Bedeutung mit der kontextuellen der Formel unverträglich ist, zum Beispiel "skaži sebe na ucho" (Vvedenskij I:172) (vgl. Mejlach 1978). Damit transformiert und markiert erst Vvedenskij den in der Volksliteratur vorgegebenen Alogismus als absurd.

In der Entlarvung von Sprachklischees zeigt sich Vvedenskij besonders von der Dramatik Chlebnikovs beeinflusst (Lönnquist 1985:105). Nicht nur poetische Formeln und Metaphern (Mejlach 1978a:395), sondern auch umgangssprachliche Mechanismen und Phraseologie werden verfremdet. Selbst die Komposition des Stücks ist vom Verfahren der kontrastiven Kombination autonomer und kontextueller semantischer Einheiten geprägt. Die insbesondere aus der Volkslyrik²¹ vertraute semantische Unverbundenheit der Motive, das überraschende Ereignis, wie der plötzliche Tod der Richter oder der Ivanovs, rückt bei Vvedenskij in den Vordergrund.

Die "Poetik des Unsinnns" oder der Absurdität ist jedoch nicht in der Volksliteratur vorgegeben, sondern wird erst vom Autor geschaffen. Vvedenskij verknüpft das der Volksliteratur entlehnte Prinzip der Detailautonomie und der Unverbundenheit von Motiven mit dem für die Kunstliteratur grundlegenden Verfahren der wechselseitigen Motivierung und der kausalen Verbindung semantischer Einheiten. In "Elka u Ivanovych" bedarf es zur Rekonstruktion dieser Motivierung nicht selten der Dekodierung mythisch verschlüsselter Äquivalenzbeziehungen. Der Einschub etwa des umfangreichen Versprotokolls in Sachen Oslov-Kozlov wird erst im Kontext der mythischen Similarität von Ziege und Sonja, von todbringenden Zweigen und Weihnachtsbaum verständlich.

Die Abfolge der semantischen Einheiten wird damit zum einen mythisch - und nicht kausal-logisch- motiviert. Zum anderen hebt das von Vvedenskij adaptierte Verfahren der Motiv- und Detailautonomie der Volksliteratur die Motivierung der Kunstliteratur wieder auf. Ein auf der skizzierten Poetik basierender volksliterarischer Text kann trotz zahlreicher Alogismen nicht als deformiert bezeichnet werden. Die Adaption und Transformation dieser Poetik in der Kunstliteratur destruiert diese hingegen sehr wohl. Auf dem Hintergrund der Kunstliteratur wird "Elka u Ivanovych" als deformiert, als absurd rezipiert.

Die von Vvedenskij in Rußland wohl erstmals so konsequent realisierte Übernahme und Transformation folkloristischer poetischer Verfahren in das Kunstdrama verleiht diesem absurde Züge. In der russischen Dramatik des 19. Jahrhunderts stand dagegen noch die Adaption volksliterarischer Motive und Themen im Vordergrund. Mit "Elka u Ivanovych" dürfte in der Evolution der Beziehungen zwischen dem russischen Drama und der Volksliteratur ein Höhepunkt erreicht worden sein. Dieser weist auf die mythischen Wurzeln der indoeuropäischen Vorformen des Theaters zurück.²²

A n m e r k u n g e n

1. In Nikolaj Evreinovs Stück "Veselaja smert'" wird die Uhr in leitmotivischer Funktion dazu benutzt, Harlekins Lebensspanne zu markieren. Evreinovs Stück steht "Elka u Ivanovyč" in Thematik u n d folkloristischer Quelle sehr nahe.
2. Überzeugendes Belegmaterial in dieser Hinsicht boten zuletzt die beiden Frankfurter Ausstellungen zur Theaterkunst der Moderne (1986). Vgl. den Katalog "Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ausstellung vom 1. März bis 19. Mai 1986."
3. Vgl. den Text bei Propp (1963:39). Vladimir Propp vertritt in seinem Buch die These, daß die einzelnen rituellen Bräuche nicht isoliert voneinander gesehen werden dürfen. Vielmehr finden sich analoge Riten und Bräuche zu oft sehr weit auseinanderliegenden Kalenderfeiertagen. Damit können zwischen diesen erhellende Parallelen hergestellt werden. Diese These liegt den in der Analyse wiederholt gezogenen Vergleichen zwischen den "svjatki" und Ivan Kupala zugrunde.
4. Auch die "Maslenica" wird auf einem Boot durch den Ort gezogen. Das Volksdrama "Lodka" zitiert Vvedenskij (I:166) auch dann, wenn er die Verrückten ("sumasšedšie), mit Rudern sich vom Boden abstoßend, in einem Boot 'schwimmen' läßt. Das genannte Volksdrama wurde gewöhnlich in der Weise inszeniert, daß die Figuren auf dem Boden stehend mit Händen und Armen Ruderbewegungen ausführten.
5. Vakarelski (1969:381-385) berichtet, daß die bulgarischen Maskierten, die "kukeri", in bestimmten Gegenden Ziegen- und Ochsenhörner trugen. Die westbulgarischen "Džamalári" wiehern Frauen wie Pferde oder bellen sie wie Hunde an. Mit ihrem hölzernen Phallus ahmen sie den Begattungsakt nach.
6. Vvedenskij publizierte in der Kinderzeitschrift "Čiž" (1931) auch eine Geschichte über Christbäume. Die Kinder werden darin vom Lehrer befragt, ob bei ihnen zu Hause ein Christbaum aufgestellt werde und ob sie an Weihnachten zur Kirche gingen. Als Šura dies zugibt, werden in der Schule nur noch antireligiöse Lieder gesungen (Gibian 1974:22-23). Neben der heidnischen und christlichen Sinnenebene der "elka" deutet sich hierin als dritte die des erstarkenden Kommunismus an, der das christliche Brauchtum bekämpft, so wie die Kirche gegen das heidnische Brauchtum vorgegangen war.
7. Vladimir Propp (1963:96-97) belegt die organische Verbindung von Toten- und Wachstumskult beim "svjatočnyj umrun", der "maslenica", der "Pfingstbirke" ("semickaja berezka"), Kostroma und Ivan Kupala.
8. In den folkloristischen Texten verbirgt sich - besonders bei den Weißrussen - die Schlange, der Teufel unter dem Baum, der deshalb gefällt wird: "Ja ũ drevo schovajus'!"

"Ja drevo na ščepki rasščaplju, a tjabe ūb-jul" (Ivanov/Toporov 1974:75, 96-100). In Vvedenskijs "Kuprijanov i Nataša", das "Elka u Ivanovych" gerade durch die Nähe zur Volksliteratur verwandt ist (vgl. auch Mejlach 1978b:254-255), verabschiedet sich Kuprijanov von Nataša mit den Worten: "Proščaj dorogaja listvennica Nataša." (Vvedenskij I:106; vgl. ebda. 129: "Mne žaljo što ja ne rošču, /kotoraja list'jami voružalas"). - Die Pfingstbirke wird mit Frauenkleidern behängt. Die funktionale Similitudinität von "njan'ka" und Perun bekräftigt der Hinweis auf ihre Allmacht zu Beginn des Stücks (Vvedenskij I:158): "Ona vse možet."

9. Bei den russischen "gadanija" bedeutet bereits der Ton des Beils den Tod (Propp 1963:108). Im Süden Rußlands zog man mit einem Beil um das Vieh herum oder warf eine Axt über die Herde, um die Fruchtbarkeit der Tiere heraufzubeschwören (Zelenin 1927:376).
10. Das 'Bild der real existierenden großen Familie' schafft sowohl die kompositorische Einheit der russischen "koljadka" (Čičerov 1948, zitiert nach Rozov 1974:105) als auch der "Elka u Ivanovych".
11. Vgl. dazu R.V. Ivanov-Razumniks (1922:41) Analyse zu Vladimir Majakovskijs "Misterija-buff": "A kogda on načinaet sozidať svoj Raj, sozdat' svoju sobstvennuju 'misteriju', to polučaetsja tol'ko neveselyj 'buff'."
12. Auch die Verkleidung der "rjaženyje" in der Zeit der "svjatki" als Stier oder Schaf bzw. Hammel war sehr verbreitet (Propp 1963:115-116). Das Alter Petja Perovs als "einjähriger Junge" ("godovalyj mal'čik") wird gewöhnlich mit dem Hinweis auf das Alter von Vvedenskijs Sohn beim Entstehen des Stücks kommentiert. Die mythisch-folkloristische Lesart des Spiels läßt sich aber auch im Zusammenhang mit den Tieropfern bei den Slaven sehen: Das dem Gott geopfert wurde junge Schaf sollte den Älter als ein Jahr sein (Ivanov/Toporov 1974:181).
13. Die Nähe dieses in Vvedenskijs Stück - oberflächlich betrachtet - isolierten Protokolls zur Volksliteratur vermag auch die folgende Gegenüberstellung einer Textpassage Vvedenskijs (I:169) und einer bei Čičerov (1957:127) zitierten "koljadka" zu verdeutlichen. Dabei wird erneut die für das Stück typische Betonung des Todesmotivs deutlich:
 Zimnim večerom Kozlov
 Šel k reke kupat' kozlov.
 Vidit šestvuet Oslovo,
 On vedet s reki oslovo.
 Tak daj emu bog
 Poltorasta korov,
 Devjanosto bykov.
 Oni na reku idut -
 Vse pomykivajut
 A s reki idut -
 Vse poigryvajut.

14. Während Wachstumsgottheiten wie der ägyptische Osiris oder der babylonische Tammuz getötet werden, um wieder aufstehen zu können, steht bei den russischen Feiertagen die Tötung im Mittelpunkt. Das russische Brauchtum kennt - nach Propp (1963:95) - allein die Tötung.
15. Vgl. dazu die Szenenanmerkung des ersten Bildes zu einer Replik der "njan'ka": "(zamachivajas' toporom kak sekiroj)".
16. Vgl. als folkloristischen Text dazu u.a. bei P. Mezernickij (1909:83): "S otcom-s-mater'ju".
17. Als Vergleichstext dazu sei eine Passage aus dem Spiel "Koža" zitiert (Vsevolodskij-Gerngross 1933:28):
 "Koža, koža, bja, gde ty byla?" - "Konej stereĝla". -
 "I gde koni?" - "V les ušli". - "Gde tot les?" - "Červi vytočili". - "Gde červi?" - "Oni v goru ušli". - "I gde gora?" - "Byki vykopali".
18. Venediktov (1974:221-224) nennt als Verfahren des "außerlogischen Prinzips" in der Folklorepoetik vier Varianten des "syntaktischen Parallelismus": Wiederholungen von Versen oder Versteilen, tautologische Parallelismen, synonyme Konstruktionen und Parallelismus von Syntagmen und ganzen Versen.
19. Vgl. Daniil Charms' Kindergedicht (1967) "Veselye čiči":
 Čič-sudomojka,
 Čič-polomojka,[...]
 Čič-nakryvaet,
 Čič sozyvaet,
 Čič razlivaet,
 Čiz razdaet.
 Als Vorbild Vvedenskij's muß auch der von den Obėriuten intensiv rezipierte Koz'ma Prutkov zitiert werden, so sein Dialog in dem Drama "Fantazija" (1981:121):
 RAZORVAKI. My vas znaem-
 KUTILO-ZAVALDAJSKIJ. Ublažaem-
 Kn. BATOG-BATYEV. Uslaždaem[...].
 Prutkov gestaltet auch - wohl als erster russischer Dramatiker - am Ende des Stücks "Čereposlov, sireč' Frenolog" eine Badeszene. An den Titel des Dramas "Oprometčivyy Turka, ili: Prijatno li byt' vnukom?" schließt die an die Kinderfrau gerichtete Frage direkt an (Vvedenskij I:164): "Priyatno byt' ubijcej?" (vgl. auch Koschmal 1986b).
20. Als Beispiel sei hier auf den in der Volksliteratur verbreiteten Farbalogismus ("cvetovoj alogizm") hingewiesen. In der Volkslyrik tragen die Adjektive "alyj" und "lazorevyj" kein Farbmerkmal. So kann es zu einer tautologischen Verbindung beider kommen, in der jedes Attribut für sich "schön", "heil" oder "klar" bedeutet (vgl. Eremina 1978: 74-76):
 Ja ne znaju, k čemu družka primenit',
 Krasoty v lice ne možno ocenit',

Ego ličiko - belyj sneg,
ščeki - alen'ko-lazorevyj cvetok.

21. Vvedenskijs Poetik steht nicht nur der Volkslyrik, sondern der Lyrik insgesamt näher als etwa dem Drama. Seine "Poetik des Unsins" läßt sich deshalb auch nicht in der Sphäre der Kommunikation, sondern nur in jener der "'reinen' Semantik". (Mejlach 1978a:389) festmachen (vgl. Koschmal 1986a). Diese Nähe zur Lyrik leitet sich unmittelbar aus der Spezifik des mythisch-rituellen Theaters ab. Dem Lied kommt dort - wie auch in "Elka u Ivanovyč" - eine tragende Rolle zu (Toporov 1983:103). Die Lyrik steht am Anfang der Evolution des Theaters.
22. Zu den "Quellen der Poetik des OBĚRIU" vergleiche zuletzt Sigov 1986:87-96. Aspekte der Verankerung von Chlebnikovs poetischer Sprache im slavischen Mythos zeigt Vjačeslav Vs. Ivanov (1986:62-71) auf.

L i t e r a t u r

- ARNAUDOFF, M., *Die bulgarischen Festbräuche*. Leipzig 1917 (=Bulgarische Bibliothek.4.).
- CHARMS, D., *Čto čto bylo?* Moskva 1967.
- ČIČEROV, V.I., "Russkie koljadki i ich tipy". In: *Sovetskaja etnografija* 2. 1948.
- Ders., *Zimnij period russkogo zemledel'českogo kalendarja XVI-XIX vekov (Očerki po istorii narodnych verovanij)*. Moskva 1957 (Trudy In-ta etnografii AN SSSR. Novaja serija.40.)
- EREMINA, V.I., *Poetičeskij stroj russkoj narodnoj liriki*. Leningrad 1978.
- FAMINCYN, A.S., *Skomorochi na Rusi*. S.-Peterburg 1889.
- GIBIAN, G., "INTRODUCTION: Daniil Charms and Alexander Vvedensky". In: *Russia's Lost Literature of the Absurd. A Literary Discovery*, hrsgg. von G. Gibian. Ithaca, London 1974, 1-38.
- IVANOV, V.V., "Slavjanskaja pora v poetičeskom jazyke i poezii Chlebnikova". In: *Sovetskoe slavjanovedenie* 3, 1986:62-71.
- IVANOV, V.V. und V.N. Toporov, *Issledovanija v oblasti slavjanskich drevnostej. Leksičeskie i frazeologičeskie voprosy rekonstrukcii tekstov*. Moskva 1974.
- IVANOV-RAZUMNIK, R.V., *Vladimir Majakovskij ("Misterija" ili "Buff")*. Berlin (Izdatel'stvo "Skify") 1922.
- JOVANOVIČ, M., "A. Vvedenskij - parodist: k razboru "Elki u Ivanovyč"". In: *Wiener Slawistischer Almanach* 12, 1983: 71-86.
- KOSCHMAL, W., "Dialogische Groteske und Poetik der Destruktion: Koz'ma Prutkov". In: [Internationales Symposium

- zur Theorie des Dramas und Theaters 1984 (Bochum), erscheint voraussichtlich 1986]. 1986b.
- Ders., "Vom 'mythischen' zum absurden Dialog. Zur Poetik ostslavischer Volksspiele". In: *Poetica*, Bd.18, H. 1-2, 1986:27-50.
- LEVIN, I., "Vvedenskii: Text and Subtext". In: *Neue Russische Literatur 1982/1983*, 1983:189-203.
- LÖNNQVIST, B., "Klebnikov's Plays and the Folk-Theater Tradition". In: *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium. April 24 1983*, hrsgg. von N.Å. Nilsson. Stockholm 1985, 89-121.
- MEJLACH, M.B., "Semantičeskij éksperiment v poétičeskoj reči". In: *Russian Literature VI-4*, 1978a:389-395.
- Ders., "Predislovie". In: Vvedenskij, A., *Polnoe sobranie sočinenij*, t.1. Ann Arbor 1980, IX-XXXIII.
- Ders., "Primečanija". In: Vvedenskij, A., *Polnoe sobranie sočinenij*, t.2. Ann Arbor 1984, 261-362.
- Ders., "Neskol'ko slov o "Kuprijanove i Nataše" Aleksandra Vvedenskogo". In: *Slavica Hierosolymitana III*, 1978b: 252:257.
- MEZERNICKIJ, P., "Narodnyj teatr i pesni v g. Starodube". In: *Živaja storona 18*, vypusk 1, 1909, 80-89.
- MUKAŘOVSKÝ, J., "Detail as Basic Semantic Unit in Folk Art". In: *The Word and Verbal Art. Selected Essays by Jan Mukařovský*, hrsgg. von J. Burbank und P. Steiner. New Haven, London 1977, 180-204.
- NAKHIMOVSKY, A.S., *Laughter in the Void. An introduction to the writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii*. Wien 1982 (Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 5.).
- PLJUCHANOVA, M.B., "Peterburgskij tron v fol'klore". In: *Trudy po znakovym sistemam XVIII. Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury*. Peterburg. Tartu 1984, 56-71.
- POTEBNJA, A.A., "O mifičeskom značenii nekotorych obrjadov i poverij: I. Roždestvenskie obrjady". In: *Čtenija v imperatorskom obščestve istorii i drevnostej rossijskich 1856 kn. vtoraja*. Moskva 1865, 1-84.
- Ders., *Ob-jasnenija malorusskich i srodných narodnych pesen'. II. Koljadki i ščedrovki*. Varšava 1887.
- PROPP, V.Ja., *Russkie narodnye prazdniki (opyt istoriko-étnografičeskogo issledovanija)*. Leningrad 1963.
- PRUTKOV, K., *Sočinenija*. Moskva 1981.
- REVZINA, O.G., "Kačestvennaja i funkcional'naja charakteristika vremeni v poézii A.I. Vvedenskogo". In: *Russian Literature VI-4*, 1978:397-407.
- ROZOV, A.N., "Drevnegrečeskaja koronizma i russkie koljadki". In: *Russkij fol'klor XIV. Problemy chudožestvennoj formy*. Leningrad 1974, 101-108.

- SAŽIN, V.N., "Literaturnye i fol'klornye tradicii v tvorčestve D.I. Charmsa". In: *Literaturnyj process i razvitie russkoj kul'tury XVIII-XX vv. Tезisy naučnoj konferencii*. Tallin 1985, 57-61.
- SIGOV, S., "Istoki poétiki OBĚRIU". In: *Russian Literature XX-I*, 1986:87-96.
- TOPOROV, V.N., "Neskol'ko soobraženij o proischoždenii drevnegreškoj dramy (k voprosu ob indoevropskikh istokach)". In: *Tekst: semantika i struktura*. Moskva 1983, 95-118.
- VAKARELSKI, Ch., *Bulgarische Volkskunde*. Berlin 1969.
- VENEDIKTOV, G.L., "Vnelogičeskoe načalo v fol'klornoj poétike". In: *Russkij fol'klor XIV. Problemy chudožestvennoj formy*. Leningrad 1974, 219-237.
- VSEVOLODSKIJ-GERNGROSS, V.N., V.S. KOVALEVA und E.I. STEPANOVA (Hrsgg.), *Igry narodov SSSR*. Moskva 1933.
- VVEDENSKIJ, A., *Polnoe sobranie sočinenij*, t.1, t.2.. Ann Arbor 1980 und 1984.
- ZELENIN, D.K., *Russische (Ostslavische) Volkskunde*. Berlin, Leipzig 1927.
- Ders. *Očerki russkoj mifologii. Vypusk pervyj: Umeršie neestestvennoju smert'ju i rusałki*. Petrograd 1916.