

Anton Sergl

OSTROVSKIJS *GROZA*

Der natürliche und der soziale Körper in der bürgerlichen Tragödie und in der Kritik des russischen Realismus

An A.N. Ostrovskijs (im folgenden: O.) Drama *Groza* (Das Gewitter; 1859; UA 1860)¹ läßt sich zeigen, wie im russischen Realismus² erstmals eine Tragödie im bürgerlichen Ambiente „realisiert“ wurde.³ Bereits im 19. Jh. wird *Groza* in und außerhalb des russischen Kulturraums zum bekanntesten Text O.s, zur meistgespielten russischen Tragödie.⁴ *Groza* gehört seither zum Kernbestand des Kanons, z.B. als obligater Schulstoff.⁵ O.s Poetik zielt auf die Gattungserneuerung:

Драматург не изобретает сюжетов: все наши сюжеты заимствованы. Их дает жизнь, история, рассказ знакомого, порою газетная заметка. У меня, по крайней мере, все сюжеты заимствованные. [...] Драматург и не должен придумать, что случилось, его дело написать, как это случилось, или могло случиться; тут вся его работа; при обращении внимания на эту сторону у него являются живые люди, и сами заговорят.⁶

Der Dramatiker erfindet keine Sujets: Alle unsere Sujets sind angeeignete. [...] Der Dramatiker soll sich auch nicht ausdenken, was geschieht, seine Sache ist es zu schreiben, wie etwas geschieht oder geschehen könnte; das ist seine gesamte Arbeit; wenn er seine Aufmerksamkeit auf diesen Aspekt lenkt, werden ihm lebendige Menschen gelingen, die für sich selber sprechen.⁷

O.s Werk wurde in Zeitschriften von einer breiten Öffentlichkeit rezipiert und zum Referenztext für die literarische Kritik.⁸ Mit seiner Hilfe kann die Frage nach dem Wesen des Realismus jenseits ideologischer und programmatischer Festlegungen (wie „Arbeit“, „Volk“, „Leben“ usf.) untersucht werden,⁹ wie das Ju. Tynjanov in seiner Studie zur literarischen Evolution demonstriert hat.¹⁰ Mit dem realistischen (als einem „primären“¹¹) Gattungssystem verbindet sich das Gebot der Gattungsreinheit, das im Gesamtwerk von Autoren bzw. Literaturen dominiert. Realismus wird so unter der axiomatischen Dominante des Romans rekonstruiert. O. hat (mit Ausnahme einiger Prosafragmente) nur Dramen verfaßt – ebenso ausschließlich wie z.B. Dostoevskij Erzähltexte, Grigor’ev Kritik oder Nekrasov Verstexte. O., Dostoevskij, Gončarov, Fet und Nekrasov bilden ein Paradigma, dem man Autoren wie Turgenev und vor allem Tolstoj entgegenstellen

könnte, die in allen eingeführten Gattungen, sogar in Gattungshybriden¹² Arbeiten veröffentlicht haben. O.s Realismus ist eine Poetik der Spezialisierung und Genreausschließlichkeit.

Ein zweites Paradigma enthält alle Autoren, die überhaupt realistische Dramen verfaßt haben. O. bildet mit Turgenev, L. Tolstoj, A.K. Tolstoj und Saltykov eine Gruppe, in die Fet, Nekrasov, Gončarov und Dostoevskij nicht eingegliedert werden können. Vor allem die sechs Theaterstücke, die Turgenev in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren vorgelegt hat, bieten sich für einen Vergleich mit O.s Werken an; beide Autoren bilden aus literaturhistorischer Perspektive den Kernbestand realistischer Theatertexte. Bei Turgenev manifestiert sich im Gegensatz zu O. die künstlerische Entwicklung im Gattungswechsel. Der frühe Turgenev schreibt Lyrik und Versepeik, später auch Skizzen und Erzählungen. Dann folgen seine dramatischen Arbeiten. Erst Jahre nach Abschluß seines letzten Dramas – *Mesjac na derevne* (Ein Monat auf dem Lande; 1851) – legt Turgenev seinen ersten Roman *Rudin* (1855) vor.¹³ Während bei Turgenev jeweils in sich „genrereine“ Phasen lyrischer, dramatischer und Prosaproduktion einander ablösen, hat das Drama bei L. Tolstoj eine periphere Stellung. So betrachtet ist es typologisch interessant, daß O.s *Groza* von Kollegen wie Gončarov, Dostoevskij,¹⁴ Turgenev, Dobroljubov und Černyševskij als Gattungsapotheose gepriesen wurde, während es Tolstoj, Fet und Nekrasov – Autoren, die O. persönlich nahe standen – als schwach bezeichneten.¹⁵

Die Handlung

*Katerina ist seit Jahren mit Tichon verheiratet, doch die Ehe ist kinderlos. Beide leben im Haus von Tichons Mutter, der Kabanova, die das Kaufmannsgeschäft in einem Städtchen an der oberen Volga führt. Katerina ist dort zutiefst unglücklich und wird von der Schwiegermutter ständig gedemütigt. Als sich während eines Spaziergangs mit ihrer Schwägerin Varvara ein Sommergewitter nähert, flieht sie panisch nach Hause. Eine alte Gräfin, die Barynja***, stellt sich in den Weg und verflucht Katerinas Schönheit. Während desselben Spaziergangs trifft sie auch auf Boris, einen jungen Mann aus Moskau. Seine Eltern, die Bankrott gemacht haben, lassen ihn bei seinem Onkel Dikoj ausbilden. Das ist der reichste Kaufmann am Ort. Er tyrannisiert betrunken seine Familie ebenso wie die bei ihm verschuldeten Bauern. Einzig zur Kabanova hat er Vertrauen.*

Tichon fährt auf eine Geschäftsreise. Varvara arrangiert zusammen mit Kuligin, dem Uhrmacher, ein nächtliches Stelldichein zwischen Boris und Katerina. Varvara und ihr Geliebter Kudrjaš wachen darüber, daß die Kabanova nichts bemerkt.

Nach der Rückkehr Tichons gesteht die wie unter Hochspannung stehende Katerina während eines über dem Boulevard niedergehenden Sommergewitters vor

aller Öffentlichkeit ihren Ehebruch. Weder Varvara noch Tichon können sie daran hindern. Katerina flieht vor der Menge. Boris findet sie schließlich am Ufer der Volga. Sie schlägt ihm vor, gemeinsam zu fliehen, doch er zögert, will nach Moskau zurückkehren. Katerina, wieder allein, springt in die Volga und ertrinkt. Dikoj birgt ihre Leiche. Tichon bricht über der Toten zusammen und beschuldigt seine Mutter, an allem schuld zu sein. Die Kabanova bedankt sich bei der Menge für ihre Anteilnahme und befiehlt ihrem Sohn zu schweigen.

Foto-Illustrationen und Ortsbilder

Bis in die sechziger Jahre waren O.s Dramen – ihrer produktions- wie rezeptions-ästhetischen Intention nach – primär Lesedramen,¹⁶ denen man ihre Eignung für die Bühne, vor allem aber ihren dramenpoetisch regelhaften Bau („postrojka p'esy“) jedoch bereits beim Durchblättern ansehen können sollte.¹⁷ Sie wurden meist bereits Monate vor der Uraufführung in Zeitschriften und oft in Einzelausgaben veröffentlicht. Die Buchausgaben präsentieren nicht nur den Stücktext und das Frontispizporträt des Autors, sondern fast immer auch Illustrationen führender Maler und Buchgraphiker des 19. Jhs. Mit O. arbeiteten P.A. Fedotov, V.E. Makovskij und P.M. Boklevskij, aber auch zahlreiche weniger namhafte Künstler (A.N. Bogdanov, A.I. Lebedev, M.N. Malyšev, V.I. Profir'ev, V.S. Šaskoli).¹⁸ Buch und Malerei, die Opposition Malerei vs. Photographie sind Motive in allen Dramen O.s um 1860.¹⁹

Groza handelt in einem Städtchen Kalinov an der oberen Volga, einer Gegend, die O. während zweier Reisen im Auftrag des Marineministeriums volkswissenschaftlich zu erforschen und dokumentieren hatte. Kalinov ist kein realer Ort, sondern auch eine Allegorie für die dramatische Schöpfung: eine phantastische Insel jenseits der Volga, in der sich die Allmacht des Schöpfers wie in Shakespeares *Tempest* im Modell vorführen läßt: das unschuldige junge Paar, der Kampf des guten und des bösen Prinzips, die Rekonstruktion des Paradiesgartens mit Warnung an die Frau vor dem Sündenfall im Auftritt der „Barynja“ und im Lied Kudrjašs, das Strafgezwitter usf. Der Schauplatz des „Gewittersturms“ ist Prosperos Reich und „Realisierung“ des Autor-Namens: Ostrovskij > „ostrov“, die Insel > der Insulaner. Im August 1859 vermerkt eine Notiz „... otn{ošenie} kak k narodu čužomu, nedavno otyskannomu na kakich-to ostrovach“. (XI, 113: Beziehung wie zu einem fremden Volk, das erst kürzlich auf irgendwelchen Inseln entdeckt wurde).

O. beschäftigt die Frage der räumlichen Zeichen und ihrer symbolischen Bedeutung. Sein Text ist ein Beitrag zum russischen Realismus, der sich dem Petersburg-Text strikt verweigert; dies betrifft die Schauplätze der Dramen ebenso wie seine Biographie.²⁰ Während Moskau in den Stücken O.s detailgenau, historisch korrekt und allegorisch erscheint, werden Provinzorte pseudonymisiert;²¹ Kalinov als eine „Figur“ der realistischen Poetik O.s (und welche Figur wäre

entscheidender für den Realisten als der Ort!²²) ist weder Dokumentatio noch Allegorie eines Milieus („byt“) oder gar Karikatur. L. Grossman kritisierte an derart typologisch-topologischen Misch-Figuren, daß sie „privodili k poročnomu, tendencioznomu metodu tipizacii“.²³ Nicht um die Verschmelzung, um die Entfaltung der Facetten der „Typisierung“ ist es O. dramatisch zu tun. Während Shakespeare, wie O. meint, mit dem niedrigen Wissensstand seines Publikums rechnen konnte (dem es nichts ausmachte, wenn ein Schiff auf der Reise von Tunis nach Neapel auf den Bermudas strandete), muß er selbst mit dem Kenntnisreichtum seines jetzigen und vor allem des zukünftigen literarischen Publikums kalkulieren (XII, 477ff). O. versteckt das Symbol hinter der historisch und räumlich exakt bezeichneten Identität der Figur. Wie ein Schauspieler oder eine Charakterdarstellung einer Figur durch einen Maler, die stets ein distinktes Äußeres haben, andererseits aber nicht notwendig etwas vom Innenleben der Figur mitteilen, präsentiert auch der Theaterautor O. seine Schauplätze, Figuren oder Genres: exakt in der Beschreibung, jedoch ohne auktoriales Wissen. Alle Angaben, die den Rezipienten auf einen Zusammenhang zwischen äußerer Zeichenhaftigkeit und innerer Entsprechung hindeuten könnten, werden vom Text destruiert. Kalinov ist ein erfundener Name für einen Ort, den es nicht wirklich und doch nur ganz spezifisch gibt. Über das Verb „kalit“ – bis zum Glühen erhitzen – verweist der Ortsname auf den Punkt, in den der Gewitterblitz einschlägt und das „Feuer vom Himmel fällt“ (II, 250). Die T(r)opik dieser Realisation des Namens ist im Text mehrfach reflektiert: Eine Gartentüre („kalitka“) ist die räumliche und moralische Schwelle, die Eingeschlossenheit und Freiheit, Unterdrückung und Sündenfall voneinander trennen; der vierten Akt läuft vor den – vierzig Jahre früher von einem Brand zerstörten und seither mit Büschen („kaliny“) zugewachsenen – Arkaden des Boulevards ab, auf denen noch Malereien zu erkennen sind, welche das Feuer einer Schlacht und das der Höllenqualen darstellen. Auf diese rotglühende „geenna ognennaja“ (II, 250) verweist der Fluch der Barynja: Welcher Sündenfall ereignete sich aber vor vierzig Jahren in Kalinov, da der Himmel seine symbolische Strafe in die Stadt schleuderte? Das Motiv verweist (worauf zurückzukommen ist) auf die „uneheliche“ Abkunft Tichons, des vierzigjährigen Sohns der Kabanova, der damit implizit mit Katerina parallelisiert wird.

In einer Tagebuchnotiz mit programmatischem Charakter hält O. fest: „Dlja teatra: ot vsech inogorodnych fotografov sobrat' fotografii vidov i tipov.“ (Für das Theater: von allen auswärtigen Fotografen Aufnahmen von Ansichten und Typen sammeln.)²⁴ Bei O.s Volgaexpeditionen ist ein Fotograf mit von der Partie. Dokumentiert wird seit 1847 im Regierungsauftrag durch die Russische Kaiserliche Technische Gesellschaft ganz Rußland samt seiner volks- und naturkundlichen Besonderheiten in Text- und Bild. Das Foto hält die Eroberung neuer Räume als Besitz fest: den Orient, die Kolonien, den Wilden Osten, die Weiten Rußlands und des Himmels, den unbekannten Körper. Die Petersburger Regierung

verpflichtet mit Fenton und Carrick auch erstrangige ausländische Spezialisten für diese Aufgabe.²⁵ Carrick erstellt u.a. einen Typen-Katalog von Frauen in Trachten, nach dem O. für *Groza* Kostüme anfertigen läßt. Fenton hält 1858 erstmals mithilfe der von ihm entwickelten kurzbelichtbaren Papiernegative und des adaptierten Magnesiumblitzverfahrens ein russisches Sommergewitter fest. Die Aufnahme macht, ähnlich wie seine Momentdokumentation von Schüssen im Krimkrieg, Sensation: Talbots „pencil of nature“ thematisiert sich selbst. Der „Licht-Magnetblitz“ der Chlorsalzsilberlösung, der Magnesiumblitz der Belichtung und der „eingefangene“ Blitz als Motiv bilden sich gegenseitig ab.²⁶ Gleichzeitig entwickelt sich der Markt der stereoskopischen Doppelbilder: Der Betrachter kann es nun auf einem Diorama hintereinandergeschobener, perforierter Fotopapiere selbst blitzen lassen; er macht sich sein eigenes fotografisches Theater.²⁷

Die stereoskopische Dioramatechnik des Bühnenmaschinisten und die Magnesiumkünste des Pyrotechnikers sind auch die Voraussetzung für die Aufführung von *Groza*: Der Effekt der Eindunkelung und des Gewitterausbruchs muß auf offener Szene als naturalistischer Übergang bewältigt werden, wobei die Perspektivik und Tiefenwirkung der Außenszenen, des „Blicks über die Volga“ nicht beeinträchtigt werden dürfen. *Groza* dokumentiert 1860 den aktuellen Stand der Dokumentierbarkeit von sich selbst thematisierenden Bildern und projiziert ihn auf die Bühne und den Körper der Frau. Das Foto ist der Triumph der chemischen Experimente aller Kuligins: Daguerre und Talbot sind wie Kuligin „chimi-ki-samoučki“ (Dilettanten-Chemiker).²⁸ Die alchemistische Sensitivität des fotografischen Prozesses ermöglicht nicht nur das Festhalten des Flüchtigen, ja des tragischen Pathos des Stillstands, sondern auch die Fixierung der Sensibilität des Weiblichen. Charcot läßt in fotografischen Katalogen die Posen dieser Fixationen festhalten und versucht so das neurotische Weibliche gleichzeitig wissenschaftlich zu erforschen und zu therapieren. Die Dunkelkammer, die platonische Höhle und der neurotisierte Mutterbauch adaptierten weibliche Elektrizität, das Licht des Blitzes und das der Kamera.²⁹ Katerinas neurotische Posen im Blitzlicht von *Groza* sind gleichsam Aufnahmen für Charcots Atlas und alle seine ikonographischen Nachfolger, denn selbstverständlich sind auch sie – als gestellte Schauspiele ihrer selbst – festgehalten. Im Jahr 1860 beschäftigt das Moskauer Malyj teatr laut Gehaltsliste erstmals einen Theaterfotografen.³⁰ Gab es zuvor in Fotogeschäften Daguerrotypen von posierenden Diven und kostümierten Helden zu kaufen, so zieht das Theater diese Funktion jetzt an sich: Die Szene wird vom Veranstalter fotoarchiviert und als Werbung in Kästen am Eingang ausgehängt.

Blitze in Idylle und Geheimnis, Blitzlichter auf Gewalt und Sexualität

Groza dokumentiert eine Epoche der „Restauration“, eine Dichotomie von repräsentativem Empire der öffentlichen Fassaden (dem „fremden“ und „falschen“)

und repressivem Biedermeier des Privaten (dem „eigenen“ und „eigentlichen“).³¹ Im fiktiven Toponym „Kalinov“ tritt die Ambivalenz von Tradition und Reaktion durchaus satirisch zugespitzt hervor, ohne allerdings für eine Komödie nutzbar gemacht zu werden. „Vse lica, krome Borisa, otdety po-russki“ (II, 209: Alle Personen, außer Boris, sind russisch gekleidet). Auf dem kleinstädtischen Boulevard hebt sich Boris so deutlich von den anderen ab – nicht, weil er nach der neuesten Mode gekleidet wäre, sondern weil er überhaupt nach einer Mode gekleidet ist. Der Boulevard mit den sich dahinter abzeichnenden Ladenarkaden des verfallenden „Gostinnyj dvor“ ist der vorgefundene biedermeierliche Ort: die Passage. Er ist nicht Innenraum, aber auch nicht Außenraum im Sinne eines Naturraums; O.s Boulevard läuft nicht mehr wie noch derjenige des Empire gerade, „fortschrittlich“ und unendlich in den Fluchtpunkt des Bühnenraums hinein, sondern parallel zur Bühnenpforte; der Fluchtpunkt der Perspektive führt den Blick der Figuren, den O. zu Beginn des Stücks inszeniert, hinaus in eine gänzlich symmetriefreie Natur, auf Hügel und Wälder jenseits des Stroms. Das Zeitalter des Flaneurs und der Passage zeichnet sich an die Rampe gedrückt auch in der Provinz ab. Dobroľjubov nennt denn auch *Groza* – ungeachtet der tragischen Anstrengung des Dramatikers – eine „Idylle“ bzw. eine tragische Idylle – eine Ekloge.³²

O.s „Idylle“ stellt allerdings auch im Sinne der von Dobroľjubov angemahnten dialektischen Ästhetik ein Biedermeier dar, das selbst alles andere als „idyllisch“ ist, und ohne formal auf die Verfahren der Idylle zurückzugreifen. Kaum ein Genre dürfte sich mit diesem Begriff so schwer verbinden lassen wie die fünftaktige Tragödie,³³ kaum eine Nationalliteratur scheint sich der biedermeierlichen „Idyllik“ des 19. Jhs. mehr zu versperren als die russische.³⁴ O.s Werks demonstriert die „Katachrese“³⁵ der Idylle, die nicht sein kann, was sie selbst sein will. Lassen sich z.B. Gončarovs und Stifters Werk durchaus auf vielerlei Ebenen vergleichen, was W. Rehm bereits in den fünfziger Jahren versucht hat,³⁶ so scheint dies in Hinblick auf O. nur motivisch möglich. Was Oblomov in die biedermeierliche Idylle zwingt, ist seine Unfähigkeit, „Arbeit“ zu begreifen. Was er nicht vermag, das darf Katerina nicht. Ihre „idyllische“ Untätigkeit ist alles andere als selbstgewählt. Die Funktionslosigkeit ist die ihr sozial zugewiesene Funktion. Sie begreift nicht, warum sie nicht arbeiten darf. Zwang und Grausamkeit der „Idylle“ spiegeln sich in der Symbolik des Gewittermotivs³⁷ und der Psychologie des/der schuldlos schuldigen Helden.³⁸

O. hat sein Drama *Groza* als eine Paraphrase auf das Motiv der Beziehung zu den Kindern aus Shakespeares *Lear* interpretiert.³⁹ Auch in Stifters *Nachsommer* wird vom jugendlichen Helden eine Aufführung desselben Dramas besucht, welche diesen trotz des „günstigen Ausgangs, den man den Aufführungen dieses Stückes in jener Zeit gab, um die fürchterlichen Gefühle, die diese Begebenheit erregt, zu mildern“, stark beeindruckt.⁴⁰ Der König unterliegt in der Auseinandersetzung mit der Natur, wenn er mit Sturm und Ungewitter wetteifert. Durch die

Natur gedemütigt, bittet er seine Tochter Cordelia schließlich um Verzeihung, auch wenn er sich in seinem verbliebenen Stolz dafür wahnsinnig stellen muß: „Mein Herz war in dem Augenblicke gleichsam zermalmt, ich wußte mich vor Schmerz kaum mehr zu fassen. Das hatte ich nicht geahnt, von einem Schauspiele war schon längst keine Rede mehr, das war die wirkliche Wirklichkeit vor mir.“⁴¹ O. insistiert in *Groza* auf Shakespeares tragischer Lösung. Die Auseinandersetzung von Bedroher und Bedrohtem, zwischen Mensch und Natur, fechten jedoch nicht mehr die männlichen Figuren, sondern die weiblichen durch. Im Gewitter gipfelt der Kampf zwischen Mensch und Schöpfung, eine Schlacht, in welcher der Held dem Gott unterliegen muß. Am Ende stehen die Überlebenden gebeugt über die Leiche der Frau. Während bei Shakespeare Lears Liebe zur (toten) Cordelia „obsiegt“, bietet O. eine alternative Lösung: In Kabanovas Schlußworten scheint ein weiblicher Lear dargestellt, der tyrannisch, stolz, starrsinnig bleibt. Das Finale von *Lear* ist nicht in einen günstigen Ausgang „gemildert“, sondern noch verstärkt; die bösen Schwestern triumphieren. Die Gewichtung in *Groza* ist insofern verändert, als die Drohung gegen die Schöpfung sich nun nicht mehr auf die Auslöschung des Lebendigen beschränkt. Der Blitzableiter bietet die Möglichkeit, die Natur selbst zu bezähmen, er impliziert den Übergang von Angst vor der Natur zum Haß auf die Natur, welcher nur zur Beherrschung und Zerstörung einer autonomen Natur durch den Menschen führen kann.

Das Gewitter bietet auch eine „musikalische“ Grundierung der Handlung. Die Angabe von Geräuschen oder konkreter Klanglichkeit bezieht sich immer auf das Gewitter; dagegen gibt es reichhaltige und detaillierte Angaben zu den sichtbaren Dingen – diese wiederum niemals in Bezug auf das Gewitter. Blitz und Donner werden in *Groza* auch auf der Ebene der „Inszenierung“ (z.B. der vom Nebentext vorgesehenen Geräusche, der Rededynamik, der Akkumulation von Figuren in einzelnen Szenen), der Syntax (jambisch fließende vs. durchbrochen-unvollständige Syntax, syntaktische Markierungen von Individualdiskursen, Folge von Syntax und Pausen – „molčanie“⁴² –) und der lautmalerischen Verdichtung evoziert, beschrieben und nachgeahmt, noch bevor sie zu Ende des ersten Akts zum ersten Mal zu sehen/zuhören sind. Der Natur-Klang wird absolut, so wie ihn das musikalische Biedermeier freilegte: Beethovens Pastoralsinfonie benutzte die Nachahmung des Gewitters zum Zwecke der Katharsis, d.h. einer Reinigung der konkreten Bedeutung der gehörten Klänge. In einer Notiz weist O. darauf hin (X, 456), daß in Rossinis und Bellinis Opern (vgl. ihre Rolle in Gončarovs *Oblomov*) die Gewittermusik sowohl als Zwischenspiel dient als auch auf den Punkt der tragischen Peripetie, d.h. des Irrsinns oder des Todes der weiblichen Heldin vorausweist: Das Gewitter ist die Musik, welche die Heldin hört. Mit ihr wird das defekte Hören der Heldin hörbar. Im Sinne des Realismus noch weiter gehen 1851 G. Verdi und sein Librettist F.M. Piave, die im dritten Akt ihres *Rigoletto* Innen- und Außenraum während des Gewitters gleichzeitig zeigen und damit weit

über die literarische Vorlage, Victor Hugos *Le roi s'amuse* (1832), hinausgehen.⁴³ Der Mord an Gilda – d.h. der Tod der gefallenen Frau unter den musikalischen Donnerschlägen der Nemesis – wird vom Zucken der Blitze erhellt. Nach dem Gewitter neigt sich der Vater über die Leiche des nun wieder „unschuldigen“, bleichen und durchnähten Mädchens.⁴⁴ Diese Paradigmen greift O. intertextuell auf und richtet sie für seinen tragischen Zweck ein: Katerinas Tod im kalten Wasser löscht den Blitz und die Musik. So erlischt ihr unerhörtes Flehen.

Plinius' *Historia naturalis* (II, 52) überliefert, daß der Blitz die Frau von unerwünschter Schwangerschaft befreien kann:

Marcia, eine vornehme Römerin, wurde während ihrer Schwangerschaft vom Blitze getroffen und blieb selbst ohne anderweitigen Unfall am Leben, während ihre Leibesfrucht getötet wurde.

Der Blitz jagt aber auch Katerina, ereilt und ergreift sie wie ein Tier durch die Macht seiner Geschwindigkeit. Er schließt sie von der Außenwelt ab, so daß sie die Rufe von dort nicht mehr hören kann und – ganz „taub“ geworden – im elektrisierenden Klang des Sausens isoliert ist.

Das Schnellste aber ist, was schon immer das Schnellste war: der Blitz. Die abergläubische Angst vor dem Blitz, vor dem es keinen Schutz gibt, ist weit verbreitet. [...] Es soll alles vermieden werden, was ihn hervorlocken könnte. Der Blitz ist oft die Hauptwaffe des mächtigsten Gottes. Sein plötzliches Auftauchen aus dem Dunkel hat den Charakter einer Offenbarung. Der Blitz ereilt und erhellt. [...] „Die Macht des Herrschers“, heißt es in einem alten chinesischen Text, „ähneln dem Blitzstrahl, wenn sie ihm auch an Wucht nachsteht.“ Es ist erstaunlich, wie häufig Machthaber vom Blitzstrahl erschlagen werden. Die Erzählungen darüber können nicht immer auf Wahrheit beruhen. Aber die Herstellung des Zusammenhangs ist an sich schon bezeichnend. [...] Der Blitz wird als ein übernatürlicher Befehl aufgefaßt. Wen er trifft, den *soll* er treffen. [...] Er ist von den Menschen nachgemacht und zu einer Art von Waffe ausgebildet worden: die Feuerwaffe. [...] Die physische Geschwindigkeit als Eigenschaft der Macht hat sich seither in jeder Weise gesteigert. [...] In die Sphäre des Ergreifens gehört auch eine ganz andere Art von Raschheit, die der *Entlarvung*. Ein harmloses oder ergebene Wesen steht vor einem; man reißt ihm die Maske herunter; es steckt ein Feind dahinter. Um zu wirken, muß die Entlarvung plötzlich geschehen. Diese Art der Geschwindigkeit läßt sich als die *dramatische* bezeichnen. Wie beim Blitz beschränkt sich das Ereilen hier auf einen ganz kleinen Raum, es konzentriert sich.⁴⁵

Der Blitz, der Katerina trifft, weil er sie treffen soll, macht sie zu einer hohen Figur, verleiht ihr eine akustische Aura und beleuchtet sie. Der Blitz als Vorbild der Feuerwaffe ersetzt im Naturzustand auch den Revolver. Katerinas Selbstmord ist

kein Tod durch den, sondern mit dem Blitz. Vom Blitz ergriffen, konzentriert Katerina ihre Macht und reißt sich mit äußerster Geschwindigkeit die Maske des Lebens vom Leib. Sie springt so rasch als möglich in den Fluß, dort, wo er reißend ist, wo er knistert und rauscht, weil der Blitz in ihn eingeschlagen hat. Die Tradition der Identifikation des Himmelsherrschers mit einem Gewittergott reicht aus ältesten indoeuropäischen Überlieferungen über den altslavischen Olymp (Perun) bis in eine volkstümliche christliche Tradition. Der Gewittergott ist in der russischen Überlieferung der Heldenepik und Folklore mit Grab, Baumopferkult und dem ewigen Leben an der Paradiestafel für wenige tapfere Helden verknüpft.⁴⁶ Er ist immer der Antagonist der Muttergottheiten und damit des Matriarchats, wie es im Haus der Kabanova herrscht; er wird von den Reiter- und Kriegerstämmen verehrt und symbolisiert die patriarchale Ordnung, unter die sich Katerina zu beugen wünscht. Unter der Macht des Gewittergotts regedieren alle Antihelden, die sich opfern, zurück in den Infantilismus, in den Fötus. Der Tod durch den Blitz entspricht dem Befruchtungsakt; so wie er zeugte, löscht er wieder aus:

Да, что домой, что в могилу!... что в могилу. В могиле лучше...
Под деревцем могилушка... как хорошо!... Солнышко ее греет,
дождичком ее мочит [...] (II, 263)

Ja, was ist nachhause, was ins Grab!... was ist ins Grab. Im Grab ist
es besser... Unter dem Bäumchen ein kleines Grab... wie gut!... Die
liebe Sonne wärmt es, der liebe Regen benetzt es. [...]

O. illustriert die Zerstörung der Idylle durch das Motiv „Sünde“ in Katerinas Monologen als die Zerstörung des Menschen, der von der Idylle träumt. Weil Katerina nicht eigentlich weiß, was „Sünde“ ist, begeht sie sie. Danach weiß sie, daß sie die Idylle kannte. Tod ist nicht Strafe für die Sünde, sondern phantasierte Rückkehr in die Idylle. Dies hat D.I. Pisarev 1864 in seinem Ostrovskij-Essay mit dem doppeldeutigen Titel „Motivy russkoj dramy“ (Motive des russischen Dramas) in Hinblick auf *Groza* expliziert.⁴⁷ Die Idylle und die Träumerei sind nur die Fassade von Leere und Beschäftigungslosigkeit, sie sind falscher Ersatz für die ihr vorenthaltene Arbeit. Selbst die Fassade hat nichts Erstrebenswertes; sie besteht aus der Banalität der Gewohnheit und verdeckt pathologische Symptome. „Groza“ (Gewitter) ist paranomastisch zu „greza“ (Träumerei, Spinnerei); innere und äußere Natur entsprechen sich im Falle von Katerina, weil sie ihre „Arbeit“, die ihr Menschsein konstituiert, in die Fantasie verlegen muß und dabei in einer euphemistischen Idylle der Untätigkeit dahinvegetiert. O.s Drama inszeniert das biedermeierliche Genre als Rahmen. Doch es ist der Rahmen eines beengten und falschen Lebens, der durchbrochen werden mußte, um die Figur aus kausalen Abhängigkeiten zu lösen. Die Wertbeziehung, die zwischen Idylle und Arbeit besteht, definiert den Körper. Sie (und damit die körperliche Tonik, das Leben)

wird parallelgesetzt zur Spannung zwischen den Abhängigkeit der Figur vom Milieu und von der Nemesis eines leeren – idyllischen – Fatums.

Die Verbesserung des Lebens

Ein weiteres Beispiel für O.s Umgang mit der Tradition der dramatischen Ästhetik ist die Figur Kuligins. Er vertritt vermeintlich „fortschrittliche“ Ansichten,⁴⁸ ist aber ein anachronistisches Überbleibsel der Aufklärung des 18. Jhs. Immer noch (das Stück, soweit es an den Indizes auszumachen ist, spielt um 1850) schreibt Kuligin Verstecke, die sich an Lomonosov und Deržavin orientieren. Als „naš antik, chimik“ (II, 210: Unser Antike, der Chemiker), wird er bereits am Anfang angesprochen, wobei diese Spitze weniger auf sein Alter denn auf seine Vorliebe für das naturwissenschaftliche Denken und die pathetische Stilhöhe erhaben-didaktischer Oden des 18. Jhs. zielt. Kuligin arbeitet nicht als Universalgenie, sondern ist in der Provinz Uhrmacher – leider 50 Jahre nachdem John Harrison das Chronometer vervollkommen hatte.⁴⁹ Kuligin verkörpert die aufklärerische Vorstellung von Gott als Uhrmacher. Er will der Angst vor dem Gewitter mit der Installation von franklinschen Blitzableitern beikommen, während Dikoj auf dem Erhabenen und Gefährvollen der Natur besteht. Seine Bitte um Dikojs Investition gilt nur vorgeblich dem Blitzableiter, tatsächlich plant der von seinem Genie überzeugte Kuligin mithilfe des erborgten Gelds den Bau seines eigenen „Perpetuum mobile“, mit dem sich der Uhrmacher selbst an die Stelle des unbewegten Bewegers setzen will. Das irrationale Verhaltensmuster des dilettantischen und unzeitgemäßen Lomonosovianismus wird nicht diffamiert, aber die von Kuligin propagierten Ideale von Bildung und natürlicher Liebe erweisen sich im Rahmen der Umstände als anachronistisch. Sie sind ebenso „unaufgeklärt“ wie die irrationalen Hoffnungen und Ängste der anderen Figuren. Kuligins Blitzableiter sind eine inadäquate Lösung für Katerinas Problem des panischen Erschreckens vor der Natur. Auch wenn er nur in den Kategorien von Ursache und Wirkung denkt, versteht Kuligin das genauso wenig wie Katerina selbst, die davor verstummt. Dikojs ablehnende Reaktion auf Kuligins Behauptung, es handle sich bei Gewittern um nichts als Elektrizität, offenbart sogar dessen literarische Bildung, die es mit Kuligin aufnehmen will: „Kakoe ešče tam elestričestvo! Nu kak že ty ne Razbojnik!“ (II, 252, Großschreibung im Original: Was für eine Elestrizität soll da noch sein–Wenn du bloß kein solcher Räuber wärst!) Es gibt für Dikoj keinen sinnvollen Grund, Kuligin, einen unbescholtenen Bürger der Kleinstadt, als Räuber (razbojnik) – nicht als „Dieb“ (vor) – zu bezeichnen. Dikojs Antwort greift hier den Diskurs Kuligins parodistisch (als „skaz“) auf.⁵⁰ Er dreht ihm sein Lieblingswort „Elektrizität“ als „Elestrizität“ im Munde um, ganz so, als ob Kuligin lisple. Er entlarvt damit Kuligins kriecherische Haltung, denn die Verdrehung markiert die betonte Silbe „lest“ (Schmeichelei, Scharwenzelei). Er

ironisiert Kuligins Bildung mithilfe von Schillers Drama *Die Räuber* (Razbojniki) an, wobei er die feindlichen Brüder Karl und Franz vertauscht bzw. verwechselt – eine Anspielung, die dem Publikum O.s zumindest partiell einsichtig sein mußte.⁵¹ Auf Schillers Drama bezieht sich auch O.s Komödie *Gorjačee serdce* (Ein heißes Herz), die im selben fiktiven Ort Kalinov einige Jahre früher als *Groza* spielt. In diesem Text wird die Katastrophe dadurch verhindert, daß sich unter der Leitung eines Landjunkers, der den agnostischen Sitten des 18. Jhs. huldigt, und seines jungen Friends Kuligin im Wald eine Räubertruppe zusammenfindet, die der Polizei ein Schnippchen schlägt.⁵² Dikoj „erinnert“ sich an dieses karnevaleske Theater in Räuberkostümen und bezichtigt Kuligin, wie Franz ein hemmungsloser Materialist zu sein, obwohl er die Rolle des idealistischen Karl spiele.

Das Insistieren auf dem offenen Eingeständnis des Scheiterns aller moralisch motivierten Anstrengungen kann als Merkmal des frühen Realismus insgesamt gelten. Die egoistische Beschränktheit triumphiert, nicht weil sie vom bösen Prinzip angetrieben würde, sondern weil sie nicht durchdacht wird. Grigor'ev hat versucht, damit die eigentliche Definition des realistischen Ästhetik gegen eine romantische abzusetzen und spricht von einem auf dieser Basis erneuerten Möglichen werden des Tragischen.⁵³ Das Thema wird bei O. anders als akzentuiert: Die „Natural'naja škola“ realisiert mit umfassendem Impetus das Problem des Scheiterns aller bisherigen Bemühungen um die Qualität eines hohen, tragischen Stils, auf den die „organičeskaja kritika“ Grigor'evs sensibel reagierte. Bei O. werde diese Tragik durch die direkte Verknüpfung von Thematik und Wert erzeugt.

Katerinas Charakter entspricht dem „Typus“ der biedermeierlichen bürgerlichen Frau als dem Produkt ihrer Erziehung.⁵⁴ Diesen Typus hatte Gercen 1845 in seinem Roman *Kto vinovat?* (Wer ist schuld?) skizziert:

Именно такая натура была у Бельтовой: ни любовь мужа, ни благотворное влияние на него, которое было очевидно, не могли исторгнуть горького начала из души ее; она боялась людей, была задумчива, дика, сосредоточена в себе, была худа, бледна, недоверчива, все чего-то боялась, любила плакать и сидела молча целые часы на балконе.⁵⁵

Genau diese Natur war auch der Bel'tova eigen: weder die Liebe des Gatten noch die wohlthuende Beziehung zu ihm, so offensichtlich sie war, konnten den bitteren Quell aus ihrer Seele locken; sie fürchtete die Menschen, war nachdenklich, wild, auf sich selbst konzentriert, sie war dürr, bleich, mißtrauisch gegenüber allem, was sie fürchtete, sie liebte es, zu weinen und saß stundenlang schweigend am Balkon.

O. vertauscht lediglich die Generationen. Porträtiert Gercen die „Schwiegermutter“, ist es bei O. die „Schwiegertochter“, während die Schwiegermutter mit antagonistischen charakterlichen Vorzeichen eingeführt wird. Den Typus bedingen weniger das soziale Milieu oder ein vorherbestimmtes Fatum als vielmehr Kom-

munikationsbeziehungen, in diesem Fall zwischen Schwiegermutter und Schwiegertochter. Die Tragik der Handlung ergibt sich aus der gescheiterten Beziehung und der Unfähigkeit, miteinander zu sprechen. Katerinas „Schuld“ und Tragik sind Produkte des Milieus, das Reden verbietet. Katerina ist zwar eine labile Persönlichkeit, die unfähig ist, sich zu erklären, doch sie wirkt erst dadurch tragisch, daß ihre Schuld nicht besprochen oder erklärt werden darf.

Kinderlosigkeit

Die „Schuld“ Katerinas beruht implizit, schon Leskov hat das herausgearbeitet,⁵⁶ auf ihrer Kinderlosigkeit. Das Thema selbst wird im Drama, sogar in den Monologen, nie an- bzw. ausgesprochen; jedes mit Sexualität – auch ehelicher – verbundene Motiv verbleibt unter dem Deckmantel des Schweigens, wo es sich zu Konflikten aufstaut, um sich in Aggressionen Luft zu machen. Das Problem der Kinderlosigkeit ist die Konsequenz eines Konflikts, der nicht durch öffentliche Schuldzuweisung zu klären ist. Kuligin polemisiert mit dieser ethischen Aporie, die er als Sittenkritik verdeckt und in indirekter Personenrede einführt:

И все што да кръго – никто ничего не видит и не знает, видит только один бог! Ты, говорит, смотри в людях меня да на улице, а до семьи моей дела нет; на это, говорит, у меня есть замки, да запоры, да собаки злые. Семья, говорит, дело тайное, секретное! (II, 241)

Alles zugenäht und verdeckt – niemand sieht und weiß irgendwas, nur Gott allein! Sie sagen, du kannst ja auf die Leute schauen, die sich auf der Straße zuwinken, aber meine Familie geht dich nichts an; dafür, sagen sie, haben wir Schlösser und Riegel und bissige Hunde. Die Familie, sagen sie, ist eine geheime, private Angelegenheit.

Was immer nicht gesagt wird bzw. was als Geheimnis präsentiert wird, ist für die Bewohner von Kalinov wie für den Rezipienten weit wichtiger, als was ausgesprochen wird. O.s Charaktere wachsen aus ihrer Verschwiegenheit. Damit gewinnen sie jene Autonomie, die Voraussetzung des tragischen Konflikts und seiner Spannung ist. Das Schweigen charakterisiert die Öffentlichkeit.

Der „Grund“ von Katerinas Kinderlosigkeit ist nicht auszumachen; es wird nicht einmal deutlich, ob diese „Schuld“ von den Figuren bestimmt werden könnte oder ob auch sie über die genauen Gründe im Dunkeln tappen. Die Frage, ob es sich um eigene „Schuld“ oder die ihres Mannes handelt, beschäftigt Katerina beständig. Katerina denkt nicht an objektive Gründe; sie ist wie alle Einwohner Kalinovs dazu erzogen, auf Fragen nicht eine im objektiven Sinne wahre Antwort zu finden, sondern jene, die dem Fragenden weitestmöglich entgegenkommt. Was „zutrifft“, entscheidet so nicht ein Maßstab, eine meßbare Größe, sondern der Gesprächspartner, der sich richterliche Befugnisse anmaßen kann und auf den

man sich einzustellen hat. Katerina neigt dazu, den Richtern – das ist die durch die Kabanova vertretene öffentliche Meinung in Kalinov – recht zu geben, die von ihrer Schuldigkeit sprechen, ohne Gründe dafür zu nennen.⁵⁷ Dennoch grollt sie ihnen – und deswegen sich selbst. „Der [...] manipulierte Gehorsam wird unerbittlich und schwarz, er macht sich zum Halbkompizen, das Opfer nimmt das Urteil an und bemüht sich sogar in einer unerschütterlichen Achtung des Gerichts, es zu radikalisieren: für ein Verbrechen bestraft, von dem es nicht einmal sicher weiß, daß es von ihm begangen wurde“ – ganz jenseits der Frage, ob es sich dabei überhaupt um ein Vergehen handelt – „legt es seinen ganzen Eifer darein, sich zum Verbrecher zu machen.“⁵⁸ Katerina bringt sich um, weil sie ES ihren Beschuldigten und Richtern recht macht. Ihr Verbrechen ist ein Vergehen, da es sich in jedem Fall durch ihre Vergänglichkeit manifestiert. Katerina achtet das, wogegen sie aufbegehrt. Damit begeht sie jenen Formfehler, den die Schwiegermutter ihr zum Vorwurf macht, weil ihre völlige Ergebung den Beigeschmack stumpfer Aufsässigkeit, boshafter Verweigerung bekommt. Katerina wird für das formal Unterlassene bestraft, für eine Körperhaltung: Unterwürfigkeit.

Aus der Perspektive der Schwiegermutter wird die latente Schuldfrage zum Antrieb. Die Aggression Kabanovas gegen ihre Schwiegertochter wird durch deren Passivität – ohne sie explizieren zu müssen – angefacht. Kabanova hat ihren Sohn verheiratet, der nun nach jahrelanger Ehe noch kinderlos ist. Dieses „Geheimnis“ ist offensichtlich Stadtgespräch. Laut kann sie mit ihrem Sohn und ihrer Schwiegertochter nicht über Sexualität sprechen. Kabanova macht Katerina für die ungeborenen Stammhalter verantwortlich. Die Frau trägt die Verantwortung für Kinderlosigkeit. Wichtiger noch ist, daß kein schändlicher Verdacht der Impotenz auf ihren Sohn und damit auch auf sie selbst fällt. Andererseits ist es der selbständigen Frau und beherrschenden Mutter in der dramatischen Situation bewußt, daß die „Schuld“ auch bei ihrem Sohn zu suchen sein könnte. So versucht Kabanova über beständiges Insinuieren und die Ausübung von unmotivierter Gewalt auf das Thema hinzulenken, das doch „Geheimnis“ bleiben muß. Sie erinnert ihren Sohn daran, daß seine Frau ihn „fürchten“ müsse. Sie versucht durch die Demonstration ihrer Potenz die des Sohnes anzustacheln. Die Anspielung darauf, daß er seine männliche Sexualität entschiedener zu Geltung bringen müsse, kontert er so, als ob er seine Mutter nicht verstünde. Sie verlangt Evidenz:

Кабанова: Посмотри ты на себя! Станет ли тебя жена бояться после этого?

Кабанов: Да зачем же ей бояться? С меня и того довольно, что она меня любит.

Кабанова: Как зачем бояться! Как зачем бояться! Да ты рехнулся, что ли? Тебя не станет бояться, меня и подавно. Какой же порядок в доме будет? (II, 219)

Kabanova. Schau dich selber an! Kann dich deine Frau nach soetwas noch fürchten?

Kabonov. Aber warum soll sie mich denn fürchten? Mir reicht es auch, wenn sie mich liebt.

Kabanova. Warum denn fürchten! Warum denn fürchten! Du bist wohl nicht mehr ganz bei Trost, oder? Wenn sie dich nicht fürchtet, dann mich schon lange nicht mehr. Welche Ordnung soll dann im Haus herrschen?

Sexualität und Gewalt, „žestokie nrawy“ (II, 214: grausame Sitten) bestimmen über die herrschenden Hierarchien innerhalb der Familie – nicht die Generationsordnung oder die Frage der Funktion des sozialen Geschlechts.⁵⁹ Kabanova wird gegen ihren Sohn ganz deutlich, wenn sie ihm – „soveršenno chladnokrovno“ (völlig kaltblütig) – vor versammelter Familie als „durak“ (Idiot) beschimpft und damit den Sündenvorwurf verknüpft: „Čto s durakom i govorit'! Tol'ko grech odin.“ (II, 219: Was soll man sich mit einem Idioten auch unterhalten! Das ist bloß Sünde.) Worin kann die „Sünde“ Kabanovs bestehen, wenn nicht darin, daß er seinen ehelichen Pflichten nicht nachkommt? Daß Katerina ihren Mann letztlich nicht fürchtet, beweist nicht nur der Schritt in den Ehebruch, sondern wird bereits am Ende der Exposition (I. Akt, 9. Auftritt) angedeutet. Sie ist auf Furcht als Manifestation ersehnter Autorität fixiert, doch sie fürchtet nicht ihren Mann Tichon – „Tiša“, wie sie ihn nennt, den *stillen*, schweigsamen Alkoholiker, der sich gegenüber seiner Mutter nicht durchsetzen kann und sein Heil in der Flucht vor der Familie überhaupt sucht –, sondern sie fürchtet „groza“:

Варвара: Что это братец нейдет, вон никак гроза заходит.

Катерина: Гроза! Побегим домой! Поскорее!

Варвара: Что ты, с ума, что ли, сошла! Как же ты без братца-то домой покажешься?

Катерина: Нет, домой, домой! Бог с ним!

Варвара: Да что ты уж очень боишься; еще далеко гроза-то. [...] Я не знала, что ты так грозы боишься. Я вот не боюсь.

Катерина: Как, девушка, не бояться! Всякий должен бояться. Не то страшно, что убьет тебя, а то, что смерть тебя вдруг застанет, как ты есть, со всеми твоими грехами, со всеми помыслами лукавыми. (II, 224f)

Varvara: Wo nur der Bruder bleibt, ganz als ob kein Gewitter kommen würde.

Katerina: Ein Gewitter! Laufen wir nachhause! So schnell als möglich!

Varvara: Was ist mit dir, bist du jetzt ganz durchgedreht! Wie willst du denn zuhause ohne den Bruder auftauchen?

Katerina: Nein, nachhause, nachhause! Gott mit ihm!

Varvara: Daß du dich schon so fürchtest; das Gewitter ist doch noch weit entfernt. [...] Ich habe gar nicht gewußt, daß du dich so vor Gewittern fürchtest. Ich fürchte mich da nicht.

Katerina: Wie, Mädchen, soll ich mich denn nicht fürchten! Jeder soll sich fürchten. Schrecklich ist ja nicht, daß du davon erschlagen wirst,

sondern daß dich der Tod plötzlich erhascht, so wie du bist, mit allen deinen Sünden, mit allen deinen teuflischen Gedanken.

Das Donnergrollen als panischer Moment erschreckt Katerina bereits, bevor sie ihre Todssünden begeht; noch ist sie ihrem Ehemann treu, noch hat sie nicht an Selbstmord gedacht.⁶⁰ Trotzdem ist das Erschrecken (užas) mit dem Gedanken an die Permanenz der Sünde, und d.h. an die Latenz von Sexualität verbunden, die sich in der ewigen Schrecknis des Höllenfeuers fortsetzt („mne strašno“; vgl. den Auftritt der Barynja im ersten Akt, II, 223f). Das Motiv „grech“ legt die Wertvertauschung bloß, an der die Familie der Kabanovs krankt: Tichon liebt seine Frau zärtlich-still (ticho), nicht bedrohlich besitzergreifend (grozno). Das Verhältnis zu seiner Mutter ist voll von Spannungen. Die finanzielle Abhängigkeit lähmt ihn auch sexuell:

Кабанова: Ох, грех тяжкий! Вот долго ли согрешить-то! Разговор близкий сердцу пойдет, ну и согресишь, рассердишься [...] Полно, полно, не божись! Грех! Я уж давно вижу, что тебе жена милее матери. С тех пор как женился, я уж от тебя прежней любви не вижу. (II, 217)

Kabanova. Och, Sündenlast! Lange versündigst du dich schon! Das Gespräch geht mir recht zu Herzen, aber du versündigst dich, wirst zornig [...] Genug, genug, schwör nicht bei Gott! Das ist Sünde! Ich sehe ja schon lange, daß dir deine Frau lieber ist als die Mutter. Seit du geheiratet hast, sehe ich nichts mehr von der früheren Liebe.

Nach dieser ausfälligen Szene Kabanovas spricht Katerina vor Tichon und Varvara die „Schuldfrage“ – die bis dahin nur angedeutet im Raum stand – offen an.

Кабанов. Вот видишь ты, вот всегда мне за тебя достается от маменьки! [...]

Катерина. Чем же я виновата?

Кабанов. Кто ж виноват, я уж не знаю [...] То все приставала: «женись да женись, я хоть бы поглядела на тебя, на женатого»! [...]

Варвара. Так нешто она виновата! Мать на нее нападает, и ты тоже. (II, 220)

Kabanov. Da siehst du, was ich mir die ganze Zeit wegen dir von Mama anhören muß! [...]

Katerina. Woran bin ich denn schuld?

Kabanov. Wer da schuld ist, weiß ich auch nicht [...] Sie hat mir ja dauernd in den Ohren gelegen: «Heirate, heirate, ich möchte dich als Ehemann sehen»!

Varvara. An gar nichts ist sie schuld. Mama fällt über sie her und jetzt auch noch du.

Varvara ist der Überzeugung, daß an der Kinderlosigkeit nicht Katerina schuldig ist. Sie verhält sich denn auch im folgenden zwar entsprechend den herrschenden Sitten, jedoch nur aus pragmatischen Gründen. Sie fädelt Katerinas Ehebruch ein, weil sie darauf vertraut, damit das Problem der innerfamiliären Spannungen zu lösen. Boris wird nicht ewig bei seinem Onkel in der Stadt bleiben. Wenn das Verhältnis innerhalb der schicklichen Grenzen verheimlicht wird, ist kein Skandal zu befürchten. Das dann zu erwartende gemeinsame Kind wird von Tichon anerkannt als eheliches gelten und sowohl Katerinas Psyche als auch das Verhältnis zur Schwiegermutter stabilisieren.

In O.s Drama erhält der Rezipient keine Informationen über Vorgeschichte und Motivation der Figuren. Wie lange ist „lange“, z.B. wie lange sind Tichon und Katerina schon verheiratet? Warum und wieso kam es zu dieser Ehe? Man erfährt von Tichon, daß Kabanova ihren Sohn zur Ehe gedrängt habe, aber warum gerade mit Katerina? Woher und aus welcher Familie stammt Katerina? Man erfährt lediglich, daß sie in ihrer Jugend ein Leben führte, in dem sie sich – wie ihr jetzt in der Erinnerung scheint, da sie im Kabanovschen Haus und in die Ehe wie in einen Käfig eingesperrt ist – frei wie ein Vogel fühlte.⁶¹ Katerina ist fremd, Tichon aber Teil der Familie. Auch um ihn bleibt ein verdächtiges Dunkel. Was meint Kabanova, wenn sie von der Beziehung zu ihrem Sohn spricht, die früher so viel intensiver gewesen sei; vor allem aber, warum reagiert Kabanova so gereizt und tyrannisch auf ihre Schwiegertochter? Im Umgang mit Varvara oder auch Glaša erweist sie sich als durchaus herzliche Frau.⁶² Man erfährt nichts über die Ehe Kabanovas, kein Wort über den Vater Tichons. O. weicht jeder möglichen psychologischen Motivierung des tragischen Konflikts aus. Er will keine Erklärungen, sondern den Konflikt selbst. Die Charaktere werden nicht vom Willen, sondern von Moralregeln gelenkt. Sie lassen keine Rückschlüsse zu. Sie wollen nichts, sie reagieren. Da es keine Informationen über die Vorgeschichte gibt, fehlen die Hinweise auf ein für bestimmte Figuren typisches Verhalten.

Die aristotelisch-klassizistische Tragödienkonzeption verlangt, daß die Darstellung des Schicksals zweier Familien in einem Drama durch die Aufdeckung von Verwandtschaftsbeziehungen motiviert werde. Das tragische Finale im Falle von *Groza* ist eine Konsequenz der unterbliebenen Aufdeckung einer Verwandtschaftsbeziehung. Eine Verbindung zwischen Kabanova und Dikoj KANN unterstellt werden. Sie bilden dramaturgisch ein Paar. Tichon ist das Kind eines vertuschten Ehebruchs – wie ihn Kuligin (II, 241) beschreibt. Von Tichons Vater, einem Kabanov, ist nirgends die Rede. Dikoj und Tichon sind die einzigen Figuren mit sprechenden Namen. Der Name Tichon ist verheimlichende Kompensation im Sinne von Lacans Analyse der *Lettre volée*: so heißt das stille/ungestillte Kind einer heimlichen Liaison mit dem lauten Dikoj. Vater wie „Sohn“ haben die gleichen Schwierigkeiten mit ihrer „Familie“. Dikoj, dessen Ehe offensichtlich ebenso kinderlos ist wie die Tichons, entflieht seinem Haus, d.h. seiner Familie,

die er doch tyrannisch beherrscht, ebenso erleichtert wie Tichon. Beide sind Alkoholiker, wobei es jeweils nur diese Eigenschaft ist, die diese Figuren über ihre Funktion im Sujet hinaus zu Charakteren aufwertet.

O. greift dabei 1859 die erregte öffentliche Diskussion über die von Auguste Morel wenige Jahre zuvor in einer bis dahin ungeahnten Radikalität formulierten Hereditätstheorie der „Degenerationen“ auf.⁶³ Der latent erbliche Alkoholismus geht auf das väterliche Erbgut zurück, das sich im Gegensatz zum quasi „neutralen“ mütterlichen im Defekt als prägend erweist. Kabanova ist auf die „Sünde“ ihres Sohns fixiert, womit sie ihre eigenen Gewissensbisse auf den Sohn projiziert. Der dritte Akt, der in den Ehebruch Katerinas mündet, beginnt damit, daß sich der betrunkene Dikoj zu Kabanova „flüchtet“, um ihr betrunken seine „Sünden“ zu beichten (II, 239). Während Kabanova Dikoj von der Straße in ihr Haus hineinzieht, folgt Boris, der den Onkel zurückholen sollte, bereits nach und trifft sich dann hinter dem Haus der Kabanovs mit Katerina. Es sind also in der Nachtszene nicht zwei, sondern sogar drei Paare räumlich hintereinander gestaffelt: Katerina und Boris hinter der Bühne, am Abhang hinter dem Garten hinunter zum Ufer der Wolga; Varvara und Kudrjaš im Garten, den der Bühnenraum zeigt; Kabanova und Dikoj quasi „vor“ dem Garten im Haus der Kabanova. Im Theater-Raum teilt der Zuschauer den Ort/die Bank mit Kabanova und Dikoj! Das komplexe Verhältnis der Kabanova zu ihrem Sohn ist psychologisch sinnfällig, wenn er im Rahmen dieser dramatischen Parallelsetzungen als ihr verkörperter „Sündenfall“ erkannt wird. Mit ihm unterdrückt Kabanova sich selbst, an ihm praktiziert sie die Rache, die ihr droht. Ihr Haß auf die Schwiegertochter ist Angst vor der Selbstentblößung, vor dem Entdeckt-Werden; ihre Fürsorge für Feklušja ist Identifikation mit dem eigenen Schicksal.

Die Geburt der Familientragödie aus dem Geist der Unterdrückung

Das tragische Personal von *Groza* gruppiert sich um eine einzige Familie. Das erst erzeugt den tragischen Konflikt und seine Effekte Furcht, Zittern und Katharsis, wie das Aristoteles – und diesen interpretierend Lessing und Černyševskij – beschrieben haben. Der tragische Konflikt gipfelt nicht in der Konfrontation bzw. tödlichen Bedrohung von Verwandten, auch nicht in der Aufdeckung der Verwandtschaftsverhältnisse. Bereits Lessing hatte auf das Problem aufmerksam gemacht und eine Umorientierung im Sinne des modernen bürgerlichen Verständnisses von Familie gefordert.

[...] ein Bruder muß den Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter töten oder töten wollen oder sonst auf eine empfindliche Weise mißhandeln oder mißhandeln wollen. Dies aber kann entweder mit oder ohne Vorbedacht und Wissen geschehen; und da die Tat entweder vollführt oder nicht vollführt werden muß, so

entstehen daraus vier Klassen von Begebenheiten, welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen. Die erste: wenn die Tat wissentlich, mit völliger Kenntnis der Person gegen welche sie vollzogen werden soll, unternommen aber nicht vollzogen wird. Die zweite: wenn sie wissentlich unternommen und wirklich vollzogen wird. Die dritte: wenn die Tat unwissend, ohne Kenntnis des Gegenstands, unternommen und vollzogen wird und der Täter die Person, an der sie vollzogen, zu spät kennen lernt. Die vierte: wenn die unwissend unternommene Tat nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darein verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen. Von diesen vier Klassen gibt Aristoteles der letzteren den Vorzug [...] Indes sagt doch Aristoteles kurz zuvor, daß eine gute tragische Fabel sich nicht glücklich, sondern unglücklich enden müsse. Wie kann dieses beides beieinander bestehen?⁶⁴

O. hat bei der Gestaltung seiner Fabel auf Lessings Einwände – entsprechend Černyševskijs Empfehlung – Rücksicht genommen. Die Konfrontation innerhalb der Familie bildet die Grundlage. Allerdings kommt es, trotz der Möglichkeit einer Aufdeckung der umfassenden Verwandtschaftsverhältnisse (also anstatt einer „Erkennungsszene“), die innerhalb der Fabel mitangelegt ist, zum tragischen Ende, dem Selbstmord Katerinas. Darauf weist Lessing hin: Der Selbstmord ist nur im modernen, nicht aber im antiken Verständnis tragisch. Deshalb ist es in O.s Konzeption nicht der Selbstmord an sich, der tragisch wäre, vielmehr die Tatsache, daß er aus der unterbliebenen Aufdeckung der tatsächlichen Verwandtschaftsverhältnisse resultiert. Wenn Katerina wüßte, daß selbst ihr Mann ein unehelicher Sohn der Honoratioren Dikoj und Kabanova ist, dann hätte sie keinen Grund, sich wegen der Schande in die Volga zu stürzen. Den Abschluß der Tragödie kann nicht der Selbstmord bilden, denn er ist eine im tragischen Sinne zweifelhafte Kategorie, – insoweit folgt O. dem Vorbild von Hegels Deutung der Sophokleischen *Antigone*. Am Schluß steht die Entzweiung von Mutter und Sohn. Die Affekte kulminieren: die gegenseitige Schuldzuweisung, der Fluch gegen das Gebot der Elternliebe, die Heuchelei, das Motiv des Gerichts, das an die Stelle der Auflösung durch den *deus ex machina* tritt; die im geladenen Raum stehende Drohung, ALLES öffentlich aufzudecken..

Bereits Dobroljubovs Kritik legte den Akzent ausschließlich auf das tragische Pathos des Selbstmords Katerinas. Katerina begeht, obwohl außerordentlich pietätvoll und religiös, zwei Todsünden: Ehebruch und Selbstmord. Konsequenterweise kann Dobroljubov *Groza* so nicht nur unter die Selbstmörderinnentragödien einordnen, sondern auch unter die Kindsmörderinnentragödien. Mit ihrem Selbstmord tötet Katerina auch das Kind, das sie von Boris erwartet. Mit sich reißt sie das ungewünschte Kind in den Untergang – und tut damit, was die placental vergiftete Gesellschaft im „Reich der Finsternis“ erwartet.⁶⁵

Katerina betet an keiner Stelle des Stücks, auch nicht im Schußmonolog, obwohl immer wieder von ihrer Frömmigkeit die Rede ist.⁶⁶ Um Dobroljubovs Argumente zu überprüfen, ist es hilfreich, alternative Gestaltungen der Handlung zu skizzieren: Woher kommt Katerina, da sie nicht aus Kalinov stammt? Ist sie eine Fremde, so wie das von Boris gesagt werden kann? Boris kommt aus dem Zentrum Moskau, Katerina entsprechend aus einem Dorf ohne Identität – beide treffen sich in der Kleinstadt. Aus welcher Familie stammt Katerina; ist sie Waise? Welche dramatische Funktion hat es, wenn O. dies alles offenläßt?

– Der tragische Konflikt beschränkt sich auf die Familie Kabanov.

– Für Katerina bleiben zum Selbstmord nur drei Alternativen, da eine Rückkehr nach der Trennung von ihrem Gatten in den Schoß der Eltern ausgeschlossen wird: 1. Das Modell Kabanova, d.h. die Rückkehr in die Ehe mit Tichon, wobei das zu erwartende Kind als ehelich anerkannt wird. 2. Die Verwirklichung des Vorschlags, unter falscher Identität mit Boris in Sibirien eine neue Existenz zu begründen. (Daß Boris die abenteuerliche Variante ablehnt, ist nicht nur ihm anzulasten, sondern auch Katerinas Labilität, die sie für solche Pionierabenteuer wenig geeignet scheinen läßt.) 3. Die Figur Fekluša dient dazu, die verbleibende gesellschaftlich anerkannte Möglichkeit im Drama anzudeuten: Katerina kann sich von ihrem Mann trennen, wenn sie ihm das Erziehungsrecht für das (zu erwartende) Kind abtritt und das Leben einer Pilgerin auf sich nimmt. Diese im Sinne der dramaturgischen und sozialen Konstruktion logischen Lösungsvarianten erweisen, daß der gewählte Abschluß, d.h. Selbstmord, die tragischste Version eines Endes ist. Dobroljubov versteht jedoch das, was O. als Versuch einer Konstruktion des Trauerspiels erprobt, von vornherein im Sinne Schillers als „sentimentalische“ Auf-Lösung. Katerinas Selbstmord erhält seine tragische Dimension durch den moralischen Appelcharakter, auf den sich ihr Handeln reduziert. Steht für O. die dynamische Konstruktion der Dramenhandlung als Bedingung für Affekte und Effekte im Mittelpunkt, so will Dobroljubov nur das statuierte Exempel. Dobroljubov beschäftigt sich nicht mit dem handlungskonstituierenden Gefüge der Charaktere; er liest das Stück als Studie über Katerina, wobei Handlung (Mythos) nur mehr in der Konfrontation des guten Charakters mit der bösen Um-Welt besteht.

Dobroljubov folgt antiker Tradition, wenn er einklagt, daß der Hauptcharakter der Tragödie, sofern die Nachahmung seines Schicksals kathartische Wirkung freisetzen soll, notwendigerweise positiv sein – und also der Hintergrund negativ erscheinen muß. Dobroljubov bemerkt, daß der Konflikt innerhalb der bürgerlichen Familie dann nicht mehr allein zur Absicherung dieses tragischen Gegensatzes taugt, wenn diese Familie selbst kein positives Bild ihres positiven Adels hat. Sogar die Atriden sind davon überzeugt, daß sie eigentlich gut seien. (Die Familientragödien Ibsens sind gerade noch ungeschrieben!) Die Zuspitzung des Konflikts führt zu einer Auseinandersetzung zwischen Charakterfigur und anta-

gonischem Kollektiv, einer Stichomythie zwischen nur einem Schauspieler und einem hierarchisierten Chor. Während diese Auseinandersetzung auf der intellektuellen Ebene der *Dianoia* (des Austauschs exemplarischer Maximen, der Diskussion von Sentenzen durch Handlung) ohne Entscheidung bleibt, zeigt sich die Überlegenheit der Position Katerinas nur durch in ihre Außenseiterrolle, ihren ethisch motivierten (und nur allzu verständlichen) Ausbruch, ihren Selbstmord, der anderen die Augen öffnet. Dobroljubov erstrebt anstatt des bürgerlichen Trauerspiels die Weiterentwicklung einer Exemplum-Dramatik, wie sie aus dem barocken Märtyrerdrama bekannt ist, die er jedoch durch Aristoteles stützt.⁶⁷

Die „erste“ russische Tragödie – die erste „russische“ Tragödie a. Katachresen der „narodnost“ (Volkstümlichkeit)

Der kritische Ansatz der „narodnost“ (einer der Devisen des russischen Realismus), auf den O.s aus einem ganz bestimmten Milieu entwickelte Tragik in *Groza* Bezug nimmt, bedeutet nicht, daß sie nicht als ästhetisches Werkzeug einem nationalen Konsens über Werte dienlich sein sollte. *Groza* scheint dem Theaterkritiker um 1860 Kritik an Rußland und der „narodnost“ zu sein.⁶⁸ Dem ist mit Dobroljubov kaum entgegenzuhalten, Katerina sei ein derart schöner und im idealen Sinne russischer Charakter, daß alleine dessen Darstellung die durchaus unangenehmen nationalen ethischen Verhältnisse überwiege. O.s Anstrengung, die nationale Tragödie zu schaffen, bezieht ihren Wert aus der kritischen Position gegenüber den nationalen und volkstümlichen Zuständen. Die „Dunkelheit“ erzeugt ein Milieu. Die Milieustudie hat die „schädliche“ Großstadt aus der Prosa der „Naturalen Schule“ (natural'naja škola) verlassen und wendet sich einer prototypischen russischen Provinzstadt zu, vergleichbar dem „beliebigen“ Schauplatz von Gogol's *Revizor*. O. entwickelt seine Tragödie aus der für die russische Literatur der ersten Hälfte des 19. Jhs. spezifischen Tradition der lyrisch-satirischen Komödie durch eine tragische Neuinterpretation von deren Verfahren und deren Personal. Die Figuren in *Groza* sind eine charakterlich eingedunkelte Variante des stereotypen Personals der bürgerlichen Komödie: Die böse Schwiegermutter und der geizige Alte (Kabanova und Dikoj); der Hahnrei und der jugendliche Liebhaber (Tichon und Boris); die pathetische Empfindliche und ihr philosophischer Freund (Katerina und Kuligin); das Secondopaar (Varvara und Kudrjaš); die bigotte Schwätzerin und der selbstzufriedene Hausfreund, der eigentlich ein Parasit ist (Fekluša und Šapkin). *Groza* ist ein Musterbeispiel für die Katachrese als Arbeitsverfahren des Realisten: Der Tragödienbegriff wird neu – und aus der spezifischen nationalen literarischen Erfahrung heraus – gefaßt, indem der Tragödie Verfahren und Merkmale der Komödie zugeordnet werden. *Groza* sollte auch in dem Sinne die „erste“ russische Tragödie werden, welche die russische Staatlichkeit und die sozio-kulturelle Spezifik des russischen Demos mit

berücksichtigt. In diesem Sinne ist diese „erste“ mögliche Tragödie auch die normbildende und bestmögliche. Sie verdankt sich einer Poetik des Prototypischen, wie sie durch die literarische Kritik am Begriff der „narodnost“ erprobt worden war. Sie überträgt die poetisch qualifizierenden Merkmale vom idealistischen Modell der „narodnost“ auf das formale Modell der Tragödie und damit des „Tragischen“. *Groza* ist als erste russische Tragödie mit bürgerlichen Helden mit dieser Poetik zum Muster für die russische Tragödie generell geworden.

Der dramatische Realismus O.s will mithilfe des Volkstümlichen das bisher in der russischen Theaterliteratur nicht berücksichtigte Ideal einer nationalen Tragödie verwirklichen; ein Ideal, das aus dem zeitkritisch-journalistischen Blickwinkel des frühen Realismus der „Natural'naja škola“ nicht zu realisieren gewesen wäre. Hier taugte die feine Differenzierung des Erzählens und der Figurendiskurse zur Erzeugung neuer oder zur tiefgreifenden Veränderung überkommener Gattungen, nicht zum Maßnehmen an und zur Anpassung von überlieferten Gattungsnormen. Die „neuen“, oft zwischen Erzählprosa und Drama interferierenden Prosagattungen werden von immer stärker spezialisierten Autoren, Zeitschriften oder Verlagen vervollkommen. In den 1840er Jahren tendiert das russische realistische Theater dazu, selbst diejenigen Gattungsnormen aufzuheben, die dem Text ursprünglich eigen sind. Vaudevillefassungen hochklassizistischer Königsdramen, die von Balletten und Nummerneinlagen unterbrochen werden, haben Konjunktur. Die nachromantischen Einrichtungen der Tragödien Shakespeares, Schillers und Hugos werden gern in Komödienversionen dargeboten. Dramatische Bearbeitungen von Erzähltexten kommen in Mode. O. will wieder Gattungsreinheit erzielen, muß dafür aber noch einen Schritt weiter gehen, wenn er die Komödie als Struktur in der vollkommenen Tragödie enthalten sein läßt. So ebnet sich der Gegensatz von Komödie und Tragödie nicht in einer Misch-, sondern in einer Metagattung fast bis zur Unkenntlichkeit ein. Die Unterschiede zwischen Vers- und Prosasprache werden für die Gattungsspezifizierung bedeutungslos.⁶⁹

b. Katachrese als Ersetzung der Funktion der Komödie durch die Tragödie

Im Manuskript ist O.s *Groza* in den ersten Arbeitsstufen nicht als Tragödie, sondern ausdrücklich als Komödie angelegt.⁷⁰ Die nach dem Titelblatt eingelegte Figurenliste nennt in ihrer ersten Version bereits fast alle Namen der Figuren, die auch in der Endfassung gebraucht werden, lediglich die Anordnung der Namen differiert vom späteren definitiven Text; hinzu kommen zwei Figuren, die in der späteren Komposition fehlen. Während in der Endfassung die Hauptfiguren nach Familien gruppiert erscheinen, die Nebenfiguren in der Reihenfolge ihres Erscheinens im Text präsentiert werden (d.h. entsprechend ihrer Bedeutung für den tragischen Familienkonflikt), sind in der Erstfassung bei den Hauptfiguren die Generationen voneinander getrennt, während die Nebenfiguren neben der Auftritts-

reihenfolge auch noch nach Geschlecht unterteilt wurden, d.h. zuerst alle männlichen und erst dann die weiblichen Figuren. Das Personal im Werk ist um die Figuren der tyrannischen alten Jungfer und des Geizigen gruppiert, denen die Jungen und Vernünftigen gegenübergestellt sind, welche sich letztlich als Primo- und Sekondopaar unter Mithilfe des Menschenfreunds Kuligin zur Ehe finden sollten. Dazwischen steht Tichon als schwacher Sohn, der der Mutter hörig ist.⁷¹ Figurenkonzept und Anlage des Stücks (soweit dies aus der ausgeführten Exposition zu ersehen ist) entsprechen dem Muster der Neuen Komödie Menandrischen Typs, dem sich auch fast alle anderen Werke O.s in den fünfziger Jahren nähern, um sich mehr und mehr vom Aristophaneischen Vorbild der Gogol'schen Satire/Groteske abzusetzen.⁷² O.s Verbeugung vor dem Vorbild von Molières Modell des *Misanthrope* ist *Vospitannica* (Das Mündel), ein Stück, das O. unmittelbar vor *Groza* abschloß. Die Handlung ist streng auf den zeitlich, räumlich und personell geschlossenen Kreis eines adeligen Landguts und der dort residierenden Familie begrenzt. Bereits in *Vospitannica* war die Abwendung vom Komödientyp des *Revizor* vollkommen, den V. Ivanov als (erfolgreichen) Versuch Gogol's gedeutet hat, die Tradition der „Alten Komödie“ des Aristophanes zu erneuern.⁷³

Auf die Anlage einer Komödie zurück verweisen in der Endfassung von *Groza* die sprechenden Namen der Figuren, welche zu Beginn im Dialog als solche eingeführt werden. So erwähnt Boris den Namen seines Onkels „Dikoj“ unter ironischer Anspielung auf seine eigene Situation: „Matuška rasskazyvala, čto ona trech dnej ne mogla užit'sja s rodinej, už očen' ej diko kazalos'.“ (II, 212: Mama hat erzählt, daß sie sich drei Tage lang nicht bei den Verwandten eingewöhnen konnte, so wild sei ihr alles vorgekommen.); „Vse na menja kak-to diko smotrjat, točno ja zdes' lišnyj, točno mešaju im.“ (II, 214: Alle sehen so wild auf mich, ganz so als wäre ich hier überflüssig, ganz so als ob ich sie nur störte.) Das Motiv der Heiterkeit erscheint mehrmals, z.B. pathetisch und ironisch im „Schlüssel“-Monolog Katerinas: „V nevole-to komu veselo!“ (II, 235: Wer kann in so einer Gefangenschaft schon heiter sein!). Daß O. sein Komödienkonzept nach vierzehn ausgeführten Seiten verwarf, deutet auf mehr als ein peripheres Interesse an der tragischen Gestaltung. O. nennt sein Werk im Untertitel allerdings nicht Tragödie, sondern „Drama v pjati dejstvijach“ (Drama in fünf Akten). Er führt diese Gattungsbezeichnung in die russische Literatur ein.⁷⁴ Es steckt in Janáčeks *Groza*-Vertonung *Katja Kabanova* ein hermeneutischer Hinweis darauf, wie nahe sich O. und Wagner im Jahre 1859 kommen. Der Autor von *Tristan und Isolde* schreibt nicht nur im Zentrum seines Werks eine dramaturgisch äquivalent strukturierte Nachtszene; bis in die Wortrepetitionen und Namensanrufungen des ehebrecherischen Liebespaars und die Wachrufe der unsichtbar postierten „Freundin“ hinein erinnert das Liebesduett von Tristan und Isolde (II. Akt, 2. Szene) an die nächtliche Liebesszene in *Groza* (III. Akt, 2. Teil; in Janáčeks Oper das Finale des II. Akts). Wagner erneuert wie O. die Genrebezeichnung, um die

innovative Dramaturgie seines Werks zu betonen. Anstatt der im Deutschen bereits seit langem eingeführten und katachretisch überformten Begriffe „Tragödie“ und „Drama“, wählt Wagner die wörtliche Übersetzung aus dem Griechischen und spricht von „Handlung in drei Aufzügen“.⁷⁵ Die Intention Wagners trifft sich mit derjenigen O.s: Es geht beiden um die Konzentration auf die Handlung, d.h. den Mythos selbst. Die Aufmerksamkeit soll auf das Wesentliche, die Fabel und ihre wenigen und starken Implikationen gelenkt werden. Verzichtet wird auf die genaue Charakterisierung der Figuren und auf eine komplizierte Sujetführung. Betont wird jedoch, daß keine Handlung als Fabel (sei sie nun aus überlieferten Mythen zusammengestellt oder neu erfunden) ohne Personen bzw. Figuren auskommen kann, die als ihre Protagonisten dienen.⁷⁶

Die Charaktere der Figuren benötigen keine psychologische Zeichnung. Der Rezipient von *Groza* erfährt nichts über die Vorgeschichte der Figuren, nichts über die Beweggründe ihres Handelns. Warum die Kabanova ihre Schwiegertochter so schlecht behandelt, bleibt rätselhaft: Die genannten Gründe sind keine, vielleicht auch – bewußt – falsch oder zumindest nicht sinnvoll. Warum Katerina Tichon geheiratet hat, ob sie ihn heiraten mußte oder freiwillig in die Ehe trat, erfährt man nicht. Keine einzige konkrete Episode aus Kindheit und Jugend von Katerina, Boris oder Tichon wird als „Schlüssel“ angeboten. Keine noch so winzige Detailinformation über das bisherige Eheleben der Kabanovs! Die Ausnahme ist Boris, dessen Aufenthalt bei seinem Onkel (und damit am Ort der Handlung) zu Beginn des Texts (und damit noch auf der Arbeitsstufe, auf der sich die ursprünglich geplante Komödie und der spätere Text entsprechen) dadurch motiviert wird, daß seine Familie Konkurs gemacht hat. Denselben Grund um einen Städter aufs Land zu schicken, findet man konventionell in zahlreichen Komödien des 18. und 19. Jhs. – seit Fonvizins *Brigadir* (1766) bis zu Turgenevs *Mesjac na derevne* (1851). Die Figuren werden als Charaktere nicht für ein psychologisches Modell oder nach den moralischen Gegensätzen gut/böse und wahres/falsches Handeln entworfen. Nicht einmal der Ehebruch Katerinas erfährt aus einer übergeordneten Perspektive eine Rechtfertigung oder Verurteilung – sieht man von Katerinas Selbstverurteilung ab, die sich nicht notwendig auf den Ehebruch als Todsünde bezieht. Katerina fällt eine vorschnelle Entscheidung; sie hält ihre Lage für ausweglos. Das Fehlen von Charakteristischem und Allegorischem verleiht den Figuren jenes „archaische“ Moment, das es Bearbeitern, Regisseuren und Übersetzern möglich macht, den Realismus von *Groza* in andere Kulturen zu übersetzen und etwa japanischen oder äthiopischen Verhältnissen anzupassen.⁷⁷

c. Einheiten von Handlung, Personal, Raum und Zeit. Der bürgerliche Körper

Die Konzentration auf den Nachvollzug des „Mythos“ erlaubt es O., ein relativ handlungsreiches Stück zu gestalten, ohne dabei die quantitativen Vorgaben (Textumfang, Personenbegrenzung, Zeit-Raum-Kontinuum) der Aristotelischen Poetik sowie der Aufführungskonvention zu sprengen. Die Anlage in fünf Akten ist symmetrisch proportioniert, wobei der dritte Akt mit seinen zwei Szenenabteilungen die Spiegelachse bildet. Die Exposition (1. Akt) und der Schluß (5. Akt) entsprechen sich jeweils. Sie zeigen den Blick über den Fluß, der mit Weiblichkeit und Tod assoziiert wird. Der erste Akt wird abgeschlossen mit dem ersten Gewitter. Die dramatische und handlungsreiche Aufarbeitung (Abreise des Ehemanns, Bloßstellung Katerinas durch die Schwiegermutter, Vermittlung des Rendez-Vous durch Varvara, Entschluß Katerinas zum Ehebruch) folgt im zweiten Akt. Ebenso handlungsreich wie der Expositionsteil bildet der vierte Akt Peripetie und Kulmination des Stücks. Wenn Katerina nach den Donnerschlägen des zweiten Gewitters ihren Ehebruch gesteht und bewußtlos zusammenbricht, wird die Reprise des Hauptmotivs der Exposition quasi im Fortissimo erreicht. In der Mitte steht der dritte Akt als ausgebreitetes lyrisches Intermezzo, in der ersten Hälfte konzentriert auf die Unterhaltung Kabanovas mit Dikoj (in der das „Verhältnis“ der beiden Familien im „small talk“ aufgearbeitet wird), der zweiten auf die Liebesszene der Paare zur Sommernacht am Volgaufer. Die Angabe des fiktionalen Spielorts in einer allerdings nichtfiktionalen Gegend entspricht der erweiterten Praxis des französischen Klassizismus, die Einheit des Raums auch dann als eingehalten anzusehen, wenn dieser auf verschiedene Spielplätze innerhalb einer Stadt bzw. einer Gegend verteilt wird.

Innen- und Außenraum wechseln sich ab, wobei der Wechsel in Figur und Diskurs Katerinas gespiegelt wird. Das von ihr exponierte Motiv des Eingesperrtseins wird durch die Raumsemantik dynamisiert. Die Kabanovsche Wohnung wird als Vogelkäfig bezeichnet: Bereits ein Blick aus dem Fenster ist verboten. Die „Schlüssel“-szene schafft die Möglichkeit zum Übertritt in einen Frei-Raum, dem Garten hinter dem Kabanovschen Haus, in welchem sich Katerina flatterhaft „frei wie ein Vogel“ im Paradies bewegen kann.⁷⁸ Nicht nur in der engen Häuslichkeit sitzen die Figuren auf Bänken. Kuligin genießt zu Anfang des Stücks auf einer Bank die Aussicht; Dikoj und Kabanova treffen sich am Abend auf einer Bank vor dem Kabanovschen Haus: Möbel wie die Bank wechseln aus dem geschlossenen in den offenen Raum. Dem privaten Raum ist der öffentliche vor allem durch die Lichtinszenierung entgegengestellt, die den Körper an Boden und Rampe drückt, um den Blick des Rezipienten auf den von Strömen durchfluteten und doch leeren Bühnenraum zu lenken: Die Uferpromenade des Provinzstädtchens, die biedermeierlich im matten Glanz des Gaslichts aufleuchtet und

vom grellen Blitzen durchzuckt wird; schließlich das Steilufer der Volga, von dem die Figuren schon am Anfang hinabblicken, an dem sie (hinter die Szene) hinablaufen, von dem sie erzählen, wobei der Fluß nie zu sehen ist. Er erscheint nur *pars pro toto* in jenem Naß, das Kleider und Haare der toten Katerina durchtränkt, wenn ihr Leiche geborgen und auf die Bühne getragen wird. Katerina wird (im Sinne von Jakobsons Realismusdefinition) zur Metonymie der Volga.

Einheit der Zeit im Sinne einer strikt klassizistischen Vorgaben folgenden Tragödienpoetik liegt nicht vor; O. bezieht sich jedoch auf eine solche Regelung, wenn er bereits auf dem Deckblatt, nach der Bezeichnung des Spielorts, anführt: „Meždu 3-m i 4-m dejstviami prochodit 10 dnej.“ (II, 209: Zwischen drittem und viertem Akt vergehen zehn Tage.) Diese Information ist deshalb von Belang, da sie aus dem Haupttext nicht eindeutig hervorgeht. Ein Rezipient, der nur Theaterbesucher ist, könnte die Zeitunterbrechung erst im Laufe des vierten Akts (und auch dort bis zu Katerinas Geständnis nicht sicher) erschließen. Eine konkrete historische Zeit, zu der die Handlung spielt, wird nicht angegeben. Einige Indizien deuten auf einen unscharf einzugrenzenden Zeit-Hintergrund. So wird erwähnt, daß in Moskau bereits eine Eisenbahnlinie existiere, die Fekluša als „ogennyj zmej“ (Feuerdrache) bezeichnet (II, 236); andererseits spielt das Stück vor der Bauernbefreiung, worauf das Zinsabgabesystem verweist, das Dikoj gegenüber den Bauern praktiziert (II, 239). Diese Motive werden jedoch für die Handlung des Stückes selbst allesamt nicht konstruktiv verwertet. So verlegt etwa Janáček in seiner Opernfassung die Handlung in die sechziger oder siebziger Jahre des 19. Jhs. – also in die Epoche nach der Bauernbefreiung und nach der Uraufführung von O.s Stück. Er fordert dabei von seinen Interpreten eine historisch detailgenaue Ausstattung,⁷⁹ ohne daß dafür andere Eingriffe in den Text notwendig wären als minimale Streichungen!

Eingehalten ist die kontinuierliche Einheit der Zeit bei O. dagegen im Ablauf der Tageszeiten; er hält sich an klassizistische Vorbilder, die den Tag auf bis zu 36–48 Stunden ausdehnten, vorausgesetzt, die Figuren der Haupthandlung agieren solange unterbrechungs- und also schlaflos. *Groza* beginnt mitten an einem schönen Tag, folgt diesem bis in die Nacht; der vierte Akt spielt wieder bei Tag, der allerdings verdunkelt wird durch die Gewitterwolken; im fünften Akt setzt die Dämmerung ein und zum Ende des Stücks ist, nach der langen Nacht des Suchens, vielleicht schon das Morgengrauen auszumachen. Dasselbe Verfahren, die Einheit der Zeit zu wahren, findet sich später in allen großen Stücken Čechovs.

Noch wichtiger ist die von O. intendierte Einheit der Figuren. Das Stück erfordert 12 Schauspieler, die von O. im Figurenverzeichnis charakterisiert werden. Zusätzlich verlangt O. eine Reihe von Kleindarstellern als „Einwohner beiderlei Geschlechts“ (Gorodskie žiteli obego pola), denen auch kurze Textpassagen – vor allem die „Chorszene“ am Anfang des vierten Akts, die diesen gegen die intime Stimmung des dritten absetzt – zugeordnet sind. Hier kann unproblematisch

gestrichen werden, wie das O. selbst 1860 praktizierte.⁸⁰ H. Schmid hat in ihrer Analyse versucht, die Figuren nach psychologischen und dramaturgisch relevanten Äquivalenzen in „Handlungspersonen“ und „Peripheriepersonen“ zu sondern.⁸¹ Die „Peripheriepersonen“ sind in Opposition zu den „Handlungspersonen“ statisch; zu ihnen zählt Schmid nicht nur Glaša, Fekluša und Šapkin, sondern auch Dikoj, Kuligin und Kudrjaš, obwohl sie in die Handlung eingreifen, z.B. wenn Dikoj die Abreise von Boris befiehlt, Kuligin die Leiche Katerinas birgt, Kudrjaš mit Varvara flieht. Mit dieser Einteilung läßt sich O.s eigenes Figurenverzeichnis vergleichen, das anders gruppiert und hierarchisiert. Es stellt zwei Familien einander gegenüber. Zuerst werden Dikoj und Boris genannt, dann die Kabanovs. Innerhalb der „Familien“ sind die Figuren ihrem Alter nach aufgeführt: Kabanova vor Tichon, Katerina und Varvara. Die nächsten Figuren folgen auf der Liste in der Reihenfolge ihres ersten Auftritts im Stücktext: Tichon, Kudrjaš, Šapkin, dann Fekluša, Glaša und die Barynja. Daß die männlichen Figuren vor den weiblichen aufgeführt sind, ermöglicht eine weitere Unterteilung. Eine Aufteilung nach der im Anschluß an die Namen festgehaltenen sozialen Stellung der Figuren erfolgt nicht. Die Ständeklausel der aristotelischen tragischen Poetik umzusetzen. O.s Versuch, die Ständeklausel der aristotelischen tragischen Poetik umzusetzen. O.s Figuren sind durchweg bürgerlich; abgesehen von Glaša, der (leibeigenen) Hausangestellten und der „Barynja“, einer Adelligen, die (als Mischung von Allegorie und der Gräfinja*** aus Puškins *Pikovaja Dama*) gleichsam aus dem Jahrhundert des Absolutismus herüberdroht. Ganz in der Tradition des Schicksalsdramas, wie es zu „ihrer“ Zeit üblich war, exponiert sie im ersten Akt der Tragödie den prophetischen Fluch. Dieser Fluch hat doppelte Qualität. Die Figur bzw. die Figuren, die er trifft, verstehen ihn nicht oder zumindest nicht richtig. Für sie erscheint er als Rätsel, das sich im Fortgang der Ereignisse löst und in seiner impliziten Tragik bewahrheitet. Für den Zuschauer des Dramas dient die Prophetie als Wahrnehmungslenkung. Er richtet sein Augenmerk darauf, wie sich das im Fluch vorausgesagte Schicksal erfüllt, obwohl sich die Figuren dagegen stemmen. Dem adeligen Fluch der alternden Gräfin ist kein völliger Triumph beschieden.

Um ein bürgerliches Umfeld für Rußland zu charakterisieren, mußte O. auf die Kaufmannskultur der oberen Volga zurückgreifen, die er auf seinen Reisen kennengelernt hatte.⁸² O. gibt jedoch keine detailgenaue Studie dieser sozialen Schicht. So ist die Problematik des Altgläubigentums, die der Entwicklung der Kaufmannsklasse zugrundeliegt, im Stück nicht präsent. O. benutzt keine dialektalen bzw. für das Altgläubigentum typischen soziolektalen Wendungen; die Sprache zeigt aber Merkmale einer Stilisierung einer topographisch unspezifischen soziolektalen Hierarchisierung.⁸³

Der bürgerliche Körper unterscheidet sich vom adeligen; der Nebentext verlangt ununterbrochen Bewegung von allen Figuren (das reicht vom „Spazieren“ bis zum Fingernägelkauen), um die Statuarik adeliger Repräsentation zu durchbre-

chen. Dem bürgerlichen Körper mangelt die Erziehung in der Gesten-Rhetorik der Unterordnung, er kennt nur Geschäftigkeit und verlogene Mimik der Höflichkeit. O.s Figuren sind Verallgemeinerungen einer bürgerlichen Welt innerhalb der russischen Kultur. Auf den bürgerlichen Körper verweist wiederum die Bezeichnung „Drama“, mit der O. sein Stück von der dem adeligen Körper vorbehaltenen Tragödie abzusetzen versucht.⁸⁴

d. Katachresen der aristotelischen Poetik der Einheiten: Das russische „bürgerliche Trauerspiel“

Die ursprüngliche Idee O.s war es, ein Stück im bürgerlichen Ambiente zu schaffen: Noch im März 1859 glaubte er, dies nur als Komödie verwirklichen zu können, doch im Laufe der Arbeit am Stück, d.h. während der Sommermonate, versucht O. dann die Ausführung als bürgerliches Trauerspiel, das er im Oktober abschließen kann.⁸⁵ Es ist nicht schwer, hier einen Zusammenhang mit den politischen Reformen zu Beginn der Regierungszeit von Aleksandr II. herzustellen. Bauernbefreiung und Justizreform erscheinen O. als Beginn der bürgerlichen Epoche, für die *Groza* (parallel zu Gončarovs *Son Oblomova*, Oblomovs Traum) ein utopisches Moment im desillusionierten Realismus der fünfziger Jahre anzubringen versucht, das den Gesellschaftsutopien der realistischen Texte der sechziger Jahre bei Černyševskij und schließlich Tolstoj vorausarbeitet. Doch bereits 1873 veröffentlicht O. mit *Sneguročka* (Schneeflöckchen) die erste Anti-Utopie der russischen Literatur.

O. ist nicht interessiert an der Reform des Ständestaats, ebensowenig wendet er seine Aufmerksamkeit den Bauern zu. Die Zukunft gehört für ihn jener bürgerlichen Ordnung, der er entstammt. Die Darstellung des Bürgerlichen auf dem Theater, befreit von den Konventionen des adaptierten und repetierten Komödienklassizismus, macht O.s Text zu einem Brennpunkt in der Debatte um den Status des Bürgers in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. Im Gegensatz zu den großen Epikern des russischen Realismus und auch den Vertretern der *Raznočincen*-Intellektuellen ist O. nach Herkunft und Interesse ein bürgerlicher Autor.

O. hat die 1855 erschienene russische Übersetzung der *Poetik* des Aristoteles genau studiert. Er beschäftigte sich in diesem Zusammenhang nicht nur mit Černyševskijs Rezension der Aristoteles-Übertragung, sondern vor allem mit dessen aus der Aristotelesrezension erwachsener Studie über *Lessing*.⁸⁶ Černyševskij referiert und kritisiert darin Lessings Ansichten über das Tragische, vor allem seine Aristotelesinterpretation. Und Černyševskij weist auf Lessings dem Sturm und Drang vorausarbeitende Neuerung hin, die Ständeklausel aufzuweichen, um die aktuellen Konflikte der bürgerlichen Welt und Moral dramatisch aufzuarbeiten. Fast 70 Jahre nach Karamzins kaum beachteter Übertragung der *Emilia Galotti* erscheint bei Černyševskij die Forderung, die russische Literatur müsse selbst ein

bürgerliches Trauerspiel hervorbringen. O. studiert die deutschen Quellen, wie das Černyševskij auch empfiehlt. *Groza* verweist im Titel programmatisch auf die Bewegung des Sturm und Drang, auf die Černyševskij – historisch unhaltbarerweise – das bürgerliche Trauerspiel zurückführte!⁸⁷ Aus der Epochenbezeichnung wird das Sujet des Stücks entwickelt. Das Pathos der Auseinandersetzung zwischen Mensch und erhabener Natur wird in O.s Exposition vorgeführt. Der Blick über den erhabenen Talabsturz der Volga und das Gewitter sind Motive der Erhabenheitsästhetik, die O. seine Figuren diskutieren läßt. Im Gewittermotiv wird, wie bereits erwähnt, der Verweis auf die Sturmszene aus Shakespeares *Lear* beigebracht, die für das Trauerspiel des Sturm und Drang paradigmatisch war. In für die russische Literatur ganz neuartiger Weise inszeniert O. eine dramatische Auseinandersetzung von Mensch und Natur, deren tragisches Potential letztlich dem des ethischen Konflikts gleichkommt. Nicht mehr die Natur ist Spiegel der sentimentalischen Stimmungen des Menschen (wie z.B. in der Poetik Karamzins⁸⁸), sondern im Gegenteil: An die Stelle der psychologischen Äquivalenz von Natur und Mensch tritt nun die physische. Der Körper ist Teil der Natur, ist „Kraft und Stoff“;⁸⁹ die Psyche reagiert nur auf Natur.

Zwei Figuren sind Relikte der (Sitten-) Kultur des 18. Jhs. Die realistische Poetik konfrontiert sich im Text mit ihren Vorgängern.⁹⁰ Kuligin, als Propagandist des Blitzableiters der Benjamin Franklin der russischen Provinz, spricht von Lomonosov und Deržavin wie von Zeitgenossen; die „Barynja“, eine alte Adelige, gilt gar wegen ihrer anachronistischen Antiquiertheit als „polusumasšedšaja“. Die Konflikte zwischen alt und neu werden nicht ausgetragen; der Konflikt der Generationen bleibt davon sogar eigenartig unberührt. So steht z.B. Kuligin mit seinen moralischen Ansichten auf Seiten der Jugend und gegen Dikoj und Kabanova, nicht jedoch, weil er besonders „modern“ oder ein Libertin wäre (das könnten eher Dikoj und die Kabanova sein), sondern weil er sich gegen die Praxis der öffentlichen Tabuisierung von Sexualität ausspricht und damit die guten, vermeintlich reinen Sitten des 18. Jhs. wiederzubeleben glaubt. Mit der pruden alten Adelligen wollen weder Kabanova noch Varvara zu tun haben.

In O.s Stück herrscht, wie schon an der unterbliebenen Bestimmung der historischen Zeit auf dem Deckblatt zu bemerken ist, eine historische Indefinitheit, die die Figuren entindividualisiert und ihnen typisierend einen allgemeingültigen Status den spezifischen Umständen gegenüber verleiht.⁹¹ Dies hat dazu geführt, daß im Gegenzug der genauer definierten räumlichen Umgebung von den Interpreten eine Bedeutung beigegeben wurde. Die historische Offenheit, ja Zeitlosigkeit wird zu einer Bedingung der räumlichen Geschlossenheit erhoben: An der oberen Volga scheint die Zeit stillzustehen, es findet keine historische Entwicklung statt. Der Fortschritt wird gehemmt. Diese Position findet ihre Entsprechung im Stück vor allem in den Äußerungen von Fekluša. Betrachtet man jedoch den Text insgesamt, so erweist sich die Position Feklušas als in doppelter

Weise täuschend. Feklušas „Ansichten“ werden in ihrer Vertrauenswürdigkeit als Informationen noch nicht einmal durch die Kabanova unterstützt, obwohl sie Fekluša unwidersprochen ausreden läßt. Feklušas Funktion im Stück ist es nicht, den historischen Stillstand als Spezifik der Region der oberen Volga zu exponieren. Sie wird in Bezug auf Katerina eingeführt. Der Sozialstatus der Pilgerin, einschließlich ihrer durchaus zweifelhaft „volkstümlichen“ Frömmelerei, bezeichnet die Alternative, die Katerina nach ihrem Ehebruch und der Trennung von ihrem Ehemann in der Gesellschaft einzig offenstünde, würde sie nicht den Freitod wählen. Mit Fekluša gibt O. also ein Statement über die Verhältnisse der zeitlosen Moral innerhalb der Gesellschaft in einem bestimmten Raum ab; und er zeichnet diese Verhältnisse so, als ob sie außerhalb des Historischen stünden, als ob sie sich auch in Zukunft nicht ändern ließen. Daß diese Aussichtslosigkeit O. weiterhin dazu verhilft, sein Sujet auch dramaturgisch überzeugend zu motivieren, bezeugt bereits Dobroljubov, wenn er Katerinas Selbstmord als einzige Möglichkeit begrüßt, zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse aufzurufen. Doch setzt hier auch die Kritik an O. an, dem von seinen slavophilen Kritikern Ausblendungen bei politisch empfindlichen Themen und simple Schwarz-Weiß-Malerei zum Vorwurf gemacht werden. Wenn man die Verhältnisse der Kaufmannsklasse an der Volga als typisch für den Zustand ganz Rußlands interpretiert (wie das zuerst Dobroljubov mit seiner These von der „Schein-Idylle“ getan hat), erwachsen daraus mehrere Probleme. Warum wurde der Raum dann überhaupt so genau bestimmt, d.h. warum wählte O. den für russische Verhältnisse so exotischen „bürgerlichen Raum“ und warum berichtet Fekluša über ihre Pilgerreisen durch Rußland offensichtlich Unsinn, der nur auf Hörensagen beruht?

Nikolaj Leskovs Heldin in der Erzählung *Lëdi Makbet našego uezda* (1865; Lady Macbeth aus dem Mzensker Kreis) heißt ebenfalls Katerina, wie denn der Text insgesamt die Situation von *Groza* aufgreift, um sie anders weiterzuspielen. Leskovs Katerina ist ein Beispiel für die Kritik an den – männlichen – Interpreten von O.s Katerina. Bei Leskov ergibt sich Katerina nicht in ihre Situation, sondern ermordet nach dem Ehebruch den Schwiegervater und den zurückkehrenden Ehemann, um ihren Geliebten an sich zu binden und die Erbschaft im Haus an sich zu bringen. Erst nach der Aufdeckung ihrer Taten und der Verurteilung zur Haft im Straflager wird Katerina von der Verzweiflung und der tragischen Notwendigkeit des Selbstmords eingeholt: nicht daß sie ihre „Schuld“ bereute; doch als sie gewahr wird, daß sie ihr Liebhaber Boris, auf den sie alle Hoffnungen für ein neues Leben gesetzt hatte, mit einer anderen betrügt, stürzt auch sie sich ins eisige Wasser der Volga. Davor aber war sie die Lady Macbeth der Provinz. Sie will nicht Opfer sein und glaubt deshalb, Täterin werden zu müssen. I. Smirnov hat die Psychocharakteristik des Realismus darin gesehen, daß sich der Ödipuskonflikt nicht nur zwischen Vätern und Söhnen vollzieht, sondern generell zwischen Eltern und Kindern, wobei in erster Linie zwischen einer Variante unter-

schieden werden muß, wenn Kinder das Elternteil des eigenen Geschlechts „töten“, und einer zweiten, wenn sie gegen das Elternteil des anderen Geschlechts vorgehen.⁹² Leskovs erzählerische Kontrafaktur von O.s Katerina in seiner Katerina Izmajlova präsentiert die erste erfolgreiche Mörderin des russischen Realismus, die einzige Frauenfigur, die planvoll tötet bzw. töten läßt.⁹³ Ihre Bewältigung des ödipalen Konflikts ist jedoch entschärft: Katerina vollführt nicht die Ermordung des eigenen Vaters bzw. der eigenen Mutter, sondern des Schwiegervaters. Die Tat hat wenig vom ödipalen Affekt und von der ödipalen Symbolik der Waffe, handelt es sich doch um einen Giftmord, der in Leskovs Text durch die Metonymie des „Ausbrütens“ mit Schwangerschaft und Geburt parallelgesetzt wird. Den zweiten Mord am Gatten muß Katerina schließlich durch ihren Liebhaber ausführen lassen, dem sie lediglich als Muse beisteht. O.s Katerina kann auf einen solchen Helfer nicht einmal hoffen, ist doch ihr Liebhaber Boris selbst ein ausschließlich auf die Eltern im fernen Moskau fixiertes Kind. Leskovs Drama *Raznočitel* war nach dem zwar umstrittenen aber gescheiterten Roman *Nekuda*, dessen Held Rozanov – Leskovs alter ego – O.s Tragödienpoetik als Hegelianischen Irrweg brandmarkt, ein erneuter Versuch des Autors, sich von O. zu distanzieren.⁹⁴ Das 1867 verfaßte und aufgeführte Stück führt wiederum ins „bürgerliche“ Milieu des Kaufmannsstands an der Wolga. Leskov wendet sich im Vorwort explizit gegen O., vor allem aber gegen dessen Interpreten Dobroljubov und den *Sovremennik*. Er versucht, immer in polemischer Absicht, sich von O. und dessen Rationalismus zu lösen. Anstatt jedoch an O.s Konzeption festzuhalten und diese von innen her zu sprengen, verliert sich Leskovs Werk in einer Vielzahl von Einzeldialogen, die das Sujet weit über theatralische Möglichkeiten hinaus strecken. Leskov beklagt, die Konflikte in O.s Dramen wirkten gestellt und formal entwickelt. Andererseits merkt er an, sie seien der Ästhetik der 40er und frühen 50er Jahre, d.h. der „Natural'naja škola“ angemessen. Die soziale, geistige, vor allem aber die moralische Entwicklung – die nach Leskov einen Sittenverfall darstellt – sei wesentlich weiter vorangeschritten, als es O. auf der Bühne, vor allem aber in *Groza* zeige. Soweit hatte Leskov in der *Lëdi Makbet* keinen Zweifel gelassen. Leskov will den negativen Frauenfiguren ein positives religiöses Modell gegenüberstellen. Auch er führt deshalb eine „Pilgerin“ ein, die wie Pilgerfiguren des späten Dostoevskij idealisiert und unbedingt affirmativ aufzufassen ist, aber nicht mehr wie in O.s Stück das Elend und die Naivität dieser Lebensform am Rande der Gesellschaft objektivierend nachspielen läßt.

Repressive Utopie: Katerinas Selbstmord

Varvara besitzt den Blick für Normalität und Gesundheit. Als ordentlich gezeugtes und weibliches Wunschkind ist sie im Gegensatz zu Tichon, dem dubiosen Stammhalter, von ihrer Mutter geliebt worden. Varvara erhält von Kabanova

alles, was diese den anderen vorenthalten hat. Anstatt der Überfürsorglichkeit wie Tichon erfährt sie eine faire Erziehung. Sie soll es besser haben als Kabanova, die bestimmt niemals von irgendjemandem geliebt worden ist.

Varvara stellt bereits im ersten Akt die Diagnose, daß Katerina krank ist: „Zdorova-li ty?“ (Bist du gesund?) Und Katerina antwortet ihr: „Zdorova... Lučše by ja bol'na byla. Lezet mne v golovu mečta kakaja-to.“ (II, 222: Gesund... Es wäre besser, ich wäre krank. Im Kopf kriecht mir so ein Alptraum herum.) Katerinas Reaktion – die drei Pünktchen zeigen es graphisch – beweist, daß sie eben nicht mehr gesund, daß sie von einer Krankheit befallen ist. Der alptraumhafte Zustand penetriert oder lauert parasitär in der eigenen Konstitution. Er dringt entsprechend der hydraulischen Metaphorik des 19. Jhs. aus dem Körper in ihren Kopf hinauf. Katerina weiß, daß sie mit einem Wahnzustand sympathisiert, der nur durch Gebete nicht verschleucht werden kann. Diese mögen die Seele schützen; den Körper, den Kopf bewahren sie nicht vor dem Gedanken an Sünde und Phallus.

Das Sich-Abfinden mit der Krankheit ist Katerinas eigentliche Krankheit. Der Wahn ist die Krankheit, der sich durch Angstzustände manifestiert. Katerina schämt sich ihrer Krankheit nicht, sie legt sogar ein schamloses Bekenntnis zu ihrem Wahn ab. Sie kann dies tun, weil sie keine leiblichen Eltern und keine blutsverwandte Familie mehr hat, auf die diese Krankheit als Schande fiele. Die Schande des Bekenntnisses fällt dagegen auf die angeheiratete Familie der Kabanovs, die es nicht vermochte, Katerina zu disziplinieren. Die Verbindung von Eros und Thanatos-Bindung, von Schönheit und Gehenna, wie sie die Barynja in ihrem Fluch verkündet, versteht Katerina nicht, weil ihr jedes Gefühl für die eigene Schönheit fehlt. Ihr fehlt das Spiegelstadium. Varvara erkennt im Fluch die Hysterikerin, die nicht darüber hinwegkommt, daß sie nicht Mutter wurde.

Katerina fürchtet ihren Wahn. Ihr ist ständig angst und bange vor dem Fürchten. Sie ist ein Anti-Ivan-Durak, der das Fürchten erst noch lernen muß. Ihr Wahn ist die Folge der latenten Angstvorstellung. Diese widersprüchliche Verdoppelung ohne Spiegel hilft ihr auch darüber hinweg, ganz so, als würden sich Gegensätze aufheben. Katerina kümmert sich ab einem bestimmten Punkt nicht mehr darum, ob ihr Verhalten pathologisch ist. Sie verhält sich so, als ob das Schlimmste, die Krise bereits hinter ihr läge. Auch in den Momenten der Peripetie, wenn sie unmittelbar vor dem Bekenntnis oder dem Selbstmord steht, glaubt sie, diese quälenden Situationen bereits hinter sich zu haben. Sie sind nur mehr Nachbeben einer Krankheit, der sie so und so erlegen ist und schließlich ganz verfallen wird. So wird Katerina zu einer Meisterin der Autosuggestion. Durch ihr wahnhaftes Leiden gelingt ihr eine schmerzstillende Selbsthypnose, die sie schlafwandlerisch die Ängste, die Demütigungen und die körperlichen Versehrungen überstehen lassen, die man ihr und die sie sich selbst zufügt.

Katerinas Dasein stürzt sich in ein Wechselbad von absurden Kasteiungsplänen und dem exzentrischen Rausch des nächtlichen Ehebruchs. Zwischen diesen

Extremen gibt es für sie keine vermittelnde Ebene, obwohl ihre Umwelt, vor allem Varvara und Kudrjaš, einiges unternehmen, um ausgleichend zu wirken. Katerina will Sorge um ihren Körper provozieren und weist sie im gleichen Moment entschieden von sich. Sie will, daß andere besorgt sind, erreicht jedoch, daß Kabanova auf sie eiferstüchtig ist. Weil sie selbst alles andere als sorglos ist, bedeutet das nicht, daß sie eine bestimmte Sorge hätte, um die sie wüßte. Ihre Sorge ist vor dem Ehebruch ohne Ziel und tendiert deshalb zum Wahnsinn. Mit Boris und seiner Sorglosigkeit besorgt sich Katerina eine Sorge. Er besorgt es ihr. In dieser Beziehung gilt ihre Sorge der Verheimlichung. Nach dem Geständnis, mit dem Katerina diese Sorge von sich wälzt, gilt ihre letzte Besorgtheit dem Schicksal des Geliebten. Die Erfüllung in der Beziehung zu Boris ersetzt kurzzeitig die Besessenheit des Körpers von der Sorge um ihn. Andererseits besteht die Intensität ihrer Beziehung zu ihrem Ehemann nur in der Sorge, der er sich um sie macht. Als Tichon abreist, macht sie sich – da hat die Kabanova recht – gar keine Sorgen um ihn. Katerina scheint die Sorge der Familie, die Fürsorge von Eltern, die sie geliebt haben, niemals gekannt zu haben. Sie ist hungrig nach der Zuwendung eines Vaters und findet überall nur die unterkühlte und geschäftsmäßige Fürsorge einer Schwiegermutter. Anstatt daß man ihr Aufgaben zuwiese, nimmt man ihr jede Verantwortung weg.

Katerina hält ihren Irrsinn auf kleiner Flamme; sie zwingt sich, im Rahmen zu bleiben und ihrem Schicksal vernünftig ins Auge zu sehen. In ihrem Schlüsselmonolog spricht sie davon, daß sie sich zwischen Normalität und Wahnsinn entscheiden muß. Den Schlüssel zu verwenden, bedeutet nicht nur, die Gartentüre zu öffnen, sondern den „Wahnsinn“ aus dem Käfig herauszulassen. Sie ruft sich selbst: „Ach, sumasšedšaja, pravo, sumasšedšaja!“ (II, 235: Ach, Wahnsinnige, wahrhaftig, Wahnsinnige!) Sie erlebt ihr Leiden als etwas, was sie sich „denkt“. Ein Fremdkörper sitzt im „Verstand“, aber ihr Körper applaudiert: „pravo“ unterdrückt Zustimmung und verlangt „bravo“.

Katerina begibt sich halb bewußt, halb automatisch in den Bann der Nacht und der Umnachtung, was ihr Linderung verspricht. Ihr Wesenszug ist das Erleidende, die Hinnahme und das Nachzittern. Katerina wird dabei vom Donnerschlag getroffen. Am Ende des ersten Akts verdichtet sich diese Passivität zur Sprachlosigkeit im Ausruf „Ach!“ Zeilenbruch, Satzzeichen und Groß-/Kleinschreibung unterstützen die Dramaturgie. Wie Kleists Alkmene im *Amphytrion* erscheint Katerina selbst vor dem Gott, der ihr den Körper gab, zu spüren, was sie leide, um sich vergewaltigt zu erfahren.

Катерина [...] Мне умереть не страшно, а как я подумаю, что вот вдруг я явлюсь перед богом такая, какая я здесь с тобой, после этого разговору-то – вот что страшно. Что у меня на уме-то! Какой грех-то! страшно вымолвить!

Гром.

Ah!

Кабанов входит.

Варвара. Вот братец идет. (*Кабанову*) Беги скорей!

Гром.

Катерина. Ah! Скорей, скорей. (II, 225)

Katerina. Es ist nicht fürchterlich für mich zu sterben, aber wenn ich denke, daß ich plötzlich dort vor Gott erscheine, so wie hier vor dir, nach diesem Gespräch – dann ist das fürchterlich. Das, was da in meinem Verstand drin ist! Was das für eine Sünde ist! Es ist fürchterlich, daran zu rühren!

Donner.

Ach!

Kabanov tritt auf.

Varvara Da kommt der Bruder. (*zu Kabanov*) Lauf schneller!

Donner.

Katerina. Ach! Schneller, schneller.

Katerina betet im Stück nicht. In ihrem letzten Monolog, kurz bevor sie in die Volga springt, beschließt sie immerhin noch, zu beten, tut es aber dann doch nicht. Ist ihr Todessprung das Gebet, die Körperbewegung ihre Sprache? Im Gespräch mit Varvara im ersten Akt erzählt sie, daß ihre Kindheit in ihrer Erinnerung deshalb so glücklich scheint, weil sie damals nichts anderes tat, als mit ihrer Mutter in die Kirche zum Beten zu gehen und dann zuhause zu sticken. Zuhause betet man nicht. Auf den Einwand von Varvara, daß sie nun doch auch nichts anderes tue, geht Katerina gar nicht mehr ein. Die Differenz ist evident: Katerina kann – selbst in der Kirche – kaum mehr beten. Die wahre Mutter ist mit der Kindheit verschwunden. Der Schatten eines beängstigenden Vaters fällt auf sie. Die Umstände, das Milieu, in dem sie lebt, haben sie dermaßen geändert, daß sie sich an kein Gebet mehr erinnert. Hinzu kommt das Beispiel ihrer Schwiegermutter: Kabanova deligiert das Beten. Sie bezahlt etwa Fekluša, damit diese für sie religiöse Pflichten erfüllt.

Katerinas Kindheitserinnerung ist in einem Punkt signifikant. Sie weiß, daß sie einst in aller Unschuld dachte, alles müßte immer so sein. Alleine das hat sich geändert, obwohl sie ihre Unschuld nicht verlor. Katerina ist nicht zur Agnostikerin geworden und doch ist ihre Religiosität nun Fassade, eine regelmäßige Einrichtung im Tagesablauf, der Kirchenbesuch ohne tieferen Sinn, außer, daß in seinem Rahmen eine Geste der Ablehnung, der Verstoßung aus dem selbstverständlichen Körper der Kindheit evident wird.

Katerina ist keine Kindfrau, die nicht erwachsen werden möchte. Eine Kindheit im modernen Sinne, wie etwa ihr Geliebter Boris sie in der behüteten großstädtischen Bürgersfamilie erlebte, hat sie wohl in der Provinz nicht gekannt. Dennoch ist sie Kind der romantischen Generation. Auch in Kalinov, wo die Nachricht von den modernen Maschinen erst langsam hindringt, ist ein romantisches Lebensgefühl präsent. Auch wenn Katerina nichts sagt und dies nicht offiziell formu-

lieren kann: sie erlebt ihr Leben als eine Manifestation ohnmächtiger Ablehnung der ganzen Welt. Zwar erscheint es ihr zunächst so, als ob sie nur die nähere Umgebung und damit bestimmte böse Menschen ablehnen würde, tatsächlich aber erweist sich im Laufe der Liebesbeziehung zu Boris und fundamental im Selbstmord, daß sie die Schöpfung und ihren Platz darin zurückweist. Katerina beteuert damit, daß sie nicht in dieser Welt ist und daß sie sich nicht in dieser Welt wiedererkennt, ja daß sie sich von Forderungen nach Wiedererkennung verfolgt glaubt, wobei sie dieser Verfolgung mit allen Mitteln zu entkommen trachtet. Katerina ist keine Muse romantischer Dichter. Sie hält sich nicht für eine gefallene Göttin, die sich noch an den Himmel des Kindheitsparadieses erinnert. Dennoch ist ihre Vorstellung der glücklichen Kindheit eine romantische Erfindung, die in Kalinov so unerhört neu ist, daß die Kabanova, ja selbst Varvara kaum verstehen können, was damit gemeint sei. Katerinas vage Beschwörung eines stereotypen Glückstopos Kindheit beweist: sie erinnert sich konkret an gar nichts. Das Glück der Kindheit besteht nur in der Abwesenheit einer konkreten Leid-Erinnerung, die auf die Abwesenheit des Ich als Subjekt übertragen wird und damit als Leidensabwehr dient. Katerina hat ihr kindliches Subjekt verloren, indem sie als Frau verheiratet wurde, und keine Objekte herübergerettet, die den Zustand naiv-kindlicher Freiheit des Bewußtseins von Subjekt und Geschlecht bezeugten. Keine Njanja, überhaupt keine Bezugsperson ist ihr in der neuen Umgebung verblieben. Weil das Glück selbst so nicht da ist im Abgelehnten, muß Glück sein, was vorher war. Katerina verweist dieses „Glück“ in die eigene Kindheit und den Bauch, aus dem sie kommt. Schwangerschaft und das Mutterglück weist sie dankend zurück. Mit dem Selbstmord lehnt Katerina auch Versöhnungsangebote des Seins ab, das jedem ein fixes Quantum Glück zusichert. Sie leugnet, daß das Sein, das sie in den Augen aller anderen hat, sie repräsentiert.⁹⁵ Sie lehnt es ab weiter der sympathetische Körper sein, der ihr zugestanden wird. In ihrem Geständnis verliert sie ihre Selbstächtung und verliert ihre Repräsentation. Vor aller Augen verlehrt sie ihren Körper. In diesem Moment objektiviert sie ihre romantische Naturhaftigkeit und wird zur utopischen Herausforderung an die Repression der sozial definierten Geschlechterrolle.

Katerinas Tod ist substantiell weiblich. Sie ertrinkt im trägen Fließen. Das Element ist dem Feuer und der Geschwindigkeit der Elektrizität entgegengestellt. Es löscht. Es bremst. Unter Wasser kann der Blitz nicht treffen. Kuligin zitiert Deržavin: „Ja telom v prache istlevaju, I Umom gromam povelevaju.“ (II, 252) Dem will sich Katerina entziehen, indem sie noch ihre Leiche davor zu bewahren versucht, in der Erde verscharrt zu werden. Es ist einerlei, ob man vom Blitz zu Asche verbrannt oder von der Zeit zu Staub wird. Katerina zieht es vor, im Wasser aufzuweichen, zu vermodern. Das Wasser versetzt den durchpulsten Körper in einen Taumel von sanfter Gewalt, es ist das Medium des Zusammengemischten, des Traums, des Opheliakomplexes.⁹⁶ Die Ekstase der Rückkehr Undines in

ihre kalte Welt erzeugt im Strudel das nie erlebte narzißtische Bild, das Sterben heißt. Der Tod erfolgt nicht durch den Schritt, sondern durch einen Sprung, der eher erlitten als aktiv angegangen wird. Der Körper springt nicht, er läßt sich nicht einmal fallen, sondern hineingleiten. Der Spiegel wird verschluckt. Die Volga wird von Hochufern eingerahmt, so daß der Sturz selbst Todesbedeutung hat. Doch den Körper tötet die Strömung, die langsam in mäßige Dringlichkeit hineinreißt, die den Körper durchflutet und verhüllt. Trotz des Sturzes ist die Leiche unversehrt; wäre Katerina nur gestürzt, hätte sie allenfalls eine Gehirnerschütterung erlitten. Ihr Tod intendiert das Ertrinken; die symbolische Intention ist nicht der Fall, sondern das Versinken:

Высоко бросилась-то, тут обрыв да, да, должно быть, на якор попала, ушиблась, бедная! А точно, робяты, как живая! Только на виске маленькая такая ранка, и одна только, как есть одна, капелька крови. (II, 265)

Tief hat sie sich herabgestürzt, da ist der Steilabbruch und dort, ja, so muß es sein, ist sie auf den Anker gestürzt, hat sich verletzt, die Arme! Seid nicht schüchtern, sie ist genauso wie eine Lebende. Nur auf der Stirn ist so eine kleine Wunde und nur ein Tröpfchen Blut.

Katerina erlebt ihren Tod als Überfahrt ins Vergessen, als heidnisches Ritual. Es ist ein Liebestod, dem wie einem dämonischen Befehl naiv gefolgt wird. So hat ihn auch Janáček in der Nachfolge des von Wagner in *Tristan und Isolde* entworfenen Finalkonzepts der Verklärung komponiert; nur steht in diesem Falle das Finale nicht mehr am Schluß und wird so in seiner Scheinhaftigkeit gebrochen. Janáčeks Lösung der letzten Takte des Schlußmonologs enthalten eine überraschende Interpretation O.s.: Katerinas Stimme wird in die Spinto-Koloraturlage geführt, begleitet nur mehr von einer Flöte und der Pauke, die leise das die Oper durchziehende „Schicksals- und Volga-Motiv“ anschlägt, unterbrochen von einem unsichtbaren Chor, der das Rauschen des Wassers und die Stimmen der Suchenden, die Verfolgenden in jener Entferntheit imaginiert, die Katerinas Hören kaum mehr erreicht. Katerina „zitiert“ hier die Wahnsinnszene aus *Lucia di Lammermoor*, einer der berühmten Opern des Belcanto.

Lucia, die verliebte Wahnsinnige setzt ihren Walzer fort, gefolgt von der sie umschlingenden, umfangenden Flöte; die Gespensterflöte ersetzt den abwesenden Edgar. Lucias Stimme dialogisiert mit der Flöte, Antworten, Echos, Lucia ist nicht mehr alleine, sie wird nie mehr alleine sein. Die Stimme erhebt sich, verliert die Worte, singt ganz hell, ruht schließlich aus; sie hebt wieder an, in einer kindlichen, heiteren Bewegung. Lucia tanzt mit ihrer Begierde: hör dir an, wie fröhlich und leicht und beruhigt das ist. Wer spricht denn von Unglück? Die Stimme der Wahnsinnigen spricht vom vollkommenen Glück und gelangt zur philosophischen Wahrheit Rousseaus: „Mein vollkommen-

stes Glück war im Traum.“ Gedankenverloren, verträumt, blutüberströmt, findet die Mörderin die Kindheit des Gesangs und seine begehrenswerte Freiheit wieder. Kein Geräusch um sie herum könnte sie noch erreichen; jedesmal, wenn der Chor der immer noch unbeweglichen Zuschauer dazwischensingt, setzt sie höher wieder ein, jedesmal höher, leichter, und weist alle in die Dunkelheit der unglücklichen Welt zurück, jene die auf ewig von ihr getrennt sind und die die vollkommene Totalität ihrer Freude nicht verstehen. [...] Im letzten Akt bleibt von Lucia nichts, außer ihrem Grab.⁹⁷

Janáček erzeugt eine historische Aura. Die Musik Donizettis und Bellinis hat in der russischen Literatur des Realismus die Funktion, die Gefährdung, die Empfindlichkeit der weiblichen Schönheit akustisch unter Beweis zu stellen, man denke an Ol'gas Vortrag der Auftrittscavantine „Casta diva“ aus Bellinis *Norma*, einem „Leitmotiv“ in Gončarovs *Oblomov*. Lucias Wahnsinn in Cammarano/Donizettis Oper zeichnet sich dadurch aus, daß die Hysterikerin in ihrem Selbstmord (im Gegensatz zur Romanvorlage W. Scotts) nicht erfolgreich ist, weil sie vor der Ausführung ihrer Tat wahnsinnig wird. An die Stelle des Suizids tritt der Zusammenbruch, der durch die Ästhetik der brechenden Stimme zur atemberaubenden Faszination wird. Die brechende Stimme gereicht zur Apotheose der weiblichen Schönheit. In der Koloratur bricht sich das Verstummen die Bahn, eine Schneise, ein Sturzbach der Krankheit. Katerinas Selbstmord wird von Janáček als Unfall verstanden. Katerinas Stimme ist gebrochen, sie ist wahnsinnig, nicht mehr fähig, ihre Aktionen zu koordinieren. Janáček parallelisiert seine Heldin mit zwei anderen fiktiven Hörerinnen der *Lucia di Lammermoor* in der Literatur des 19. Jhs.: Emma Bovary und Anna Karenina.⁹⁸

Nachdem Katerina zwei Todsünden auf sich geladen hat, braucht sie sich keine Hoffnung auf ein christliches Paradies mehr zu machen. Um ihre Seele ist es getan: „[...] už dušu svoju ja ved' pogubila.“ (II, 261: [...] schon habe ich meine Seele ja ins Verderben gestürzt.) Jetzt heißt es, sich Gedanken über den Körper zu machen. Sie sieht ihren Körper im Grab, in den Fluten. Sie vergleicht das Grab und das Wasser. Das Wasser ist das weichere Grab. Sie fragt sich, warum der Körper nicht hingerichtet wird. Und sie weiß, daß sie als Leiche bestaunt werden wird. Man wird sie nicht in die Volga stoßen, um sie dort in Ruhe zu lassen, man wird sie herausziehen, um ihren Körper zu sezieren und noch ihre Leiche quälen, indem man darin nach der „Sünde“ sucht. Indem sie das Glück ihres Körpers einfordert, setzt sie über den Todesfluß ins Dunkel des Vergessens:

Вспомнить бы мне, что он говорил-то? Как он жалел-то меня? Какие слова-то говорил? (*Берет себя за голову.*) Не помню, все забыла. Ночи, ночи мне тяжелы! Все пойдут спать, а я пойду; всем ничего, а мне как в могилу. Так страшно в потемках! Шум какой-то сделается, и поют, точно кого хоронят; только так тихо, чуть слышно, далеко, далеко от меня. (II, 260)

Könnte ich mich noch erinnern, was er gesagt hat? Wie er mich bemitleidet hat? Welche Worte er aussprach? (*Sie faßt sich an den Kopf.*) Ich erinnere mich nicht, ich habe alles vergessen. Die Nächte, die Nächte sind mir schwer! Alle gehen schlafen, aber ich gehe, zumindest mir kommt es so vor, ins Grab und allen ist das egal. Wie fürchterlich in der Finsternis! Ein Rauschen kommt irgendwoher, und man singt, genauso wie bei einer Beerdigung; nur ist es so leise, kaum hörbar, fern, fern von mir.

Die Zeichen des Irrsinns treten zutage: Vergessen, akustische Halluzinationen. Katerina faßt sich selbst an den Kopf, als versuche sie sich mit eigener Kraft noch aus dem Wasser zu ziehen. Schon vor dem Selbstmord treten Konvulsionen auf. Katerina ist gewalttätig, wehrt sich gegen Berührungen, wobei sie zwischen Trost und Fesselung nicht mehr unterscheidet. Um nicht eingesperrt zu werden, schließt sie sich selbst in ihr Zimmer ein, wo sie vielleicht erneut ähnliche Tobsuchtsanfälle des Selbsthasses durchmacht wie bei ihrem Geständnis. Sie hat das Gefühl, vom Flügel des Irrsinns gestreift zu werden. Ganz am Anfang des Stücks liebt Katerina nur Varavara: „[...] ja sama tebja ljublju do smerti. (*Molčanie*) Znaeš', što mne v glavu prišlo? [...] Otčego ljudi ne letajut?“ (II, 221: [...] ich selber liebe dich bis auf den Tod. *Schweigen*. Weißt du, was mir in den Kopf gekommen ist? [...] Warum fliegen die Leute eigentlich nicht?) Will Katerina in eine „ganz andere“ Beziehung wegfliegen? Kann sie gar nicht bezeichnen, was sie will, weil sie es eigentlich nicht wissen darf oder sich zu wissen verbietet? Ist der Anflug von Irrsinn darauf zurückzuführen, daß sie gerade Varvara unsterblich liebt und nicht deren Bruder, ihren Mann?

In ihrem letzten Monolog läßt sich Katerina Flügel wachsen. Sie wird wieder zum leichten Vogel; die Wände verschwinden (II, 263). Sterben ist noch nicht leises Verschwinden (wie der symbolistische Tod der Mélisande), aber der Suizid bleibt frei von Pathos. Katerina stirbt in gewisser Weise sogar normgerecht, gerade weil ihr Sterben nicht mit einer Gloriele, auch nicht mit ironisierendem Mitleid aufgeladen wird. Sie versucht ihre Sache so gut wie nur möglich zu machen, zu Ende zu bringen. Sie verabschiedet sich von Boris, wenn auch nicht von ihrem Ehemann, sie ordnet ihre Angelegenheiten gegenüber Varvara, vergißt aber die letzten Sakramente. Mit O.s Katerina und Tolstojs Erzählung *Tri smerti* (Drei Tode), beide aus dem Jahr 1859, beginnt die lange Reihe jener realistischen Todeesszenen, die die Motive Lüge und Tod verknüpfen. Der Blick des Dramatikers richtet sich nicht auf die Identifikation mit der Figur, sondern auf den Kode des Sterbens. Es ist objektivierter Forschung nach den kontingenten Ordnungssystemen. Der Mensch stirbt symptomatisch. Der Umschlag von der traditionellen zur modernen Kultur manifestiert sich an der Normierung des Sterbens. Starb der Mensch bislang im Zentrum des Hauses und der Familie, erlebte er den Tod mitten im Leben bzw. der Lebenswelt, so wird Tod hier an den Rand gedrängt. Der Sterbende muß seine Sterbearbeit tun, obwohl er selbst vom Ekel gegen den Tod,

den die Umgebung ausstrahlt, erfaßt ist. Er zerbricht am Tod, und scheitert an einer der entscheidenden Stationen seines Lebens, noch bevor er tot ist.⁹⁹

Elektrischer Kuß

In den letzten Jahren ist die Geschichte der spätaufklärerischen und romantischen Medizin neu beachtet worden. In ihr spielt die Elektrizität entsprechend der von Franklin kanonifizierten Flüssigkeitstheorie der Elektrizität eine bedeutsame Rolle. Die davon hergeleiteten Phänomene wie die Ladung von Luft, das Galvanisieren, der „thierische Magnetismus“ Hufelands und der Mesmerianismus, die Diagnose des weiblichen Somnambulismus und weiblich-hysterischer Selbstzerstörung als Auswirkung elektrischer „Kräfte“ usf. haben reichhaltigen Niederschlag in der Literatur des späten 18. und des 19. Jhs. gefunden.¹⁰⁰ Durch Texte wie Schellings Schrift über die Weltseele, die Romane Jean Paul Richters, E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Der Magnetiseur“, die Texte Fechners, Reichenbachs *Odisch-Magnetische Briefe* und Goethes *Maximen und Reflexionen* wurden die elektrophysiologischen Behandlungstechniken exakt in der Kunst-Literatur dokumentiert:

Der Magnet ist ein Urphänomen, das man nur aussprechen darf, um es erklärt zu haben, dadurch wird es denn auch ein Symbol für alles übrige, wofür wir keine Worte noch Namen zu suchen brauchen.¹⁰¹ Diese [die Elektrizität] darf man wohl und im höchsten Sinne problematisch ansprechen [...]; sie ist das durchgehende allgegenwärtige Element, das alles materielle Dasein begleitet und ebenso das atmosphärische; man kann sie sich unbefangen als Weltseele denken.¹⁰²

Neben solchen „fiktiven“ Texten waren literarisch-publizistische Dokumentargenres wie medizinische Falldarstellungen in populären Journalen und in literarischen Zeitschriften (wie etwa dem *Sovremennik*) verbreitet.¹⁰³ Besondere Bedeutung hat die Elektrophysiologie für die Definition der Geschlechterverhältnisse. Die Polarität der Elektrizität wird nicht nur mit dem Geschlechterdualismus parallelisiert, sondern in ursächlichen Zusammenhang gebracht, womit sie auch zur Therapie geschlechterspezifischer „Verirrungen“ eingesetzt werden kann. In F. Hufelands Schrift „Über Sympathie“ (1811) wird eine solche Polarität exponiert:

+, positiv

männlich, animalische oder subjektive Sphäre
Gehirn, Cerebralsystem, Herz, Sensibilität

distinkte Sinne, Subjekt von Außenwelt abgegrenzt

unabhängig von sympathetischen Einwirkungen

Wirkung nach außen

–, negativ

weiblich, vegetative oder objektive Sphäre
Herz, (Blut-)Zirkulationssystem,
Muskel/Tonik, Sensorik

Permeabilität, Sinne fließen mit
Außenwelt zusammen

abhängig von äußerer Natur

überwiegendes Seyn

Übergreifen der Lebenstätigkeit	Wirkung durch Sympathie (= Mesmers „Fluidum“)
bewußt, willkürlich, ideell, zeugend, aktiv	bewußtlos, materiell, reell, aufnehmend, passiv
Wachen, vollkommen, Licht	Schlafen, unvollkommen, Schwere
ideelles und geistiges Aufnehmen	Inkorporation als Assimilation, Reproduktion, Ernährung

Ähnlich in Gegensatzpaaren gedacht, wenngleich komplexer aufgebaut, ist die Physiologie von J. Görres, deren begeisterte Rezeption in Rußland mehrfach dargestellt wurde.¹⁰⁴ In D.G. Kiesers „System des Tellurismus oder Thierischen Magnetismus“ (1822; russ. 1828ff) findet sich eine auf Görres bezugnehmende Gegenüberstellung, die im Rahmen der elektrophysiologischen Geschlechterlehre auch die Gewittermotivik aufarbeitet:

+, positiv, solare Kraft, Blitz	–, negativ, tellurische Kraft, Magnetstahl
Sonne	Erde, Erdinneres
Erde	Mond
Erde/Mond	Mensch
Mann	Frau
Mutter	Fötus, Kind
Magnetiseur	Somnambule
sensitives System, Kopfhöhle, Cerebralsystem	vegetatives System, Bauchhöhle, Gangliensystem
Erkenntnis, Wissenschaft, Selbsterkenntnis	Gefühl, Glaube, somnambules Hellsehen
Freiheit der Seele, Naturphilosophie, Mesmerismus	Nothwendigkeit, Religion
Occident, Geist, Aktivität, Idee, höheres Leben	Orient, Materie, Passivität, Realität, niederes Leben
Tag, Wachen, Sommer	Nacht, Schlafen, Winter
das Beherrschende, Subject	das Beherrschte, Object

Als Faraday 1831 den Induktionsstrom im bewegten Magnetfeld nachwies, wurde er nach dem physiologischen Nutzen seiner Entdeckung befragt. Er antwortete mit jener Gegenfrage, die auch O. aufgreift: „Welchen Nutzen hat ein Baby für eine Frau?“¹⁰⁵ O. unterlegt seinem Drama die These des „weiblichen Magnetismus“. *Groza* bietet jedoch eine positivistische Experimentalanordnung, in deren Bedingtheiten sich die Thesen der zeitgenössischen Naturphilosophie, Physik und Medizin teilweise behaupten, teilweise aber auch in Frage gestellt werden. Kuligin weiß um die Bedeutung der Elektrizität, aber er versucht in seiner mechanistisch-positivistischen Provinzialität, die Kraft der Elektrizität nur abzuhalten, nicht aber sie für bestimmte Zwecke zu bändigen und als Antidotum nutzbar zu machen. Er

nimmt dennoch die Rolle des Magnetiseurs an, wenn er im zweiten und dritten Akt Katerinas und Boris' Leidenschaft als galvanischen Prozeß analysiert.¹⁰⁶

Katerina ist die weibliche Patientin, die zwar nicht einem Arzt und Magnetiseur ausgesetzt wird – wenngleich die Option einer „Heilung“ durch elektrophysiologisch genutzten Mesmerismus theoretisch vorhanden ist – sondern an der historischen Schwelle zu den Gleichungen Maxwells die Polarität von Elektrizität/Männlichkeit und Magnetismus/Weiblichkeit mit ihrem Opfer unter Beweis stellen soll. Mit Maxwell wird ihr Tod im Wortsinne überflüssig.

O.s Gewitter ist 1859 das Finale des vor-Faradayschen Verständnisses von Elektrizität; es entfesselt die Psychodynamik, den Tumult und Überschuß tellurischen Fluidums, unter dem Katerina leidet. Konvulsive Krise und elektrische Ströme, die auf dem Individuum lasten, manifestieren sich im Gewitter kosmisch. Je mehr Katerina „weiblich“ ist, desto eindeutiger muß sie unter der positiven Ladung einer während des Gewitters geballt auf sie einströmenden Elektrizität leiden. Während sich die Kabanova als Mutter dem Einfluß des tellurischen Magnetismus entziehen kann, ist der negativ geladene fötale Bereich in Katerinas Unterleib auf den Blitz gepolt. Katerina ist schlaflos – der Sommer erreicht seinen Höhepunkt, die Nacht wird ihr zum Tag. Ihre Liebesnacht mit Boris wird von ihr nicht bewußt, sondern schlafwandlerisch erlebt. Im Schutz dieser Nacht, einem Teil ihres eigenen elementaren Seins, droht ihr keine Schwangerschaft. Dennoch fürchtet Katerina im Gewitter die elektrische Schwangerschaft. Sie selbst ist die Erde, die in Kalinov statt eines Blitzableiters die Blitze empfängt. An ihr sammelt sich das elektrische Fluidum. Sie halluziniert ihre eigene Subjektivität. Aus der Somnambulen spricht die Natur, eine Kraft jenseits des Todes, wobei dem Magnetismus ebenso Todesbedeutung zukommt wie dem Blitzschlag die Bedeutung der Penetration und dem Donner die Bedeutung des weiblichen Orgasmus. Katerinas Somnambulismus ist nicht romantisch auf den Mond gerichtet, sondern Trance im elektrischen Feld. Sie ist, sogar im Suizid, empfänglich für die Galvanisierung: Sie ist umgeben von (bzw. umgibt sich durch den Widerstand gegen das ihr polar Entgegengesetzte mit) einer knisternden akustischen Aura der Aufladung. Ihr Todessprung dient der Entladung:

И люди мне противны, и дом мне противен, и стены противны!
Не пойду туда! Нет, нет, не пойду! Придешь к ним, они ходят,
говорят, а на что мне это! Ах, темно стало! И опять поют где-то!
Что поют? Не разберешь... Умереть бы теперь... Что поют?
Все равно, что смерть придет, что сама ... а жить нельзя! (II, 263)

Die Menschen sind mir zuwider und das Haus ist mir zuwider und die Wände sind mir zuwider! Ich gehe nicht dorthin zurück! Nein, nein, ich werde nicht gehen! Du kommst zu ihm, sie gehen herum, sprechen, aber wozu soll das für mich gut sein! Ach, dunkel ist es geworden! Und wieder singen sie irgendwo! Was singen sie? Du wirst

es nicht ausmachen... Wenn man jetzt sterben würde... Was singen sie? Egal, daß der Tod kommt, daß allein... aber leben darf man nicht!

Die Zweigeschlechtlichkeit und Bipolarität führt in der Topik der Romantik zu einer Verschmelzung der Gegensätze zum Kern. Der Realismus O.s dagegen nimmt vor allem den Haß und die Unversöhnlichkeit einer Ordnung des gegenseitigen Abstoßens zur Kenntnis, die nur in der Überwindung der Frau, durch Schwangerschaft durchbrochen werden kann. In diesen Kontext gehört auch Katerinas „Geschichte“. Ohne „Eigentliches“, ohne Erinnerung an die Kindheit, ohne Bildung ist sie ein rousseauianisches Exempel des kaum domestizierten weiblichen Naturzustands. Daraus ist Katerina in die bürgerliche Welt versetzt worden. Hier wollen die Kräfte des animalischen Magnetismus und der Elektrizität domestiziert oder aber verdrängt werden.

Die Schauspielerinnen – die Leiche – der Dichter am Theater

Groza ist ein Drama der Konfrontation für zwei Schauspielerinnen verschiedenen Alters. Die beiden Rollentypen – die böse Schwiegermutter und das unschuldige Mädchen – treten in einem Text als Hauptfiguren auf, denen keine gleichwertige männliche Rolle gegenübersteht. Dieser Schritt „bürgerlicher“ Emanzipation des Weiblichen ist auf dem russischen Theater unerhört. Die Geschichte des russischen Theaters kennt bis weit ins 19. Jh. keine unabhängige Schauspielerin. Prinzipalinnen wie im westeuropäischen Theater des 18. Jhs. oder gar Schauspielerinnen-Stars nach Pariser Vorbild hat es auf der russischen Bühne nicht gegeben.¹⁰⁷ Oft werden Mädchenrollen von adeligen Dilettantinnen gespielt. Die wenigen Berufsschauspielerinnen gehören zu Theaterfamilien und sind religiös, sozial und ästhetisch deklassiert. Zwar gab es auch vor O. Dramen mit wichtigen weiblichen Rollen, doch sind es nur wenigen Fällen Hauptrollen. Mit *Groza* entsteht erstmals ein Text für die bürgerliche Heroine der 2. Hälfte des 19. Jhs., deren Größe sich durch die geschlechtsinterne Konkurrenz erweist. Zahlreiche große Darstellerinnen des russischen Theaters haben im Laufe ihrer Karriere zuerst Katerina, dann Kabanova, später vielleicht sogar noch die Barynja gespielt. Der Erfolg und die Symptomatik von *Groza* bei Schauspielerinnen und für die Entwicklung einer weiblich dominierten Schauspielkunst in Rußland ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß die sozialen und weltanschaulichen Konflikte im bürgerlichen Milieu des Dramas auf die historische Situation der russischen Theaterkünstler, vor allem der Schauspielerinnen selbst, zu beziehen waren. De facto ist es Katerinas neu erschlossene Zukunftsperspektive: will sie nicht zur Pilgerin oder Heuchlerin und nicht zur Selbstmörderin werden, kann sie sich emanzipieren und ans Theater gehen. Dort spielt (sie) ihre eigene Tragödie. In diesem epischen Spiegel schminkt O. seine sozialen Rollenentwürfe. Er bleibt nicht Dichter, adeliger Schöngest, der für das Theater Texte liefert, sondern wird Theatermann. Er lebt

in seinem Ensemble mitten unter jenen Schauspielerinnen, deren Lebensgeschichte, die durchweg auf einem Bruch mit der traditionell ständischen Lebensordnung ihrer Herkunft hindeutet, er partiell für seine Dramen verwertet.¹⁰⁸

In *Groza* verliert sich die Sicherheit, die Frau wäre weniger wie ihre soziale Rolle und ließe sich in der Dichtung dementsprechend auf eine dramaturgische Funktion eingrenzen. Vor O. ist die Frau und die Schauspielerin auf dem russischen Theater eine Art Knecht zweiter Ordnung, von der Natur her dazu bestimmt, ein Knecht zu sein, aber einer, der nicht über den Herrn triumphiert, ihn nicht überflüssig macht, weil er von ihm befriedigt werden muß. Das Exempel der Kabanova wird zum Argument für Katerina. Katerina glaubt nicht an Ritter und Korsaren, edle Piraten und Musketiere, jene herrlichen Verkleidungen des trivialromantischen Helden, welche die gebildete romantische Leserin vor Augen hat. Doch sie kennt den byronischen, den überflüssigen Helden. Sie weiß, er wird sich nicht zu ihrer Rettung aufschwingen. Lieber selber untergehen, als die Frau retten. Besser noch, die Frau nicht retten und dabei nur beinahe untergehen. Das ist auch die Devise von Boris. Der Triumph der Schauspielerin bedingt die Vaterlosigkeit bzw. den Rückzug des Vaters auf die Rolle des Autors, was im russischen Theater schließlich durch Čechovs große Texte konstitutiv wird, in *Groza* aber bereits vollständig entwickelt ist.¹⁰⁹

Kabanova ist Katerinas realistisches Vorbild. Auch Kabanova hilft sich selbst und teilt die Hoffnungen auf männliche Rettung nicht. Ihr Selbstschutz ist alles andere als blasiert. Kabanova ist nicht adelig, doch ist ihr furchteinflößendes Gebaren Nachahmung feudaler Autorität. Sie ist konkret, sie herrscht, sie schaltet und waltet weit mehr als die züchtige Hausfrau: sie ist romantischer Adel. Sie versammelt die zerstreute Häßlichkeit des von ihr beherrschten Ganzen in sich und verleiht sich Durchsetzungskraft, Macht und Einfluß. Weil Katerina diese Position, die ihr nun eigentlich selbst zustehen könnte, nicht zu erobern vermag, verliert sie in der Auseinandersetzung um einen individuellen Adel als Frau. Wenn sie diese Auseinandersetzung nicht aufgenommen hätte, dann wäre der Widerstand, den ihr Kabanova, die das Feld zu behaupten hofft, entgegenbringt, vollkommen ziellos. Das Objekt der Auseinandersetzung zwischen den beiden Frauen und den beiden Generationen ist nicht nur der Sohn/Mann Tichon, sondern vor allem der Besitz, d.h. das Haus, seine leibeigenen „Seelen“ (Glaša) und seine Ordnung („Domostroj“). Tichon ist lediglich dessen Symbol, weil nur er als Mann der legale Eigentümer sein kann.

Wenn Dikoj Katerina als Leiche auf die Bühne trägt, wenn Tichon vor der Toten niedersinkt, wird der Schaden, der allen Konventionen – auch denen der Gattung – zugefügt wurde, durch den Mann kompensiert. Der Mann ist wieder Ritter der edlen Frau. Aber es steht nicht die Ritterlichkeit im Blickfeld der Dichtung, zum erstenmal spielt nicht der Ritter die Hauptrolle, sondern die Frau als Schauspielerin, auch wenn sie die Leiche verkörpert.

In dieser Funktion des Dieners der Frau befindet sich auch der Dichter. Ist die russische dramatische Dichtung des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jhs. Selbstbespiegelung des narzißtischen Dichters, für den die Anrede an die Frau nur Vorwand ist, so gibt der Theaterdichter O. die Hauptrolle der Dichtung (von Mythos, Ethos und Lexis) an die Schauspielerin ab. Die ästhetische Wirkung beruht nicht mehr auf der Schönheit der Dichtung, den Versen usf., sondern in erster Linie auf der natürlichen Darstellung der Frau durch die Schauspielerin. Der Dichter überläßt ihr den Vortritt, dafür muß allerdings Katerina sterben. Es bleibt Kabanova und es bleibt die Leiche, die am Ende aufgebahrt wird. O. überläßt die Wirkung der Ambivalenz und dem Kontrast. Er benötigt keine Ästhetisierung der Leiche und keinen Theatereffekt an der Leiche wie die aus dem Sarg auferstehende Scheintote. Er stellt das Interesse der Dichtung zurück.

Mit der Romantik ist ihm die Sicherheit der Inspiration durch Hingabe an die Frau und an ihre Leiche abhanden gekommen. Noch entscheidender als der Tod Gottes wirkt der Tod der Frau sich auf den Dichter aus. Woher soll ihm die Inspiration und die Autorisierung kommen? Entweder ist ihr Dichter von Geburt an mit seiner Begabung ausgestattet, oder aber er wird jedesmal im Schöpfungsakt durch eine Eingebung inspiriert. Schreiben für Jugendliche (d.h. für Atheisten) tendiert zu ersterem, schreiben für Frauen zu zweiterem. In beiden Fällen werden die Leser von den Dichtern als von höheren Wesen souffliert. Wenn auch zweiter Ordnung, so sind auch sie durch die nichtnormale Gabe von oben aufgeblasen. Der Dichter, vor allem der Theaterdichter, spielt die Rolle des Mediums, das die Sensibilität des Rezipienten für die höheren Mitteilungen bedient und damit seine Gabe unterstreicht. Der Leser versteht schon! Der Theaterdichter ist auch im Rußland des Jahres 1860 noch ein Außenseiter. O., der aus einer Popenfamilie stammt, ergreift den Beruf des Theatermanns und Schauspielers, aufgrund dessen ihm um 1860 die Mehrzahl der Geistlichkeit die Kommunion und – wie dem Suizidären – ein christliches Begräbnis verweigert hätte.¹¹⁰ Im Jahr 1860 steht auch O. vor der Frage, wie er es mit der Dichtung nach dem Ende ihrer feudalen und religiösen Funktion halten soll. Er entscheidet sich für das Ende der Literatur, anstatt sich über den Untergang ihrer Voraussetzungen zu beklagen. Er verzichtet auf die Exzesse der antibürgerlichen Literatur, die sich – so radikal sie sich auch geben mag – doch nach dem status ante zurücksehnt.

In dieser [...] Literatur ist alles *Geschenk*: der Schriftsteller macht jenes Geschenk des Meisterwerks – das heißt die belohnte Niederlage – weil er jenes andere Geschenk des Genies erhalten hat, *die Macht*, dem Menschen die Welt zu zeigen – wieder ein Geschenk –, die sich durch die Inspiration manifestiert.¹¹¹

O. macht sein Theater mit dem Schweigen des Himmels vor dem bürgerlichen Publikum, das seine eigene Nischensituation thematisiert, ohne damit Dichtung

machen zu wollen. Früher als andere trägt er der Erkenntnis Rechnung, daß Dichtung ein Teil des Museums ist, dessen abgeschlossene Sammlung er in seinem Repertoire verantwortungsvoll in Vitrinen konserviert; das ist allemal besser, als daß sie in Bibliotheken und Archiven verstaubt. O. entscheidet sich dafür, als Autor auf alles zu verzichten, was Inspiration ist. Wenn es auf dem Theater, auf seinem Theater „Inspiriertes“ gibt, dann ist es die reale Schauspielerin, die dem Wort und der dramatischen Situation Geist als Körper verleiht. O.s Realismus – das haben die radikalen Kritiker früh erkannt – ist deshalb auch in seiner metaphysischen Kahlheit einzigartig radikal. Er bildet eine Antithese zum protheischen Ringen der Figuren des Realismus bei Dostoevskij und Tolstoj; selbst dem Unsagbaren, das bei Čechov zumindest als Frage nach dem Verlorenen immer wieder in den Mittelpunkt gerückt wird, hat O. ohne eine Träne Lebewohl gesagt. In seiner Dichtung gibt es keinen sinnvollen oder sinnerfüllten Tod, nicht einmal die Frage nach einem solchen Tod. In ihr gibt es keine Überlegung zum Thema Gott, keine Austreibung der Dämonen, keinen Kampf zwischen Gut und Böse, keine Utopie, keine Botschaft, keine Verkündigung, nicht einmal ein utilitäres Glück, auf das O. niemals hoffte. In dieser Dramatik wird niemandem etwas beschieden und kein Konflikt wird entschieden. In O.s Welt sind die Konsequenzen des Positivismus zu Charakteren geworden: Die Logik ist ein Teilbereich der Psychologie. Der Körper existiert außerhalb jeder Logik, ja genau deswegen existiert er, und er allein. Ethik ist eine Erfahrungssache, die sich (täuschend) als Glück und (illusionslos) als Unabhängigkeit bemerkbar macht. Es gibt kein Apriori; es gibt nur Praktiken.

Konsequenzen der ersten Tragödie (von *Groza* zur *Dikarka*)

Groza ist – lediglich – der erste Versuch O.s, ein bürgerliches Trauerspiel innerhalb der russischen Literatur zu etablieren. O.s „formalistischer“ Anspruch ist es,¹¹² sich an der Poetik der klassischen Tragiker, vor allem der Griechen, Shakespeares, des französischen und deutschen Klassizismus zu messen. Es ist konsequent, daß dieser erste Versuch im Rahmen des dramatischen Kanons der russischen Literaturgeschichte zum definitiven wurde, obwohl der Autor mit dem Stück nicht zufrieden war. O. versuchte, durch Erweiterung der Formen und durch Zyklisierungen der Gefahr kaum varrierender Wiederholungen zu entgehen. So entwickelt er in den sechziger Jahren eine Dramentrilogie über die Wirren der Smuta (1611-1612), die Historiendrama und bürgerliches Trauerspiel in epischer Breite miteinander koppelt.¹¹³ Das letzte Jahrzehnt von O.s Schaffen gilt dem Versuch der Symbiose zwischen bürgerlichem Trauerspiel und einer gehobenen Gesellschaftsdramatik. In Stücken wie der *Dikarka* oder der *Bezpridannica* rekonstruiert O. die Ausgangssituation von *Groza*, z.B. die Volgagegend, das Gewitter, das zur Bereinigung der innerfamiliären und der sexuellen Probleme führt.

Doch nun verweigert der Autor die Katharsis und eine allegorische Sublimation: Die Frau kann nun alleinstehend ihre Wirtschaft führen – und sie ist nicht einmal unglücklich dabei, gerade weil sie die Nachbarn deshalb befehden und beneiden. Die Frau nimmt selbst die Pistole zur Hand, drückt ab und (was sogar Onkel Vanja nicht gelingt) trifft. Der Mann verläßt die Frau, die ihm Kinder verweigert, wegen einer Jüngerin, einem Tom-Boy-Mädchen, das eigentlich ein Junge sein will. Aber er hat auch bei diesem jungen, ungestümen Wildfang keinen Erfolg mit seinem Plan, eine Frau zur richtigen Frau zu machen. Es gibt kein geschlossenes Personal mehr. Neben Russen agieren Juden, Zigeuner, Ausländer verschiedener Nationen. Diese polyphone Welt „Rußland“ stellt jeden ständisch, religiös und national definierten Sittenkodex in Frage. Der Alkoholismus entzieht sich der naturalistischen Verantwortung. Dem Zeitgenossen Rimbauds und Verlaines ist die Destruktion ästhetischer Selbstzweck. Die moralischen Regeln werden dem Verhindern des Schlimmsten nachgestellt: Ein Sohn beschließt, weiter zusammen mit seiner Mutter und mit seinem Freund zu leben, nicht aber zu heiraten und ein Mädchen unglücklich zu machen. Der Zusammenbruch gesellschaftlicher, ethischer und poetologischer Konventionen wird kommentarlos registriert. Der Autor zeigt sich stoisch, zufrieden mit dem Rahmen der Guckkastenbühne, der Akt- und Szeneneinteilung, der Geschlossenheit von Handlung, mit Zeit und Raum. Er rechtfertigt weder seine Figuren noch zeigt er sie in einem Licht, das die Identifikation mit ihrem Sieg und Glück in der Zukunft erlauben würde. Aber er rechtfertigt eine traditionelle dramatische Form, welche – ohne im Museum des Repertoire-National-Theaters wirklich zerstört zu sein – die Melancholie ihrer Zerstörbarkeit zeigt. Im Rahmen dieser formalen Negation der Tragödie als Mitteilungssystem¹¹⁴ kann O. auf der Bühne dem Handeln und dem Schweigen seiner Figuren jenes Moment verbürgen, das die Poetik jeder klassischen Kunst verspricht: die Autonomie von Anmut und Würde selbst im als tragisch empfundenen Scheitern der Inszenierung des Körpers.

A n m e r k u n g e n

- ¹ A. N. Ostrovskij, „Repertuar“, *Polnoe sobranie sočinenij*; Moskva 1971ff, Bd. X, 94-99. Im folgenden Zitat dieser Ausgabe durch römische Bandziffer und Seitenzahl.
- ² Ich benutze den Begriff „realistisch“/„Realismus“ entsprechend der typologischen Definition von R. Jakobson, „O chudožestvennom realizme“, *Texte der russischen Formalisten I*, hg. v. J. Striedter, München 1979, 372-391; vgl. T. W. Adorno, „Erpreßte Versöhnung“, in: R. Brinkmann (Hg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Darmstadt 1977, 193-211; R. Wellek, „Der Realismus-Begriff in der Literaturwissenschaft“, in: *ebd.*, 400-433.
- ³ Zur „Realisation“ des Tragischen im bürgerlichen Milieu des 19. Jhs. vgl. P. Roberts, *The Psychology of Tragic Drama*, London, Boston 1975.
- ⁴ Vgl. V. Lakšin, A.N. Ostrovskij, Moskva 1976, bes.79ff.

- 5 Vgl. B.V. Varneke, *Istorija russkago teatra*, Sankt Peterburg ²1913, 534-570. Zur „Kanonizität“ O.s in der Sowjetunion der Brežnev-Ära vgl. den Artikel in der *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, Bd. 6, Moskva 1971.
- 6 Zitiert nach Alekseev, „Pejzaž i žanr u Ostrovskogo“, *A.N. Ostrovskij 1823-1923*, sbornik statej pod red. B.V. Varneke, Odessa 1923, 141.
- 7 Alle Übersetzungen hier und im folgenden von mir, A.S.
- 8 Seinen Ruhm verdankt O. in erster Linie seinen Publikationen. O. galt in Theaterkreisen als ein literarischer Autor, als bibliophiler „Theaterintellektueller“. O. hat versucht, Schauspieler und das Personal im Theater für seine Interessen zu gewinnen; die Sympathie des Theaterpublikums war ihm nach eigener Aussage nicht Maßstab. Er hat sie auch nie gewonnen; vgl. F. Burdin, „Iz vospominanij ob A.N. Ostrovskom“, *Vestnik Evropy* (1886) XII, 668.
- 9 Vgl. D. Tschizewskij, *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen II*, Berlin 1968, 65ff.
- 10 Ju. Tynjanov, „Vopros o literaturnoj evolucii“, *Texte der russischen Formalisten I*, a.a.O., 432-461. Die in der Forschung stark umstrittene Frage, ob Gattungstheorie (bzw. „Textsortenlehre“) zur Konstruktion und Beschreibung historischer Typologien herangezogen werden sollte, diskutieren die Bände von K.W. Hempfer, *Gattungstheorie*, München, 1973 und W. Hinck (Hg.), *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*, Heidelberg 1977. Ich habe das Problem an anderer Stelle bereits im Hinblick auf das Filmdrehbuch als Gattung diskutiert; vgl. Vf., „Der geschriebene Film“, *Wiener Slawistischer Almanach* 37 (1996), 247-253.
- 11 Ich folge hier der Typologie der „primären“ und „sekundären“ Stilformationen durch D. Tschizewskij, D. Lichačev und D. Segal, wie sie von A. Flaker in Bezug auf die Beschreibung der russischen Avantgarde ausgearbeitet wurde. Vgl. dazu A. Flaker, „Stylistic formation“, in: *Neohelicon* 1/2 (1975), 183-207 und W. Koschmal (Hg.), *Periodisierung und Evolution*, *Wiener Slawistischer Almanach* 32 (1993).
- 12 Vgl. z.B. Turgenjovs *Stichi v proze* (Gedichte in Prosa) oder Tolstoj's *Lesefibel*.
- 13 Entstehungsgeschichte und Publikationsgeschichte fallen jedoch im Falle Turgenjovs nicht zusammen. So erscheint das Drama *Nachlebnik* (Gnadenbrot), das Turgenjov bereits 1849 verfaßt hatte, wegen Zensurschwierigkeiten erst 1857, ein Jahr nach dem Roman debut mit *Rudin*.
- 14 Vgl. M. Gus, *Ideji i obrazy F.M. Dostoevskogo*, Moskva 1971, 178f.
- 15 Vgl. den Kommentar in: II, 744-750. Zur kritischen Würdigung O.s (leider ohne Anmerkungen zum Verhältnis zu Dostoevskij) vgl. A. Anikst, *Teorija dramy ot Puškina do Čechova*, Moskva 1972, bes. 190-282.
- 16 D. h. nicht, daß sie Lesedramen im Sinne einer spätromantischen Epigonenichtung nach dem Vorbild von *Faust II* gewesen wären, wie z.B. die Werke des von Gercen und Ogarev protegierten V.S. Pečerin, dessen "Poem" Dostoevskij in der Dichtung Stepan Trofimovič Verchovenskij's und mit Ivan Karamazov's Poemplan vom Großinquisitor karikierte.
- 17 Das kritische Argument vieler Theaterpraktiker, seine Stücke seien lediglich dem theoretischen Aufbau nach für die Bühne geeignet, würden aber den Schauspielern und Bühnenkünstlern nur wenig bühnentaugliches Material bieten, hielt O. selbst für gerechtfertigt. Eine regelhafte Komposition war ihm wichtiger als das Arrangement bühnenwirksamer Situationen (mit den entspre-

chenden Effekten). Vgl. V.I. Pokrovskij (Hg.), *A.N. Ostrovskij. Ego žizn' i sočinenija*, Moskva 1905, bes. 164ff.

- ¹⁸ Vgl. *Al' hom portretov russkich pisatelej s ilustracijami scen iz ich proizvedenij*, Moskva 1888. In den letzten Lebensjahren arbeitete O. nicht nur zusammen mit Illustratoren, sondern auch mit literarischen Mitarbeitern gemeinsam an verschiedenen Texten. Für die meisten von diesen in Kooperation entstandenen Dramen lieferte Nikolaj Jakovlevič Solov'ev (1845-1899) bereits umfangreich ausgearbeitete Vorlagen, die O. jeweils vollendete bzw. teilweise umarbeitete. O. ließ sich von Solov'evs Vorlagen in ähnlicher Weise anregen, wie von den Illustrationsvorlagen seiner Buch- und Zeitschriftenillustratoren. Er vergleicht seine Arbeit mit der eines Akademiemalers, der bereits vorgearbeitete Gemälde zuende führt und ihnen bloß den letzten Schliff und Schwung verleiht (IX, 184). O.s Künstlertum ist eines der Ausarbeitung. Dieses bisher kaum untersuchte Beispiel von Co-Autorschaft in der russischen Literatur des 19. Jhs. war ein Vorbild für Autorengemeinschaften im 20. Jh. (z.B. Il'f i Petrov, Brat'ja Strugackie) Es ist innerhalb der zeitgenössischen Poetik ein Unikum, das von der theoretischen Prämisse objektiver Kriterien für künstlerische Werte ausgeht, die ein Werk korrigierbar und perfektionierbar machen.
- ¹⁹ O.s erste dramatische Arbeit – eine komische Szene – *Semejnaja kartina* wurde 1846 geschrieben und im März 1847 erstmals veröffentlicht. Sie war nicht für das Theater bestimmt. Es handelt sich um einen dramatischen „očerok“, der sich auf gemalte bzw. fotografierte Genre- und Familienszenen bezieht. Aufzeichnungen (zapiski), Skizzen oder einfach nur Szene(n) nennt O. die kleineren Formen seiner frühen dramatischen Texte. Während Gogol's *Revizor* mit dem Einfrieren der Handlung zum statuarischen „lebenden Bild“ schließt, wird O.s Kurzdrama aus der Porträtphotographie der Familie heraus entwickelt. O. definiert im Untertitel genauer: „Kartiny iz moskovskoj žizni. Kartina semejnogo sčast'ja“ [Bilder aus dem Moskauer Leben. Ein Bild vom Familienglück]. O. plante eine Reihe solcher „Bilder“ oder Skizzen, die im übrigen der typisierenden Wiedergabe des Moskauer Großstadtlebens dienen sollten. Der erste Versuch beschäftigt sich mit der Frage des Glücks. Ethischer Wert und andererseits selbst notwendig sujetloser Text, muß sich das Glück also momentan und doch dauernd festhalten lassen. Die bildnerisch komponierte und inszenierte Repräsentation des Porträts („kartina“) wird in der einaktigen Skizze dramatisierend aufgebrochen. Der Beginn des Stücks zeigt ein Zimmer im Haus der Familie Puzatov. Der Nebentext hält einleitend fest: „meblirovannaja bez vkusa; nad divanom portrety“ (I, 66: geschmacklos eingerichtet; über dem Divan Portraits). Der Raum, in dem das Porträt gestellt werden soll, ist noch leer, doch die Akzidenzien – die geschmacklosen Möbel, von denen ausdrücklich der Divan genannt wird und die über diesem Divan angebrachten, von Ruß und Firnis verdunkelten Porträts der bereits verstorbenen Mitglieder der Familie – für die Aufnahme, die sich in ihrer Inszenierung selbst redupliziert, sind bereits versammelt. Dann sehen wir Ma'ja Antipova, die Schwester Puzatovs, singend über einer Näharbeit am Fenster. Ihr erster Textsatz lautet: „Černyj cvet, mračnyj cvet; Ty mne mil zavsegda!“ (I, 66: Schwarzes Licht, düstres Licht | Du bist mir ewig lieb!). Der Blick durchs Fenster zielt nicht in die (gefürchtete) Natur, sondern im Gegenteil auf die Ästhetik der Schwarzweiß-Photographie, die den Blick auf das Geliebte als

Licht verewigt. O.s dramatische Kurzformen entwickeln die Dynamik ihrer „Handlungen“ aus solchen Verfahren der intermedialen Realisierung und Entfaltung vorgefundener, „konkreter“ Genrebilder zu dramatischen Texten.

- 20 Vgl. A.I. Ravjakin, *Moskva v žizni i tvorčestve A.N. Ostrovskogo*, Moskva 1962. Das weitschweifige Werk erlaubt im Kapitel „Ostrovskij i literaturnaja Moskva“ (104ff) durch seinen Quellenreichtum, das literarische Leben Moskaus im Sinne von Geršenzons Kulturgeschichte zu rekonstruieren. Es zeichnet sich ein Text einer spezifischen Moskauer Literatur des Realismus ab, deren einziges verbindendes Merkmal es ist, daß sie gleichsam von O. kontrolliert wird, der in ihr beständig anwesend ist, von dem sie initial ausgeht oder an den sie direkt adressiert ist! Die Moskauer Literatur steht damit in Opposition zum „polyphonen“ und „polyvalenten“ Petersburg-Text, der sich in der intertextuellen Referenz der Texte selbst kreiert. Im Moskau der Jahre zwischen 1855 und 1880 läßt sich – aus dieser Rekonstruktionsperspektive – jeder Text in Bezug auf den Autor O. lesen.
- 21 Dadurch unterscheiden sich gerade diese beiden Autoren von der für die realistische Literatur typischen Praxis, Ortsnamen zu anonymisieren, indem man sie nicht ausdrücklich benennt und nur durch Indexe (bestimmte Straßen, Architekturen, Naturbeschreibungen) identifizierbar werden läßt, oder aber indem man sie auf initiale Kürzel reduziert.
- 22 Vgl. I. Turgenev, „Neskol'ko slov o novoj komedii g. Ostrovskogo „Bednaja nevesta““, in: *Ostrovskij v ruskoj kritike*, a.a.O., 308-317, bes. 316f und D.I. Pisarev, „Motivy ruskoj dramy“, in: ebd., 322-360, bes. 325f. Stütze O.s tragen „Ort“ (mesto) bereits im Titel: *Dochodnoe mesto, Na bojkom meste*.
- 23 L. Grossman, „Primečanija“, in: F.M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij v 10 tomach*, Bd. 7: Besy, Moskva 1957, 719.
- 24 X, 429. In der Nachfolge O. hat sich Čechov an diese Produktionsanweisung für ein aus dem Bild-Öcher erneuertes Theater gehalten; vgl. J.R. Döring-Smirnov, *Die Poetik Čechovs und die Tradition der russischen Prosaskizze*, Habilitationsarbeit Universität München 1980.
- 25 Vgl. N. Rosenblum, *A World-History of Photography*, New York: Cross River 1984, 275; 343f.
- 26 Fentons Aufnahmen waren stark retouchiert; da die Belichtungszeit immer noch relativ lang sein mußte, bannten sie hintereinanderfolgende Blitze auf ein Bild. E. Mach gelangen in den achtziger Jahren exakte Aufnahmen der Phasen von Blitzen und des Projektils beim Schuß, die das menschliche Wahrnehmungsvermögen überholten, vgl. Rosenblum, a.a.O., 248f.
- 27 Vgl. B. Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München und Wien 1989, 289ff.
- 28 Zur Fotografie als Alchemie vgl. R. Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt/M. 1985, 37f.
- 29 Vgl. S. Schade, „Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die ‚Pathosformel‘ als Inzenierung des psychiatrischen Diskurses – ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption“, in: S. Baumgart, G. Birkle, M. Fend, B. Götz, A. Klier, B. Uppenkamp (Hg.), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg*, Berlin 1993, 461-484, bes. 477f.

- ³⁰ Vgl. Ju.K. Gerasimov, „Teatral'nyj modernizm i Ostrovskij“, *A.N. Ostrovskij i literaturno-teatral'noe dviženie XIX-XX vekov*, Leningrad 1974, 231-256. Leider ist die Geschichte der russischen Theaterfotografie ein bisher nicht erforschtes Gebiet.
- ³¹ Vgl. A. Saltykov („Rus“), *Dve Rossii*, München o. J. (ca. erste Hälfte der 20er Jahre), bes. 32-40 und 112-115.
- ³² Dobroljubov in: *Ostrovskij v russkoj kritike*, a.a.O., 236. Vgl. Vf., „Rußland als ‚Temnoe carstvo‘“ (Manuskript).
- ³³ Vgl. die Ausführungen zur Dramatik des Biedermeier, besonders die Monographien zu Gutzkow und Laube im Werk von F. Sengle, *Biedermeierzeit*, II. Band: Formenlehre, Stuttgart 1971 und aus slavistischer Perspektive die Arbeiten von R. Neuhäuser und M. Sedmidubský. Lohnend scheint in Hinblick auf den für das Genre zum historischen Klischee gewordene Selbstmord der Heldin auch ein Vergleich von *Groza* mit Hebbels *Maria Magdalena*, *Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten* (1843/44); vgl. L. Lotman, „Ostrovskij i literaturnoe dviženie 1850-1860-ch godov“, *Ostrovskij i literaturno-teatral'noe dviženie XIX-XX vekov*, a.a.O., 83ff.
- ³⁴ Vgl. R. Poggioli, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and Pastoral Ideal*, Cambridge (Mass.) 1975, cap. 12, 241-264 („Gogol's ‚Old-Fashioned Landowners‘: An Invented Eclogue“) und cap. 13, 265-282 („Tolstoy's ‚Domestic Happiness‘ – Beyond Pastoral Love“).
- ³⁵ Zur „Katachrese“ als dominantem Stilverfahren des „Realismus“ vgl. J.-R. Döring-Smirnov/I. Smirnov, *Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury... → Realizm (...) → Postsimvolizm (Avangard) → ...*, Salzburg 1982.
- ³⁶ W. Rehm, *Gontscharow und Jacobsen, oder Langeweile und Schwermut*, Göttingen 1963.
- ³⁷ Auf diese Parallele verweist ebenfalls W. Rehm, *Nachsommer. Zur Deutung von Stifters Dichtung*, München 1951, 79.
- ³⁸ O.s Drama *Bez viny vinovatyje* (Schuldlos schuldig) exponiert im Titel jenes für das Sujet in *Groza* konstitutive präexistentialistische Motiv, das nach F. Sengle, a.a.O., Bd. 3, 257, auch im Zentrum von Stifters „Zeitpoetik“ steht. Vgl. zur „realistischen“ Schuld auch E. Levinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 1992, 320.
- ³⁹ O. sieht Ende Mai 1862 bei seinem Besuch in London zusammen mit A. Gercen (und auf dessen Anregung hin) eine Aufführung von Shakespeares *Lear*. In einem Gespräch lobt Gercen *Groza* als „russische“ Kontrafaktur von Shakespeares „größter“ Tragödie; vgl. V. Lapšin, a.a.O., 390ff. 1874 inszenierte O. *Lear* in Moskau zur Eröffnung der Saison und brachte parallel dazu eine Neucinstudierung von *Groza* heraus; vgl. XI, 472f.
- ⁴⁰ A. Stifter, *Der Nachsommer*, München 1977, 172.
- ⁴¹ ebd., 471f.
- ⁴² Die von O. mit „molčanie“ genau bezeichneten Unterbrechungen innerhalb der Figurenrede sind im Sinne realistischer Poetik „episierendes Moment“; wie der realistische Erzähltext die Figurenrede jeweils z.B. mit „... sagte er“ („... mol on) unterbricht, so segmentiert der dramatische Text die Figurenrede negativ durch „molčanie“. Diese „molčanie“-Pausen im Diskurs lassen sich durchweg mit „molnija“ assoziieren, wird doch bereits am Schluß des ersten Akts die Diskurspause dazu getüzt, das Gewitter aufleuchten und donnern zu lassen.

Der Autor schafft ein Paradigma, das auf der Ebene der Signifikanten und der Pragmatik gekoppelt ist. O. läßt das Gewitter in seinem Nebentext explizit nur klanglich als „grom“ auftreten. Während aber der Donner nur nahe am Gewitter hörbar ist – und im Zentrum des Gewitters bei Katerinas Beichte mit dem Blitz zusammenfällt – ist der Blitz bei weitem und aussichtsreichen Blick über die unruhige Landschaft hin immer sichtbar. „Molčanie“ bezeichnet aber auch jenen Moment, da die Konversation versagt, und es den Diskurs der Figuren „durchzuckt“, wo etwas von jenem Spannungspotential aufblitzt, was nicht gesagt werden kann oder darf.

- 43 O. (XII, 48) verweist auf das Vorbild von *Rigoletto* und *Aida*, die er auch inszeniert hat.
- 44 Vgl. zum Motiv der weiblichen Leiche E. Bronfen, *Over Her Dead Body*, Manchester 1992. Leider geht die Studie nicht auf Verdis Oper mit ihrer für die Theaterästhetik des 19. Jhs. überragenden Bedeutung ein.
- 45 E. Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt/M. 1980, 315ff.
- 46 Vgl. B. Gasparov, *Poëtika, Slovo o polku Igoreve*, Wien 1984, bes. 48ff.
- 47 D.I. Pisarev, „Motivy russkoj dramy“, *Ostrovskij v russkoj kritike*, a.a.O., 322–360, hier 350f.
- 48 J. Patouillet, *Ostrovski et son théâtre de mœurs russes*, Paris 1912, 405 warnt davor, in der intrikat angelegten Figur nur die positiven Charakterzüge und eine „porte-parole“ des Autors zu sehen.
- 49 Vgl. A. Gurney, *Der weiße Kontinent*, München, Zürich 1997, 48–58.
- 50 Zum „fremden Wort“ vgl. Bachtins Adaption der Parodietheorie Spitzers auf den realistischen Dialog Dostoevskijs in: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, Frankfurt/M. 1985, 216f.
- 51 Einer ähnlich deutlichen prätextuellen Referenz auf die Vertauschung der beiden feindlichen Brüder in Schillers Erstlingsdrama bedient sich O. in einem anderen seiner Volga-Stücke, dem *Voevoden*; vgl. M. Kagan, „Voevoda“ *A.N. Ostrovskogo i „Razbojniki“* F. Šillera, Kiev 1915.
- 52 A.I. Žuravleva, *A.N. Ostrovskij – komediograf*, Moskva 1981, 189f. Vgl. auch dies., *Russkaja drama. Literaturnyj process XIX veka*, Moskva 1988.
- 53 Vgl. A. Grigor'ev, „Velikij tragik“, *Vospominanija*, Leningrad 1980; vgl. auch das Nachwort von B.F. Egorov in: Grigor'ev, *Vospominanija*, a.a.O., 339f.
- 54 Vgl. Patouillet, a.a.O., 210–213.
- 55 A. Gercen, *Kto vinovat? Povesi i rasskazy*, Leningrad 1986, 71.
- 56 Leskov identifiziert in seinem Roman *Nekuda* (Nirgendwohin; 1864) Dobroľubovs Begriff von Rußland als „Dunklem Reich“ mit Katerinas hysterischer Angst vor einer Schwangerschaft. Die Vorstellung des Durchgangs durch diese Hölle sei für sie noch schlimmer als die Sicherheit der Verdammnis für die Todsünde des Selbstmords. Vgl. N. Leskov, *Sobranie sočinenij v odinnadcat' tomach*, Bd. 2, Moskva 1956, 169 und 179ff.
- 57 A. Legerelle, „Préface“, in: ders., *Ostrovski, L'Orage*, Gand 1885, o.S. hat als erster die, wohl nur typologisch haltbare, These aufgestellt, O.s. Figur sei dem Vorbild von Flauberts *Madame Bovary* verpflichtet.
- 58 J.P. Sartre, *Der Idiot der Familie. Gustave Flaubert 1821–1857*, Bd. 2, Reinbek 1977, 207.
- 59 Zur „Periodisierung“ des sozialen Geschlechts durch Unterordnung unter verschiedene Repressionsmechanismen, die ihrerseits im Diskurskontext die

(Fortpflanzungs-)Funktion des biologischen Geschlechts symbolisieren und absichern vgl. M. Foucault, „Das Dispositiv der Sexualität“, in: ders., *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: Der Wille zum Wissen, Frankfurt/M. 1983, bes. 142f.

- ⁶⁰ Mit dem fernen Donner zugleich erfolgt nach Franklins Elektrizitätslehre die schwache Entladung des „dunklen Vorstroms“ bzw. „Vorboten“. G. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992, 157: „Der Blitzschlag entlädt sich zwischen verschiedenen Intensitäten, es geht ihm aber ein unsichtbarer, kaum spürbarer *dunkler Vorstrom* voraus, der im Vorhinein dessen umgekehrten Weg wie im Negativabdruck bestimmt. Ebenso enthält jedes System seinen dunklen Vorboten, der die Kommunikation der Begrenzungsreihen sicherstellt.“
- ⁶¹ Katerina identifiziert sich mit dem Motiv der Vogel-Prinzessin aus dem Volksmärchen, das vom unschuldigen Prinzen eingefangen wird. Zuhause angekommen, entpuppt der schöne Vogel sich als Prinzessin und wird vom Prinzen geheiratet, der dadurch in einen Konflikt mit der Schwiegermutter gerät, welche die Prinzessin nun aus Eifer- und Herrschsucht – wie einen Vogel – in einem Vogelkäfig einsperrt. Zugleich spiegelt das Motiv die unschuldige Spiritualität Katerinas, die sich hier als unschuldige Sofija, als eingefangene Taube, selbst auf den Ikonen-Grund des Himmelblaus projiziert. Zum Vogel- und Vogelkäfig-Motiv in der realistischen Poetik vgl. A.A. Hansen-Löve, „Nachwort“, in: F.M. Dostojewski, *Der Jüngling*, München 1986, 874-910, bes. 889f.
- ⁶² Es ist im Sinne O.s falsch, wenn dies – in psychologisierender Deutung – als konventionelle Verstellung und lediglich geheuchelte bürgerliche Oberfläche präsentiert wird. Damit erweist sich die doch relative Position Kuligins als geradezu autoritative Wahrheit. Leoš Janáček hat in seiner Vertonung dieser Gefahr für das axiologische Gleichgewicht im Text zu begegnen versucht, indem er die Figur Kuligins aus dem Stück eliminierte, wobei für das Sujet funktionelle Motive auf Varavaras Liebhaber Kudrjaš übertragen wurden. Vor allem aber bleibt zu bedenken, daß Kabanova sonst keine Scheu hat, den Konflikt mit ihrem Sohn und ihrer Schwiegertochter vor aller Öffentlichkeit auszutragen.
- ⁶³ Vgl. A. Morel, *Traité des Dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'Espèce humaine et des Causes qui produisent ses variétés malades*, Paris 1857. Morels Begriff der Degeneration lehnt sich stark an Rousseaus Theorien an, die bereits zu Beginn der fünfziger Jahre in Rußland erneut starkes Interesse hervorriefen. 1847 hatte A. Gercen unter seinem Pseudonym Iskandr im *Sovremennik* (Heft 5, 5-30) medizinische Thesen des erblichen Alkoholismus und der chemischen Wirkung des Alkohols auf den Organismus und das „Milieu“ diskutiert; zur Rezeption Morels in Rußland vgl. J. Rice, *Dostoevsky and the Healing Art*, Ann Arbor 1985, 152-160. Die Reduktion der Hereditätsvorstellung mit ihrer unscharfen Vorstellung von der biologischen Funktion des Erbguts auf dieses sog. „Morelsche Gesetz“ wurde in der europäischen Literatur des Realismus der 1860er und 70er Jahre häufig thematisiert und als Mittel der Sujetverknüpfung in der Tragödie herangezogen.
- ⁶⁴ G.E. Lessing, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Frankfurt/M. 1971, 270f.
- ⁶⁵ Vgl. zur Praxis der Kindertötung in Rußland im 19. Jh. P.P. Dunn, „«Der Feind ist das Kind»: Kindheit im zaristischen Rußland“, in: L. deMause (Hg.),

Hört ihr die Kinder weinen. Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit, Frankfurt/M. 1977.

- ⁶⁶ Die religiöse Zurückhaltung O.s hat mit der Problematik des von ihm gewählten Raums zu tun. Daß in seinem Städtchen an der oberen Volga die Bürger eigentlich alle Altgläubige sein müssen, versteht sich im realistisch-historischen Kontext. Andererseits war es im Rahmen der geistlichen Zensur und einer kirchlich-staatlichen Ideologie, die das Vorhandensein von Altgläubigen in Abrede stellte, unmöglich, das Altgläubigentum und seine Kultur 1860 auf einer Theaterbühne „realistisch“ darzustellen. Deshalb gibt es in *Groza* keinen Geistlichen, keine Kirche. Religion erscheint nur in Perspektive auf die „niedere“ Figur der Pilgerin Feklušā. Für Katerinas Religiösität muß sich O. auf einige vorsichtige Metaphern und den Hinweis stützen, sie ginge regelmäßig zur Kirche! Man stelle sich jedoch Katerina beim Beten eines altgläubigen Gebets und beim Kreuzzeichen mit zwei Fingern vor. O.s Realismus basiert auf den Bedingungen einer funktionalisierten Unschärfe, die Detailarmut und Widersprüche in Exemplarisches und Allgemeingültiges umdeutet. Vgl. zum Problem der Darstellung und Selbstdarstellung des Altgläubigentums im 19. Jh.: P. Pera, *I vecchi credenti e l'antichristo*, Genua 1992.
- ⁶⁷ Das tragische Ende (besonders im Falle des Selbstmords) exemplarischer Figuren wird oft auch in der griechischen Tragödie durch Standhaftigkeit in die Position einer besonderen Segnung überführt. So endet Oedipus in Kollonos beinahe als Heiliger. Der Tod der Antigonae ist eine Konsequenz einer religiösen Pflichthandlung, die das Opfer in Segen überführt. Die tragische Trilogie, auch der tragische Mythos konstituieren letztendlich ein Gleichgewicht von Leiden und Segen. Dies ist keine Erfindung des Euripides oder gar platonisches Christentum, wie Nietzsches einzig auf Leiden fixierte Dichotomie zu erkennen glaubte; vgl. A. Pjatigorsky, *Mythological Deliberations. Lectures on the Phenomenology of Myth*, London 1993, 90f.
- ⁶⁸ Vgl. zur Verbindung von „narodnost“ und „nacional'nost“ bei O.: A. Estaviev, in: V.I. Pokrovskij, *a.a.O.*, 144f.
- ⁶⁹ O.s Prosa der Figurenrede ist wortkünstlerisch gearbeitet. Durch die Zeichensetzung wird die fast durchgehend jambische Rhythmik in kaum durchbrochenen Perioden kontrolliert, wobei der formal strikte Bau bei den stichomythischen Stellen offensichtlich wird. O.s sprachliche Ausführung (vor allem die der späten Komödien) ist oft kritisiert worden, weil man sich in der Tradition Fonvizins, Griboedovs und Gogol's einen rhetorisch brillanten Umgang mit Sprache bzw. mit sprachlichen Defekten erwartete. Eben diese rhetorische Charakterisierung durch Sprache tritt in O.s Theater als künstlerisches Verfahren zurück, immer abgesehen von einzelnen Figuren wie Neščastlivcev in *Les*, die im Shakespearischen Sinne „witty“ sind. O.s Sprachgestaltung leitet sich aus dem romantischen Drama her, dessen „lyrische“ Verfahren durchaus weiterverfolgt werden, freilich nun nicht mehr selbstwertig, sondern versteckt unter dem Akzent auf dem dramatischen Mythos. In den Kategorien der Aristotelischen Poetik ausgedrückt, sollte man davon sprechen, daß bei O. Lexis, vor allem aber die rhetorische Dianoia gegenüber Mythos und Ethos ganz in den Hintergrund treten; dies entspricht Aristoteles' Forderung, der Mythos sei für die Tragödie unabdingbar und deshalb zu akzentuieren. Es heißt nicht, daß deshalb Lexis und Dianoia (auch dort wo sie in den Hintergrund treten) vom

Autor weniger sorgfältig ausgearbeitet wären. Vgl. zur ästhetischen Hierarchisierung der dramatischen Kategorien M. Nussbaum, „Tragedy and Self-sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity“, in: A.O. Rorty (Hg.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton 1992, 261-290.

- ⁷⁰ Der Kommentar in II, 741 nennt zwar die Arbeitsstufen, rekonstruiert jedoch nicht den konkreten Textbestand. Vgl. P. Bezobrazov, „Rukopisi Ostrovskogo“, *Istoričeskij vestnik* 2 (1890), 344-374, bes. 369f. Es ist möglich, daß wie im Falle Turgenevs oder Gončarovs die Panik des realistischen Autors vor dem Plagiiert-Werden, vor dem künstlerischen Bestohlenwerden eine dialektische Rolle in diesem kreativen Prozeß spielt.
- ⁷¹ Auch in der Endfassung wird Tichon als einzige Figur ohne nähere Spezifizierung seines Berufs usw. eingeführt, und fungiert ausschließlich in Bezug auf seine vorher genannte Mutter als „ee syn“, obwohl doch gerade er es ist, der aus beruflichen Gründen verreisen muß, und damit erst die Voraussetzung der Katastrophe schafft.
- ⁷² Vgl. Žuravleva, *a.a.O.*, 24ff.
- ⁷³ W. Iwanow, „Gogol und Aristophanes“, *Corona* III/5 (1933), 611-622. Ivanov argumentiert innerhalb der Nietzscheschen Ästhetik, die die sog. neue attische Komödie und die euripideische psychologisierende Tragödie auf eine Stufe stellt und beide als das Resultat des „Selbstmords“ der antiken Tragödie präsentiert. Die moderne Tragödie und die neue Komödie sind beide Ergebnis der Euripideisch/Aristotelischen Poetik.
- ⁷⁴ Hier zeigt sich, daß O. slavophilen Bestrebungen in praxi durchaus nicht immer nahestand. Er hält nichts von der Forderung, Lehnwörter aus westlichen Sprachen, vor allem aber aus dem Lateinischen und Griechischen zu vermeiden.
- ⁷⁵ Vgl. dazu auch V.I. Ivanov, „O dejstvie i dejstvii“, *Sobranie sočinenij*, Bd. 2, Bruxelles 1974, 156-169.
- ⁷⁶ Vgl. A. Piatigorsky, *a.a.O.*, 184.
- ⁷⁷ Vgl. L.I. Gitel'man, „Iz opyta osvoenija dramaturgii Ostrovskogo zarubežnym teatrom“, *A.N. Ostrovskij i literaturno-teatral'noe dviženie XIX-XX vekov*, *a.a.O.*, 257-277.
- ⁷⁸ Zur Bedeutung der Motive Garten, Gartenzaun usw. und seiner Bedeutung in der russischen Kultur des 19. Jahrhunderts (etwa in Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy*) vgl. auch die Beispiele bei J.v. Baak, „Die Wohnung der russischen Seele. Über Haus und Landschaft in der russischen Literatur“, *Mein Rußland*, München 1997, 237-250, bes. 245f.
- ⁷⁹ Vgl. J. Tyrell, *Leoš Janáček, Kat'a Kabanova*, Cambridge 1982, 95ff.
- ⁸⁰ Vgl. zu O.s eigener Praxis II, 750f.
- ⁸¹ Vgl. H. Schmidt, „Der Aufbau der thematischen Bedeutung in Ostrovskijs *Groza* [Das Gewitter] und in Čechovs *Djadja Vanja* [Onkel Vanja]“, *A.N. Ostrovskij. Zugänge zu Ostrovskij/Approaches to Ostrovsky*, ed. by A.G.F. van Holk. Publications of the slavie Institute, The University of Groningen. Bremen: K-Press o.J. [1977], 13ff.
- ⁸² Vgl. Stender-Petersen, *Geschichte der russischen Literatur*, Bd. 2, München 1978, 5, 10f. Bereits die 1807 gedruckte Komödie *Sidelec* von Petr Alekseevič Pavil'sčikov situiert ein Drama im Milieu der Kaufmannswelt der oberen

- Volga. Das Sujet Pavil'sčikovs bietet eine Adaption von Fonvizins *Nedorosl*, dessen satirischer Optimismus angegriffen werden soll.
- ⁸³ O. kann in dieser Hinsicht, wie H. Kipphardt bemerkte, weitaus eher denn Gogol' als ein Vorgänger der Praxis des Brechtschen Theaters angesehen werden; vgl. H. Kipphardt, „Wer ist der Revizor?“, *Blätter des Deutschen Theaters und der Kammerspiele* (Berlin/DDR) 1950, 1ff.
- ⁸⁴ Auf diesen Aspekt von O.s Kunst wurde bereits früh durch den programmatischen Traktat von D.V. Averkiev, *O drame*, Sankt Peterburg 1893 hingewiesen. Ausschnitte daraus erschienen zuerst 1864/65 in Dostoevskijs Zeitschrift *Èpocha*; vgl. dazu A. Anikst, *Teorija dramy ot Puškina do Čechova*, Moskva 1972, 410ff.
- ⁸⁵ Vgl. zur Geschichte der Autographen II, 741f. und A.I. Revjakin, „Groza“ A.N. Ostrovskogo, Moskva 1962. Das zweite Werk bietet eine Ansammlung von stereotypen Fehldeutungen (darauf weist auch der Kommentar in II, 741f hin), bietet jedoch eine überzeugende Datierung und detaillierte wissenschaftliche Numerierung der Arbeitsstufen.
- ⁸⁶ N. Černyševskij, *Lessing, Ego žizn', ego tvorčestvo, i dejatel'nost'*, Sankt Peterburg 1856. Wieder in: ders., *Sobranie sočinenij*, Bd. 4, Moskva 1949, 5-214.
- ⁸⁷ Die Übersetzung „Burja i natisk“ hatte sich im 19. Jh. nicht allgemein durchgesetzt; die *Istorija russkoj slovesnosti* Polevojs übersetzt den Terminus durchweg mit „Groza i natisk“. Eventuell läßt sich die Differenz im Sprachgebrauch auch auf die Differenz von Petersburg und Moskau applizieren. In Moskau jedenfalls ist in der ersten Hälfte des 19. Jhs. durchweg „Groza i natisk“ in Gebrauch; vgl. Z. Dziechciaruk, *Estetyka i literatura romantyczna w czasopiśmie Mikołaja Polewoja „Moskowskij telegraf“ (1825-1834)*, Wrocław 1975, 68ff. Im übrigen entspricht die Übertragung von „Sturm“ durch „groza“ auch den Implikationen der deutschen Bedeutung, vor allem, wenn man den attributiven Gebrauch des Adjektivs „groznyj“ in Rechnung stellt.
- ⁸⁸ Sowohl das Motiv der Selbstmörderin aus enttäuschter Liebe, die sich während Blitzschlag und Donnergerollen ins Wasser stürzt („Raisa“; 1791) als auch die Odendichtung auf die Volga als Spiegel des menschlichen Leidens in der Natur („Volga“; 1793) wurden von N.M. Karamzin in die russische Literatur eingeführt; vgl. ders., *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Moskva, Leningrad 1966, 101ff. und 118ff.
- ⁸⁹ Vgl. auch Turgenevs Auseinandersetzung mit L. Büchners Traktat *Kraft und Stoff* in *Otcy i deti*, jenem Schlüsseltext des Realismus, der gleichzeitig mit *Groza* entstand.
- ⁹⁰ Das Problem derjenigen Figuren der Literatur des 19. Jhs, die das vorhergehende Säkulum repräsentieren, verdiente eine besondere Monographie. O.s Figuren wären zu vergleichen mit der alten Gräfin aus Puškins *Pikovaja dama* (s.o.), mit den alten Kirsanovs aus Turgenevs *Otcy i deti*, mit dem alten Fürsten Bol'konskij aus Tolstoj's *Vojna i mir*, Leskovs fidele Gräfinnen-Witwen, um nur bekannte Beispiele zu nennen.
- ⁹¹ Žuravleva, a.a.O., 189 betont, daß O.s Interesse an einer Dehistorisierung des dargestellten „byt“ aus Grigor'evs Forderung nach einer Idealisierung der „narodnost“ entspringt: „[...] možno napomnit', čto Ostrovskij často pol'zovalsja étoj remarkoj kogda obraščalsja k zastoynomu, kakomu-to „vnevremennomu“,

ili, točnee, 'vnepremennomu' bytu. Takuju pometu imejut ego p'esy, Na bojkom meste' ('let sorok nazad'), 'Pučina' ('okolo 30 let nazad'), 'Ne bylo ni groša, a vdrug altyn'."

- ⁹² I. Smirnov, „Realizm ili Èdipalnost', I: Èdip Frejda i Èdip realistov“, *Psichodiachronologika*, Moskva 1994, 83-105, bes. 87f.
- ⁹³ Ann Jones, *Frauen, die töten*, Frankfurt/M. 1988 hat in ihrer empirischen Studie die These aufgestellt, es gebe keine weiblichen Amokläufer. Der Mord der Frau ist frei vom Affekt – ein Gedanke, dem die realistische Poetik der „psychischen Mimesis“ signifikanterweise entspricht; vgl. J. Butler, „Imitation and Gender Insubordination“, in: H. Abelkove, M.A. Barale, D.M. Haleperin (Hg.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, London 1993, 307-320, bes. 316f („Psychic Mimesis“).
- ⁹⁴ Vgl. N. Leskov, *Sobranie sočinenij*, Bd. 2, Moskva 1956, bes. Kommentar 713 und 733.
- ⁹⁵ Vgl. J.P. Sartre, *a.a.O.*, Bd. 5, 138f. und V.N. Toporov, „Motiv nesostojavšegosja sčast'ja u Dostoevskogo i Ostrovskogo“, *Russian Literature* 14/3 (1986), 255-290, bes. 281f.
- ⁹⁶ Vgl. G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris: Corti 1942. G. Genette, *Figures III*, Paris 1972.
- ⁹⁷ C. Clément, *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart 1994, 118-121, hier 121.
- ⁹⁸ Janáček war ein Bewunderer Tolstojs und beabsichtigte, *Anna Karenina* zu vertonen, entschied sich jedoch wegen der dramaturgischen Schwierigkeiten für das Drama *O.s. Zum Lucia di Lammermoor-Motiv in Anna Karenina* als Reverenz an Flauberts *Madame Bovary* vgl. V. Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, London 1983, 173-243.
- ⁹⁹ Vgl. P. Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris 1977, bes. 302f (zum Selbstmord) und 555-566 (zu Tolstojs Sterbeszenen).
- ¹⁰⁰ Vgl. T. Hafki, *Elektrizität und Literatur 1750-1816*, Diss. Berlin 1994. J. Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierungen des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart 1995; darin auch eine umfangreiche Bibliographie, aus der die Arbeiten von O. Marquard, H. Grassl, H. Grüsser, E. Benz, G. v. Aesch, F. Rausky, E. Fischer-Homberger, C. Rohde-Dachser, D.V. Engelhardt, C. v. Braun hervorzuheben sind.
- ¹⁰¹ J.W. Goethe, *Werke, Hamburger Ausgabe*, Bd. 12, 367.
- ¹⁰² J.W. Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften*, hg. v. R. Steiner, Bd. 2, Dornach 1975, 386. Vgl. A. Schmidt, *Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung*, München, Wien 1984, 140f.
- ¹⁰³ Vgl. H. Scheuerbrandt, *Die Schwangerschaft des Magnetiseurs und die Geburt der regressiven Utopie*, Dissertationsprojekt am Graduiertenkolleg *Geschlechterdifferenz und Literatur der Universität München*, 1996.
- ¹⁰⁴ Vgl. K.E. Rothschild, „Joseph Görres und die romantische Physiologie“, *Medizinische Monatsschrift* 5 (1951), 130 (siehe Schema S. 95).
- ¹⁰⁵ Vgl. T. Nørretranders, *Spüre die Welt. Die Wissenschaft des Bewußtseins*, Reinbek: Rowohlt 1994, 19.
- ¹⁰⁶ „Elektrischer Kuß“. Kupferstich um 1800. Aus: J. Teichmann, *Vom Bernstein zum Elektron*, München 1983 (Siehe Abb. S. 96).

- ¹⁰⁷ Vgl. R. Baader, „Sklatin – Sirene – Königin: Die unzeitgemäße Moderne im vorrevolutionären Frankreich“, R. Möhrmann, *Die Schauspielerinnen. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Frankfurt/M. 1989, 59-87.
- ¹⁰⁸ In den Erinnerungen an O., die nach dessen Tod veröffentlicht wurden, werden zahllose Wertungen kolportiert; am bekanntesten ist der Text von F. Burdin, „Iz vospominanij ob A.N. Ostrovskom“, in: *a.a.O.*
- ¹⁰⁹ Vgl. E. Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, Bd. 2, Tübingen 1990, 110-121.
- ¹¹⁰ Die Aufhebung dieser Praxis, die Schauspieler und Selbstmörder auf eine Stufe stellt und ihnen den kirchlichen Segen sowie eine Beerdigung auf einem christlichen Friedhof versagt, verfügt erst in den 1870er Jahren der Oberprokurator des orthodoxen Synod, Graf Dimitrij Andrejevič Tolstoj, ein Verwandter des Dramatikers A.K. Tolstoj. Noch sein Nachfolger, K. Pobedonoscev, lag zeitweise im Kampf mit den Theatern und versuchte verschiedene Theateraufführungen u.a. auch durch Exkommunikationsdrohungen und Begräbnisverweigerungen zu hintertreiben; vgl. F. Steinmann, E. Hurwicz, *Konstantin Petrowitsch Pobedonoszew, der Staatsmann der Reaktion unter Alexander III.*, Königsberg, Berlin 1933, 22 und 182ff.
- ¹¹¹ J.P. Sartre, *a.a.O.*, Bd. 5, 128f.
- ¹¹² Vgl. Žuravleva, *a.a.O.*, 13. O. betont, daß es allgemeine Gesetze nicht nur des Theaters, sondern der dramatischen Literatur gebe, die absolute Gültigkeit haben und durch genaues Studium der wichtigsten Werke der dramatischen Weltliteratur wissenschaftlich aufgezeigt werden können. O.s Bibliothek – heute vollständig im Moskauer „Dom muzej Ostrovskogo“ – ist eine umfangreiche Sammlung dramatischer Texte der Weltliteratur; kaum ein zweiter russischer Autor der Zeit hatte sich zumindest passive Fertigkeiten in einer vergleichbaren Zahl von Fremdsprachen angeeignet. Andererseits ist bezeichnend, daß auch O.s Lektüre nicht „enzyklopädischer“ Art ist, sondern bevorzugt dramatischer Literatur gewidmet war, d.h.: sie war professionell. Auch hier offenbart sich der spezialisierte Arbeiter, der sein Metier jenseits des Anspruchs künstlerischen Ingeniums als formalen Akt (trud) begreift; vgl. Aleksejev, „Pejzaž i žanr u Ostrovskogo“, *a.a.O.*, 128ff.
- ¹¹³ Reetablierung bzw. Adaption der antiken Trilogie bilden den avanciertesten Versuch einer neoaristotelischen Poetik in den 60er und 70er Jahren des 19. Jhs. Die Poetik der Trilogie gilt es näher zu untersuchen. Die Studie von W. Koschmal, *Zur Poetik der Dramentrilogie*, Frankfurt/M. e.a.l. 1993, konzentriert sich auf die Trilogie Suchovo-Kobylin und deren Rezeption im 20. Jh. Auf die Trilogien A.K. Tolstoj, O.s, Hebbels oder Wagners kommt der Autor nicht zu sprechen. Wenn Koschmal (ebd., 143) auf die These von R. Warning verweist, Gattungen müßten als Kommunikationsprobleme aufgefaßt werden, die „alleine von ihren Funktionen bestimmt“ werden, so trifft das doch auf die Dramentrilogie des 19. Jhs gerade nicht zu. Sie ist der Versuch einer rekonstruktiven Adaption eines poetologischen Strukturmodells: der antiken Trilogie, einschließlich ihres umfassenden ästhetischen und gesellschaftlichen Anspruchs. Sie bildet die Parallele zur epischen Wucherung narrativer Formen und zum Denkmodell der Hegelianischen wie positivistischen Triade. Wagners, Hebbels oder Nietzsches umfangreiche theoretische Schriften definieren

kein Kommunikationsproblem, sondern ein genau umrissenes und ehrgeiziges Gattungsprogramm; dies gilt auch für O., Tolstoj und Suchovo-Kobylin.

- ¹¹⁴ Vgl. N. Luhmann, „Negation in sinnkonstituierenden Systemen“, *Poetik und Hermeneutik VI: Positionen der Negativität*, München 1975, 201-218; zum Problem der Negation im russischen Realismus (am Beispiel Dostoevskijs) bes. 212f.



