

der *Gefangenschaft*, mit denen er unter dem Titel *Die sibirische Klarheit* seinen Aufenthalt in Sibirien von 1916 bis 1920 als Kriegsgefangener protokolliert hat (so lernte er Russland kennen, ungewollt aus nächster Nähe). Es folgen Analysen der Texte *Das russische Land* (1920), *Die Bresche. Ein Vorgang in vierundzwanzig Stunden* (1924), *Jutta Bamberger* (ein Fragment aus dem Nachlass, 1923/24), *Das Geheimnis des Reichs. Roman* (1930), *Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. Roman* (1956), *Roman No 7* (Erster Teil: *Die Wasserfälle von Slunj* 1963, Zweiter Teil: *Der Grenzwald*, Fragment, posthum 1967). Den Abschluss bilden die Erläuterungen „russischer Spuren“ in anderen literarischen Werken Heimito von Doderers, darunter *Divertimento No I* (1924) und *Divertimento No III* (1926) sowie Kurzgeschichten, Erzählungen und Romane. Dass die bisherige Doderer-Forschung, mit den zahlreichen Arbeiten Wendelin Schmidt-Denglers an der Spitze, sorgfältig genutzt wird, bedarf keiner Hervorhebung.

Fazit: Mit ihrer umfassenden Darstellung des Russland-Bildes Heimito von Doderers hat Malgorzata Świdarska der Dostojewskij-Forschung zweifellos Neuland beschafft, Neuland unterm Pflug der exakten Wissenschaft.

Horst-Jürgen Gerigk

Universität Heidelberg

Fjodor M. Dostojewski: *Der ewige Gatte. Eine böse Geschichte. Theaterfassung von Wolfgang Seidenberg*. München: Litag Theaterverlag 2014. 46 Seiten.

Dostojewskis Erzählung *Der ewige Gatte* erschien 1870, also zwischen dem Roman *Der Idiot*, dem zweiten der großen Fünf, und dem Roman *Die Dämonen*, dem dritten der großen Fünf. Dostojewski befindet sich auf seinem Höhenflug, der mit *Schuld und Sühne* (1866) beginnt und erst mit seinem Tod im Januar 1881 endet. Mit dem *Ewigen Gatten* demonstriert der späte Dostojewski einmal mehr den Vollbesitz seiner künstlerischen Kraft: die Erzählung strotzt geradezu von erzähltechnischen Feinessen und dekuvierenden Kunstgriffen des hellstichtigen Seelenforschers. Überraschend hier das völlige Fehlen von Politik und Religion, die als Wirkungsfaktoren seine fünf großen Romane durchgehend mitbestimmen. Im *Ewigen Gatten* ist Dostojewski, so darf man sagen, ganz und gar und ausschließlich der „einzige Psychologe“, von dem ein Nietzsche „etwas zu lernen hatte“ (*Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, Nr. 45). Die

anderen fünf Wirkungsfaktoren, die für die großen Romane Dostojewskis typisch sind, werden allerdings im *Ewigen Gatten* komplett in Anschlag gebracht: Verbrechen, Sexualität, Krankheit, Komik und eine maliziöse Erzähltechnik, mit der dem Leser immer gleichzeitig etwas gezeigt und etwas vorenthalten wird. Das Verbrechen jedoch, die Ermordung Weltschaninows mit einem Rasiermesser, kommt nicht zustande. Trussozki schafft es nicht; Weltschaninow, im Bett liegend, wehrt ab und zieht sich nur eine tiefe Schnittwunde in der rechten Hand zu. Der Tatentschluss führt nicht zur Tat, so dass Trussozkis Hass und seine Hilflosigkeit umschlagen in die Umarmung des Aggressors, wie Anna Freud sagen würde: die Rivalen küssen sich sogar.

Das dominierende Verfahren besteht im *Ewigen Gatten* darin, dass Pawel Trussozki, die Hauptperson, nicht direkt geschildert wird, sondern ausschließlich im Prisma Alexej Weltschanikows, seines Gegners. Obwohl in der dritten Person erzählt wird, durchsetzt der subjektive Personentext entscheidend den objektiven Erzählertext, wie Wolf Schmid nachgewiesen hat. Weltschanikow fühlt sich durch das Auftauchen Trussozkis in Petersburg unangenehmst berührt und sucht alle mit ihm verbundenen Erinnerungen durch eine rigorose Abwehrhaltung zu verdrängen, die von vorsichtiger Neugier bis zu unverhohlener Aggression reicht. Was wir als Leser über Trussozki erfahren, ist das, was Weltschanikow mit ihm erlebt oder von anderen über ihn erfährt. Das heißt: Dostojewskij fixiert seine Hauptperson im Fadenkreuz der Abwehrmechanismen des Gegners. Dadurch aber gewinnt Trussozkis Verzweiflung als Reaktion auf das Trauma einer narzißtischen Kränkung ein Eigenleben, das die explizite Sicht Weltschanikows hinter sich lässt, mit der ja auch Fakten transportiert werden, die uns, den Lesern, einen verschwiegenen Kontext offenbaren. In diesem Kontext hat die tragische Dimension der Not und Verzweiflung Trussozkis ihren Ort. Dostojewskij ist hier ein virtuoses Meisterstück komplexer Verständnislenkung gelungen. Denn natürlich erahnt auch Weltschanikow sofort diesen Kontext, will sich das aber nicht eingestehen.

Dass sich ein solches Erzählverfahren nicht ohne weiteres auf die Bühne bringen lässt, liegt auf der Hand. Sehen wir uns also an, wie Wolfgang Seidenberg seine Theaterfassung angelegt hat. Da Dostojewski immer wieder „szenisch“ erzählt, nämlich die Handlung in Dialogen vorantreibt, machen solche Teilstücke einer „Dramatisierung“ keine Schwierigkeiten, wenn man vom Zwang zur Verkürzung einmal absieht. Anders aber sieht es mit den Referierungen des Erzählers aus, wenn es etwa um die so wichtigen Rückgriffe auf die Vorgeschichte geht, soweit sie im Bewusstsein Weltschanikows präsent werden.

Wolfgang Seidenberg liefert einen Einakter, der in 21 Szenen von unterschiedlicher Länge gegliedert ist, die jeweils eine Überschrift haben, anwendbar wie Zwischentitel im Stummfilm. Sie fixieren die Verständnislentkung und sind zum Teil die Zwischentitel der Erzählung. Außerdem wird immer wieder kurz „Musik“ eingeblendet, die der Gliederung und logischen Akzentuierung dient. Eine bestimmte Musik wird nicht vorgeschrieben, sie festzulegen bleibt dem Regisseur überlassen. Zu Beginn und am Ende des Stücks wird mit der „Projektion“ eines längeren Textes gearbeitet: das Epische als Rahmen. Dazwischen hat der Zwang zur Kürze dafür gesorgt, dass aus den 147 Seiten der „Erzählung“ umgerechnet etwa 30 Seiten „Drama“ werden.

In allen 21 Szenen ist Weltschanikow anwesend. Damit gehorcht die Theaterfassung der Erzählperspektive Dostojewskis. Zunächst mag Szene 5 wie eine Ausnahme erscheinen. In ihr tritt Natalja, Trussozki's verstorbene, untreue Frau, auf. Die Überschrift lautet: „Natalja, die Verführerin, Natalja, die Schwindsüchtige“ -- mit dem Nebentext: „Natalja kommt herein, tanzt erotisch. Natalja hustet in ein Taschentuch. Es ist voller Blut. Sie stürzt erschreckt hinaus. Lichtwechsel. Musik und Video aus. Die Männer sind wieder allein“ (S. 9). Das heißt: beide denken in ihrem Gespräch, das in der nächsten Szene sofort weitergeht, gemeinsam an ein und dieselbe Frau und ihren Tod durch Schwindsucht. Mit solcher Veranschaulichung, die im Text der Erzählung so nicht vorkommt, ist die Szene zwar ein Unikum, fällt aber nicht aus der Reihe.

Eine andere Art der Evokation liegt in Szene 3 vor: „Die Frau, der Gatte und der Liebhaber,“ ein Zwischentitel, der wörtlich aus der Erzählung übernommen wird. Es handelt sich um das Kapitel, worin sich Weltschanikow „mit außerordentlicher Deutlichkeit“ an alles erinnert, „was sich vor neun Jahren ereignet hatte.“ Auslöser dieser Erinnerung ist der „Mann mit dem Trauerflor am Hut“, der ihm vom Tode seiner Frau Natalja Wassiljewna erzählt hatte, die vor wenigen Monaten gestorben ist. Sie war ein Jahr lang Weltschanikows Geliebte. Szene 3 veranschaulicht mit Handlung und Dialog, die frei erfunden sind, äußerst geschickt die Situation, die dem gesamten Geschehen den Antrieb gibt (S.4-5). Der Nebentext lautet: „Natalja Wassiljewna tritt auf. Sie schleicht sich aus dem Zimmer ihres Mannes und besucht Weltschanikow. Sie schlafen miteinander. Weltschanikow hat einen Hexenschuss.“ Von einem Hexenschuss ist in der Erzählung nicht die Rede. Die Theaterfassung unterwirft sich aber mit diesem Detail völlig zu Recht dem irritierenden Nebeneinander von grausigem Ernst und greller Komik, das für die Erzählung *Der ewige Gatte* ganz besonders typisch ist. Diese Überlegung gilt auch für

die Szene 17, wo der 19jährige Lobow mit einem Skateboard durch den Raum fährt und mit respektloser Diktion seine Freundin Nadja Sachlebinina, 15 Jahre alt, dem „Arsch“ Trussozki entzieht: „Mach dich vom Acker“ (S. 39). Das Gegengewicht zu solcher Pöbelei ist, ganz im Sinne Dostojewskis, die sentimentale und furchtlos kitschige Zeichnung der sterbenden Lisa, deren Epilepsie die Theaterfassung allerdings nur andeutet. Szene 3 endet mit dem Nebentext: „Musik. Natalja rafft ihre Kleider zusammen und verschwindet. Ton aus. Lichtwechsel.“ Vorher hören wir ideologisches Bettgeflüster über das Wesen von Mann und Frau sowie die Notwendigkeit ehelicher Untreue, zu der immer auch ein „ewiger Gatte“ gehört. Natalja Wassiljewna (damals 29 Jahre alt) wird hier textgerecht in ihrer Dogmatik, Herrschsucht und Selbstgefälligkeit kenntlich gemacht.

Sehr gut herausgearbeitet wird in der vorliegenden Theaterfassung, dass sich Weltschanikow und Trussozki in einem körperlichen Ausnahmezustand befinden, der eine hat eine kranke Leber, der andere ist ständig betrunken, lebt am Rande von Mord und Selbstmord. Der Grund dafür ist in beiden Fällen das seelische Leiden; und darin steht Dostojewski ganz in der Nachfolge Schillers, der in seinem *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (1780) vermerkt: „Die nächtlichen Jaktationen derer, die von Gewissensbissen gequält werden, und die immer von einem febrilischen Aderschlag begleitet sind, sind wahrhaftige Fieber, die der Konsens der Maschine mit der Seele veranlasst.“ Dostojewski als Meister des Unerquicklichen liefert uns mit dem *Ewigen Gatten* eine teuflische Konstruktion: das Objekt der Begierde, Natalja Wassiljewna, ist tot und kann nicht mehr belangt werden. Weltschaninow hat plötzlich eine Tochter, zu der er sich nicht bekennen will, und wird hautnaher Zeuge der von ihm verschuldeten Verzweiflung Trussozkis, der seiner Tochter, weil sie plötzlich nicht mehr seine ist, alle Liebe entzieht, so dass sie stirbt. Beide, Weltschaninow wie Trussozki, sind für die Zeit der Gegenwartshandlung regelrecht außer sich, agieren im Zustand der Selbstentfremdung. Den Schauspielern erwächst hier, um dies adäquat zu veranschaulichen, eine äußerst schwierige Aufgabe, denn diese Selbstentfremdung will ja als eine solche zum Ausdruck gebracht werden. Nebenbei sei vermerkt, Trussozki schenkt Nadja ein Armband, in der Theaterfassung ist es ein Ring mit einem Diamanten. Originell, dass die Vorgeschichte jetzt nicht „in T.“ stattfindet (Dostojewskis Kürzel für Twer), sondern in der fiktiven Stadt „Krasawiza“ (= schöne Frau). Dostojewski selbst geht in den *Brüdern Karamasow* genauso vor, wenn er

die Stadt Staraja Russa, wo der Roman spielt, allegorisch umbenennt in „Skotoprigonjewsk“ (= Viehhofen).

Der Schluss der Erzählung, der zwei Jahre nach der Gegenwartshandlung spielt, wird in der vorliegenden Theaterfassung weggelassen: Trussozki auf Reisen mit seiner neuen Ehefrau, die Olimpiada heißt – und das in Begleitung eines jungen Ulanen-Offiziers, der den sprechenden Namen Golubtschikow trägt (von russ. „golubchik“ = Liebling). Schauplatz ist eine Bahnstation im Süden Russlands. Weltschaninow, unterwegs nach Odessa, hat hier zufällig Station gemacht. Als Trussozki von der Toilette zurückkehrt, bündelt Weltschaninow soeben erfolgreich mit Olimpiada an, die ihn unmißverständlich um seinen Besuch bittet. Weltschaninow aber lehnt ab. „Wie er das später bedauerte!“ meldet der letzte Satz. Damit kehrt Dostojewskis Erzählung an den Anfang der Vorgeschichte zurück. Alles wie damals, wenn da nicht Weltschaninows vom Schnitt des Rasiermessers vernarbte rechte Hand wäre, die er zum Abschied Trussozki hinstreckt, der sie zunächst gar nicht ergreifen will. Das Leben kennt nur wenige Typen: die Frau, den Gatten und den Liebhaber. Eine ewige Komödie. Die Theaterfassung aber hält sich an den Geschehniskern der Erzählung, der bestimmt wird vom giftigen und quälenden Hass der Eifersucht: eine „böse Geschichte.“

Fazit: Wolfgang Seidenbergs Theaterfassung des *Ewigen Gatten* kann sich im wahrsten Sinn des Wortes „sehen lassen,“ und das will etwas heißen angesichts der konzeptionellen Schwierigkeiten, die hier zu bewältigen waren.

*Horst-Jürgen Gerigk*

Universität Heidelberg