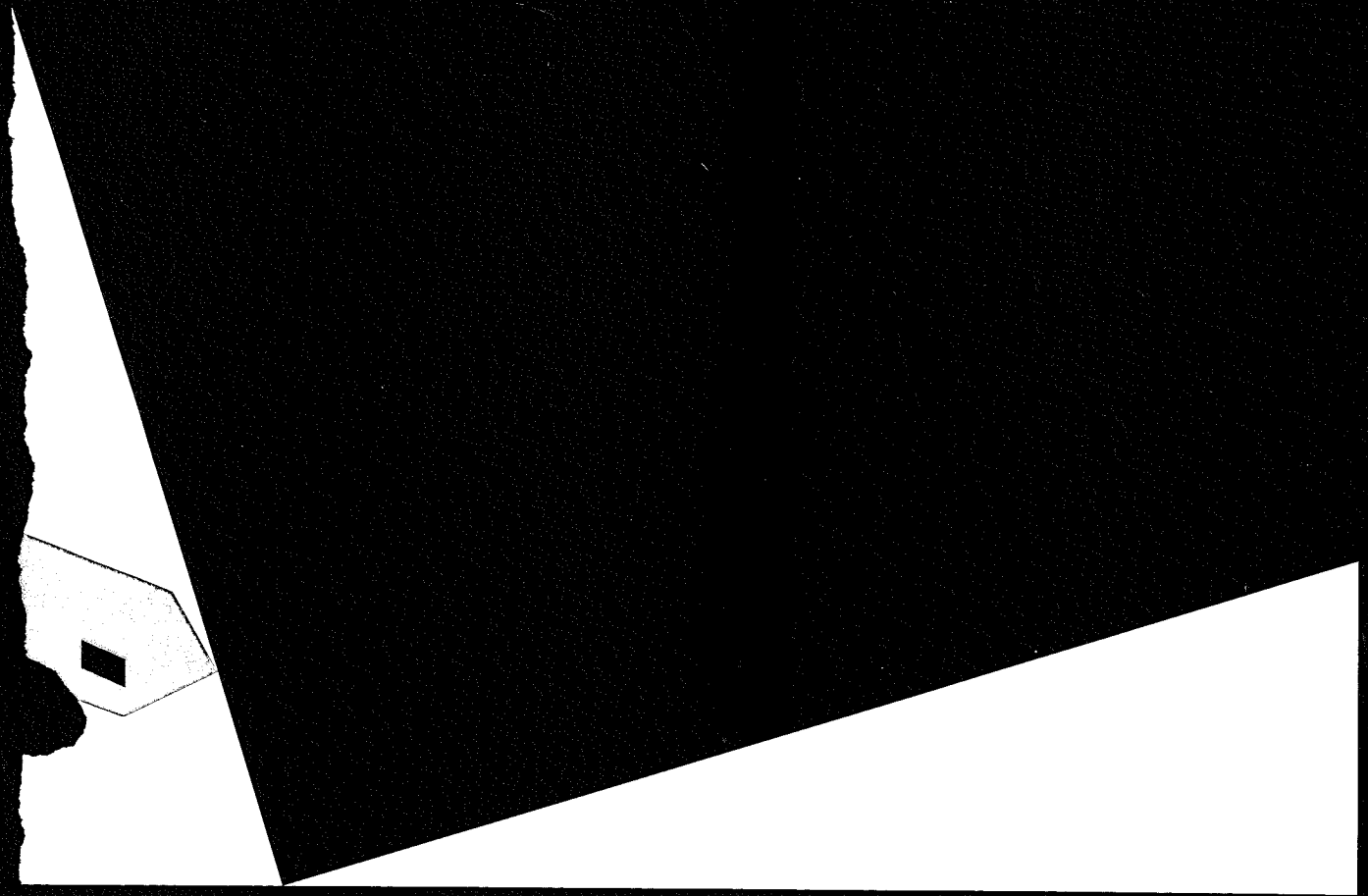


Janáček
Katja Kabanova

Bayerische
Staatsoper

18287 4N
Oper

Leoš Janáček

Katja Kabanova

Bayerische Staatsoper

Staatsintendant Peter Jonas

Leoš Janáček

Katja Kabanova

Musikalische Leitung: Paul Daniel
Inszenierung: David Pountney
Bühne: Stefanos Lazaridis
Kostüme: Marie-Jeanne Lecca
Licht: Davy Cunningham
Chöre: Eduard Asimont

Premiere am 5. März 1999 im Nationaltheater München

Leoš Janáček

Katja Kabanova

Oper in drei Akten

Libretto von Leoš Janáček
nach Alexander N. Ostrowskys Drama
Groza (Gewitter)
in der Übersetzung von Vincenc Červinka

Uraufführung am 23. November 1921
im Nationaltheater Brünn

Münchner Erstaufführung am 11. Oktober 1947
im Prinzregententheater

Die Handlung

I. Akt

1. Bild

Kudrjasch schwärmt im Gespräch mit Glascha von der Schönheit der Wolga. Ihre Unterhaltung wird von einem Streit zwischen dem Kaufmann Dikoj und dessen Neffen Boris unterbrochen. Nachdem Dikoj gegangen ist, erzählt Boris von seinem Los, das ihn von Moskau aufs Land in die Abhängigkeit seines Onkels geführt hat.
Nach dem Abendgottesdienst erscheinen Kabanicha, Tichon, Katja und Varvara. Feklusha lobt die Gottesfurcht der Kabanovs, während Kudrjasch sich über die Scheinheiligkeit der Kabanicha erregt. Boris gesteht ihm, daß er sich in Katja, Tichons Ehefrau, verliebt habe.
Die Kabanicha befiehlt Tichon, sofort zum Markt nach Kazan zu fahren. Zudem beklagt sie sich, daß ihr Sohn sie seit seiner Hochzeit mit Katja nicht mehr liebe. Als Katja Tichon in Schutz nehmen will, wird sie von ihrer Schwiegermutter beleidigt. Varvara hält zu ihr und wirft Tichon vor, daß er Katja nicht verteidigt.

2. Bild

Katja schildert Varvara das Glück ihrer Kindheit, die voller Freiheit und von der Liebe zur Natur geprägt war. Sie gesteht der besorgten Varvara ihre Zuneigung zu einem anderen Mann. Innerlich zerrissen schwankt Katja zwischen dieser Liebe und der Sünde, die diese Gefühle für eine verheiratete Frau bedeuten. Als Tichon sich von ihr verabschieden will, fällt sie ihm um den Hals und fleht ihn an, nicht, wie die Kabanicha es will, ohne sie nach Kazan zu reisen. Tichon weigert sich, da er ausführen müsse, was seine Mutter befiehlt. Katja bittet Tichon, von ihr den Schwur zu verlangen, daß sie während seiner Abwesenheit mit keinem Fremden sprechen dürfe. Tichon, der den Sinn dieses Schwurs nicht versteht, lehnt ab; als die Kabanicha jedoch Katjas unbedingten Gehorsam einfordert, fügt sich Tichon seiner Mutter und gibt Katja strenge Anweisungen für ihr Verhalten.

II. Akt

1. Bild

Die Kabanicha wirft ihrer Schwiegertochter vor, auf die Abreise Tichons gefühllos reagiert zu haben. Nachdem die Kabanicha gegangen ist, steckt Varvara Katja den Schlüssel zur Gartenpforte zu, um ihr ein heimliches Treffen mit Boris zu ermöglichen. Katja zögert zunächst, kann sich jedoch nicht entschließen, den Schlüssel wegzuwerfen, und verbirgt ihn vor der zurückkommenden Kabanicha.

The Story in English p. 133. Résumé en français p. 136.

Der betrunkene Dikoj folgt der Kabanicha ins Haus. Kabanichas Nähe suchend, erzählt er ihr von seinen Sorgen.

2. Bild

Kudrjasch wartet auf Varvara und singt zum Zeitvertreib ein Lied. Als sich auch Boris an der Gartenpforte einfindet, redet ihm Kudrjasch wegen der Brisanz seiner Liebe zu Katja ins Gewissen. Von fern erklingt ein weiteres Lied, mit dem Varvara ihr Kommen ankündigt. Sie verspricht Boris ein lohnendes Treffen mit Katja. Zusammen mit Kudrjasch geht sie ans Ufer der Wolga.
Katja kommt zum vereinbarten Treffpunkt. Boris gesteht ihr seine Liebe. Aus Angst vor den Folgen weist Katja Boris zunächst zurück, kann ihren Gefühlen dann aber nicht länger widerstehen. Als sich die beiden umarmen, kommen Varvara und Kudrjasch zurück und erklären sich bereit, das Rendezvous zu bewachen. Während Katja und Boris sich zurückziehen, macht Kudrjasch sich Sorgen, das verbotene Treffen zwischen den beiden könne entdeckt werden. Schließlich ruft Kudrjasch die Liebenden zurück, alle gehen auseinander.

III. Akt

1. Bild

Spaziergänger suchen in einem Gewölbe Schutz vor einem aufziehenden Gewitter. Kudrjasch und Kuligin sind ins Gespräch vertieft, als sich auch Dikoj dort unterstellt, um dem Regen zu entkommen. Es entsteht ein Streit: Dikoj wirft Kudrjasch Gotteslästerung vor, weil dieser die Blitze nicht als Strafe Gottes, sondern als elektrische Entladung deutet. Varvara berichtet Boris, daß Katja nach Tichons Rückkehr wie wahnsinnig scheint.
Auch Katja, die Kabanicha und Tichon stellen sich unter. In aller Öffentlichkeit gesteht Katja ihren Ehebruch. Varvara versucht das Schlimmste zu verhindern, indem sie auf Katjas verwirrten Zustand verweist. Auf dem Höhepunkt des Gewitters enthüllt Katja jedoch auch den Namen ihres Liebhabers: Boris Grigorjevitsch.

2. Bild

Kudrjasch und Varvara beschließen, dem Leben auf dem Land zu entfliehen und nach Moskau zu gehen.
Katja, die Ansehen und Ehre verloren hat, geht am Wolgaufer entlang. Todesgedanken beschäftigen sie, und leise Stimmen verwirren ihre Sinne. Sie erhofft sich nichts mehr vom Leben, will sich aber noch ein letztes Mal mit Boris treffen.
Als Boris sie findet, verwirft Katja schnell den Gedanken, zusammen mit ihm in die Verbannung nach Sibirien zu gehen. Für sie bleibt kein Ausweg. Nachdem Boris sie zurückgelassen hat, geht sie ins Wasser.
Kuligin, der ihren Sturz beobachtet hat, ruft um Hilfe. Unter den Umstehenden sind auch Tichon, Kabanicha und Dikoj. Zum ersten Mal lehnt sich Tichon gegen seine Mutter auf und gibt ihr die Schuld an Katjas Tod. Die Kabanicha bedankt sich kühl für die Anteilnahme der Umstehenden.



Stefanos Lazaridis:
Momente des Bühnenbilds
zu *Katja Kabanova*
(Fotos: Matthew Deely)

David Pountney. Janáčeks emotionale Reisen

Nach den radikalen dramaturgischen Experimenten in seinen Opern *Schicksal* und *Die Ausflüge des Herrn Brouček* kehrte Leoš Janáček mit *Katja Kabanova* wieder auf das relativ sichere Terrain eines »gut gemachten Schauspiels« zurück. Alexander Ostrowsky hatte im Auftrag des russischen Zaren einen Bericht über die Lebensbedingungen der Menschen in den entlegenen Wolgaprovinzen verfaßt und darüber sein Stück *Gewitter* geschrieben. So gibt es realistische Elemente in seinem Stück neben der Schilderung der klaustrophobischen Atmosphäre eines Familienlebens in der Provinz. Dies könnte einen veristischen Einstieg nahegelegt haben; natürlich kannte Janáček Puccinis Musik, und Charpentiers *Louise* bewunderte er sehr.

Aber *Katja Kabanova* ist alles andere als eine veristische Oper. Janáčeks außerordentlich knappe Strichfassung von Ostrowskys Stück ließ von dem realistischen Drama nur noch den innersten poetischen Kern übrig. Die Sprache ist zwar im Stil realistischer Prosa gehalten, den man von einem Stück jener Zeit erwartet; schiebt man aber alle erklärenden Details beiseite, so gewinnt die Sprache prägnante poetische Dichte. Janáček steigert diesen Effekt durch brillanten Einsatz von Stille und Wortlosigkeit, vor allem in der dritten Szene des zweiten Aktes, der doppelten Liebesszene, wo die Momente der Leidenschaft wie in einem Film von der Musik getragen werden und fast ohne Worte auskommen. Es ist symptomatisch, daß niemand in dieser Szene »ich liebe dich« sagt; und dennoch empfinde ich sie als die schönste Liebesszene der Operngeschichte.

Ihr grotesker Gegenpart, die vorausgegangene bizarre kleine Szene zwischen Dikoj und Kabanicha, ist nicht minder aussagekräftig. Janáčeks Prägnanz, der enthüllende musikalische Dialog zwischen weinerlichem Selbstmitleid und sadomasochistischer Härte hinterlassen in unserer Vorstellung eine Szene von aufreizender Gewißheit. Beide Charaktere, Dikoj und Kabanicha, sind Ungeheuer wie die Peiniger Wozzecks, der Hauptmann und der Doktor; doch Janáčeks obsessiver Humanismus veranlaßt ihn immer wieder, nach menschlichen Facetten in seinen Charakteren zu suchen. In *Wozzeck* sind die Bösewichter Karikaturen, in *Katja Kabanova* fehlbare Menschen.

In diesem Zusammenhang muß man beachten, daß es in dieser Oper um drei Paare und um drei verschiedene Arten von Liebe geht. Dies wird mit wenigen Mitteln deutlich – so unvermittelt, daß man es fast schon wieder übersehen kann –, wenn mitten in der Liebesszene, im Zentrum der Oper, Katja und Boris ekstatisch hinter der Szene singen, während auf der Bühne Varvara und Kudrjasch miteinander turteln und dabei über Kabanicha und Dikoj lästern, wie gut diese beiden Widerlinge doch zueinander passen.

Janáčeks musikalische Methoden ermöglichen es ihm, die Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen seinen Charakteren gleichzeitig zu erkunden. Wie die Gefangenen in *Aus einem Totenhaus* trägt jeder einen Funken Gottes in sich, wie tief verborgen er auch immer sein mag. In der Partitur dominieren die Intervalle der aufsteigenden Quart – das ominöse Paukenmotiv zu Beginn des Vorspiels – und der aufsteigenden Septime. Letztere wirkt besonders faszinierend, weil sie zunächst in der ersten Szene auf schrille Art Kabanichas Instruktionen an ihren Sohn untermalt und danach mit dem Ausdruck brennender Sehnsucht zum Hauptmotiv der Liebe zwischen Katja und Boris wird. Obwohl Gegnerinnen, sind Katja und Kabanicha dadurch musikalisch miteinander verbunden. Kabanicha entlädt ihre leidenschaftliche Natur in der brutalen Unterjochung ihrer Mitmenschen, verbunden mit finsterer Heuchelei: »Wenn du nicht fühlen kannst, könntest du's wenigstens versuchen; es wäre anständiger«. Katja dagegen ist paradoxerweise diejenige, die tatsächlich den moralisch harten Kurs einschlägt: Sie läßt ihrer verbotenen Leidenschaft freien Lauf und ist sich im nächsten Moment bewußt, daß sie dafür sterben muß – sie weiß es bereits gleich nach ihrem ersten ehebrecherischen Kuß. Ein Leben in Lüge kommt für sie nicht in Frage; das macht ihren Charakter dogmatischer und konservativer als den der Kabanicha. Janáček vermag diese Vielschichtigkeit in die Psychologie seiner Charaktere einzuschließen, weil seine Musik aus zellartigen Elementen besteht, die sich organisch vermehren; andere abstrakte musikalische Methoden, wie sie Alban Berg so brillant benutzt, kommen für ihn nicht in Betracht. Janáček läßt sich im Gegenteil von seinen Charakteren benutzen und folgt ihnen auf ihren emotionalen Reisen mit um so schärferer menschlicher Wahrnehmungskraft.

Dieser Blick für die kleinsten Nuancen im Dialog des Menschen ist eine der größten Leistungen Janáčeks. Dazu zeigt er eine Vorliebe für einen schlanken und manchmal schleifenden Orchesterklang, der weite Räume zwischen Melodie und Baßlinie öffnet. Dies macht Janáček zu einem natürlichen Nachfolger Mussorgskys. Dargomischsky hatte die russische Tradition des expressiven dramatischen Rezitativs begründet, beispielhaft ausgeführt in seiner kraft- und effektvollen Oper *Der steinerne Gast*, einer Don-Giovanni-Geschichte. In der ersten Fassung von Mussorgskys *Boris Godunow* erreichte diese Technik den Höhepunkt ihrer Entwicklung und öffnete neue Wege für Debussy, Janáček und Britten. Janáček griff zudem Fäden auf, die der ihm völlig unbekannte Monteverdi dreihundert Jahre zuvor ausgelegt hatte. Die Konzentration, Knappheit und verbale Ausdruckskraft von *L'incoronazione di Poppea* waren in den darauffolgenden Jahren permanent von anderen, gleichermaßen faszinierenden musikalischen Entwicklungen verdeckt worden und in Vergessenheit geraten. Doch in der slawischen Musiktradition hören wir sie wieder. Janáček verfeinerte diese Technik und führte sie zu einem Höhepunkt psychologischer Gestaltung. Er leistete den bedeutendsten Beitrag des 20. Jahrhunderts zur Geschichte der Oper auf der Basis der lange vergessenen Wurzeln aus dem 16. Jahrhundert.

Biographisches

Zeittafel Leoš Janáček

1854	am 3. Juli als Sohn des Lehrers und Organisten Jiří Janáček und seiner Frau Amalie Grulichová in Hukvaldy (Hochwald, Mähren) geboren
1865	Eintritt in das Altbrünner Augustinerkloster als Schüler und Chorsänger
1869–1872	Studium an der k.u.k. Slawischen Lehrerbildungsanstalt in Brünn
1873–1877	Dirigent des Brünner Handwerker-Kulturvereins *Svatopluk;* erste Kompositionen für Männerchor
1874/75	Studium an der Prager Orgelschule
1875–1904	Musiklehrer an der Brünner Lehrerbildungsanstalt
1876–1888	Dirigent des Brünner Philharmonischen Vereins *Beseda brněnská*
1877	Bekanntschaft mit Antonín Dvořák
1879/80	ab Oktober 1879 bzw. April 1880 kurze und für Janáček wenig ergiebige Studien an den Konservatorien in Leipzig und Wien. Bereits im Mai 1880 ist er wieder in Brünn als Musiklehrer an der Lehrerbildungsanstalt
1881	Heirat mit Zdenka Schulz (1865–1938) Gründung der Brünner Orgelschule, die Janáček bis 1919 leitet
1884–1888	Herausgeber der Zeitschrift *Hudební Listy*
1887/88	erste Oper *Šárka*; Volksliedstudien in Mähren
1891	Oper *Anfang eines Romans*
1894–1903	Oper *Jenufa*

Leoš Janaček, 1924



1894–1897 systematische Beschäftigung mit der »Sprechmelodie« (Herleitung von »Sprechmelodien« aus dem melodischen und rhythmischen Duktus der lebendigen gesprochenen Sprache und der Sprache von Tieren und Dingen, einschließlich der äußeren und inneren Begleiterscheinungen; entscheidende Auslöser für Janáčeks weitere musikdramatische Kompositionen)

1896 Rußlandreise (nach Nižnij Novgorod)

1897 Publikation *Von der Zusammensetzung der Akkorde und ihrer Verbindungen*

1903–1907 Oper *Schicksal*

1905 Komposition der Klaviersonate *1.X.1905 (Auf der Straße)* als Reaktion auf den Tod eines Arbeiters während einer tschechischen Demonstration gegen die habsburgische Regierung (für die Errichtung einer tschechischen Universität in Brünn)

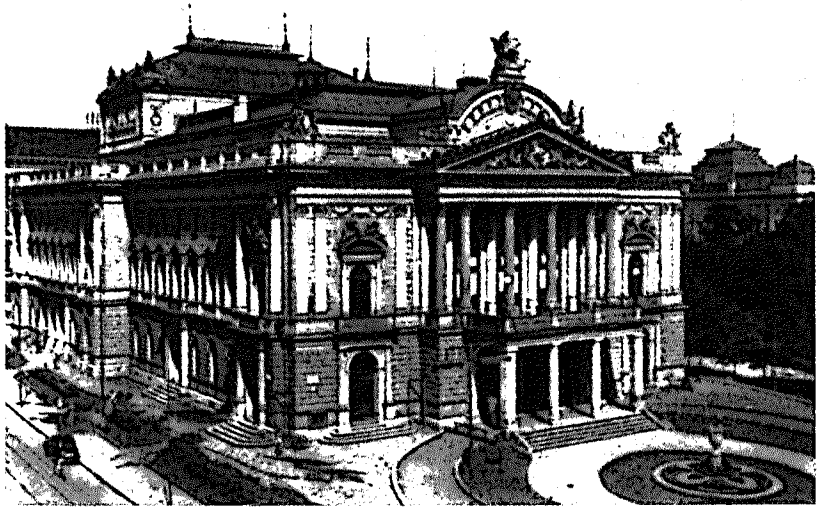
1908–1917 Oper *Die Ausflüge des Herrn Brouček*

1913 *Vollständige Harmonielehre* Janáčeks, u.a. basierend auf Helmholtz' *Theorie der Tonempfindungen,* erscheint

1916 die erfolgreiche Aufführung von *Jenufa* am Prager Nationaltheater macht den zweiundsechzigjährigen Janáček international bekannt; Beginn der Zusammenarbeit mit Max Brod, der Janáčeks Opern ins Deutsche übersetzt und damit zum Wegbereiter von Janáčeks Werk im deutschsprachigen Ausland wird; Brod schreibt eine Janáček-Biographie

1917 Bekanntschaft mit der 38 Jahre jüngeren Kamila Stösslová, die inspirierend auf Janáčeks weiteres Schaffen wirkt

1918 das Schauspiel *Groza (Gewitter,* 1859) von Alexander Nikolajewitsch Ostrowsky erscheint in tschechischer Übersetzung von Vincenc Červinka; am 28. Oktober Gründung der Tschechoslowakischen Republik, die Janáček in seiner Symphonischen Dichtung *Ballade vom Berg Blaník* feiert



Das Nationaltheater in Brünn, Ort der Uraufführung von *Katja Kabanova*

1919–1921 *Groza* wird im März 1919 am Brünner Theater aufgeführt; Janáček bearbeitet das Stück als Opernbuch für *Katja Kabanova;* Komposition der Oper von Januar 1920 bis April 1921

1920–1925 Leitung von Meisterklassen für Komposition in Brünn (für das Prager Konservatorium)

1921–1923 Oper *Das schlaue Füchslein*

1921 Uraufführung von *Katja Kabanova* am 23. November im Nationaltheater Brünn (Dirigent: František Neumann, Regie: Vladimír Marek); Violinsonate

1922 die deutsche Übersetzung der *Katja Kabanova* von Max Brod erscheint

1923–1925 Oper *Die Sache Makropulos*
Janáček, der sich vornehmlich als Opernkomponist versteht, aber auch eine große Anzahl von Orchester- und Vokalwerken geschrieben hat, komponiert 1923 sein erstes Streichquartett; 1924 Bläsersextett *Die Jugend*

1925 *Concertino* für Klavier und Kammerorchester
Ehrendoktorwürde der Universität Brünn

1926 Orchesterwerk *Sinfonietta; Capriccio* für Klavier (linke Hand) und Kammerorchester; *Glagolitische Messe*

1927/28 Oper *Aus einem Totenhaus*

1927 Um zwischen den jeweils *attacca* aufeinanderfolgenden beiden Bildern des ersten und zweiten Akts von *Katja Kabanova* Zeit für den Bühnenumbau zu gewinnen, fügt Janáček längere Zwischenspiele ein.
Mitglied der Preußischen Akademie der Künste

1928 Aufführungen von *Katja Kabanova* am Deutschen Theater in Prag mit den Zwischenspielen
Streichquartett *Intime Briefe*
Janáček stirbt am 12. August in Ostrava (Ostrau)

Der Uraufführung von *Katja Kabanova* folgten 1922 Inszenierungen in Prag und Köln, 1923 eine Inszenierung in Preßburg. Das Werk wurde danach vorwiegend in der Tschechoslowakei gespielt (wo es während des Zweiten Weltkriegs wegen seines russischen Stoffes verboten wurde); Ausnahmen bilden u.a. Aufführungen in Berlin (1926), Aachen (1929), Ljubljana (1934) und Zagreb (1936). Erste ausländische Aufführungen nach dem Krieg: Bayerische Staatsoper München (1947), Zürich (1948). Für die Inszenierung in London (1961) fügt Charles Mackerras die Zwischenspiele wieder ein, die seit den Prager Aufführungen 1928 in Vergessenheit geraten waren.

Tomi Mäkelä. Eros in den Opern von Leoš Janáček: ein Stück öffentlich gemachte Autobiographie

Seit der Antike gehört die Liebe zwischen Mann und Frau zu den Standardsujets musikdramatischer Darstellung. Das allgemeine Interesse für dieses Thema, ob vor, hinter oder auf der Bühne, bedarf keiner Erklärung. Für manche Kritiker des Musiktheaters ist dieser Schwerpunkt jedoch ein Grund zur Ablehnung der Gattung. Die Oper (ähnlich verhält es sich mit der Operette, dem Musical oder dem Musikfilm) steht bei vielen, die *Tosca, La bohème* und *Figaros Hochzeit* nur oberflächlich kennen, in dem Verdacht, ausschließlich von Liebe zu handeln. Während die Werke des Musiktheaters im 18. Jahrhundert, im Zeitalter stereotyper Libretti, dies tatsächlich im Vergleich zum Sprechtheater etwas schablonenhaft tun mögen, wird die Liebe in der modernen Oper keineswegs ohne zeitgenössische Modifizierung problematisiert. Auch die Mittel zur bühnenwirksamen Darstellung der Liebe sind erneuerungsfähig, wie etwa die Badewannenszene in Hindemiths *Neues vom Tage* oder der drastische Naturalismus der *Lady Macbeth von Mzensk* von Schostakowitsch zeigen.

Der Tod beschäftigt und fasziniert die Menschen, unabhängig von Bildungsstand und sozialer Stellung, freilich mit gleicher Intensität wie die Liebe. Nicht selten findet man im Theater die enge Verknüpfung der beiden Themen Eros und Thanatos. Die vielen Möglichkeiten zur Konfigurierung dieser archetypischen Urgegenstände menschlicher Leidenschaft und Ungewißheit haben die Entstehung zahlreicher Meisterwerke von *Orfeo ed Euridice, Romeo and Juliet* über Florestan und Leonore *(Fidelio)* und *Tristan und Isolde* bis hin zu *Ariane et Barbebleue* ermöglicht.

Ähnlich wie Alban Berg in *Wozzeck* und *Lulu* schöpft Janáček in seinen neun Opern wiederholt aus diesen beiden Quellen – mit nur einer Ausnahme: der Oper *Die Ausflüge des Herrn Brouček*. Berg wie Janáček führen das Publikum schonungslos zu den Ursprüngen von Lust und Leid, und das Gefühl der Nähe des Echten und Eigentlichen begründet die modernste, expressivste und direkteste musikalische Sprache. Jeder dissonierende Klang und alle scheinbar unlogischen Wendungen – nicht zuletzt die Mischung aus chromatisch-avancierten und diatonischen Motiven – überzeugt im Kontext des Essentiellen und zweifellos Signifikanten. Nicht die epische Distanz, sondern die schmerzvolle emotionale Bindung wird zum Träger des musikdramatischen Ausdrucks.

Im Falle von Janáček ist der Zugriff zu den tiefsten und rätselhaftesten Schichten des menschlichen Seins kein Ergebnis geistreicher Kalkulation, sondern Notwendigkeit, die in seiner eigenen Person wurzelt. Janáček war ein ungehemmt Liebender, jemand, der seine Liebe zugeben und offen über sie sprechen konnte. Der Musikwissenschaftler Zdenek Nejedly warf Janáček schon zu dessen Lebzeiten (1916 in einer Premieren-

Kritik zu *Jenufa*) hemmungslos übertriebenen Naturalismus vor. Wie so oft kann auch hier eine kritisch gemeinte Kategorie gezielt mißverstanden und in eine wertneutrale Eigenschaftsbeschreibung transformiert werden. Die Direktheit und Offenheit, mit der Janáček an sich rätselhafte, häufig tabuisierte und sogar peinliche Themen auf der Bühne darstellen läßt, ist gewiß ›naturalistisch‹ und nicht mehr geschönt realistisch. Ungeschönt ursprünglich klingt auch seine Musik, die gar nicht früher hätte geschrieben werden können.

Anlaß zum kritischen Nachdenken könnten viel eher die zahlreichen offenkundig autobiographischen Verknüpfungen zwischen Liebe in den einzelnen Opern und in Janáčeks eigenem Leben geben. Auch hier zeigt sich Janáček als ein offen erzählender, die Natur um und in sich selbst akzeptierender Künstler, was indes problematisch für die formalästhetische Qualität der modernen Kunst werden kann. Vielleicht nimmt die Gattung Oper deshalb einen so wichtigen Schwerpunkt in Janáčeks Schaffen ein und hat die Symphonik verdrängt? Es ist zwar ungerecht, fremde Maßstäbe zu setzen (d. h. die Suche nach der immanenten Logik in seiner Kunst zu früh aufzugeben), doch man kann mit einem gewissen Recht darüber schmunzeln, in welchem Maße Janáček sogar eine so klassische Gattung wie das Streichquartett für seine *Intimen Briefe* (2. Streichquartett, 1928) mißbrauchen konnte. Oder daß hinter einem distanziert tragischen Titel wie *Tagebuch eines Verschollenen* (1917–19) die eigene Liebesgeschichte eine ausschlaggebende Rolle spielt.

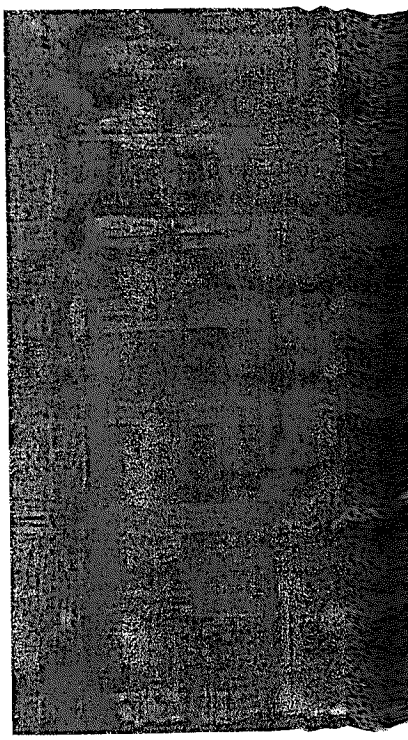
Kamila Stösslova



Die langjährige Geliebte von Janáček war nicht seine eigene Ehefrau. Die circa sechshundertfünfzig Liebesbriefe schrieb er im Laufe von elf Jahren an Kamila Neumann-Stösslová. Sie war 1892 geboren und begegnete dem 63jährigen Komponisten 1917 in einem Kurort. Beide waren verheiratet, und der Altersunterschied war gewaltig. Die Beziehung blieb dementsprechend spannungsvoll (Janáčeks Ehefrau Zdenka duldete die Liebe keineswegs ohne Widerstand), wurde aber um so wichtiger für die emotionale Verfassung des Komponisten. Die Ehe mit Zdenka Schulz war von Anfang an getrübt durch ihre deutsche Herkunft und elitäre Erziehung. Mit Blick auf Janáčeks tschechisch-panslawistische Haltung ist es verständlich, daß sogar die Sprachfrage zu Konflikten führte. Im Haus von Direktor Schulz war Tschechisch die Sprache der Bediensteten, Janáček bedeutete sie die Grundlage seiner regionalen und kulturellen Identität. Schwere Schläge erlitt die 1881 begonnene Ehe durch den Tod der beiden Kinder Vladimir (1890) und Olga (1903). Janáček selbst starb im August 1928 an den Folgen einer banalen Erkältung, als ein selbst- und hemmungslos Liebender: Er hatte, ohne Rücksicht auf sein Alter, das Kind seiner Geliebten Kamila aus dem Wald, in dem es sich verirrt hatte, gerettet.

Janáčeks Sensibilität für Eros und Thanatos läßt sich keineswegs nur mit der inspirierenden Wirkung und der weiblichen Vitalität von Kamila Stösslová oder aber mit dem Tod der eigenen Kinder erklären. Bereits im Frühwerk findet man Titel wie

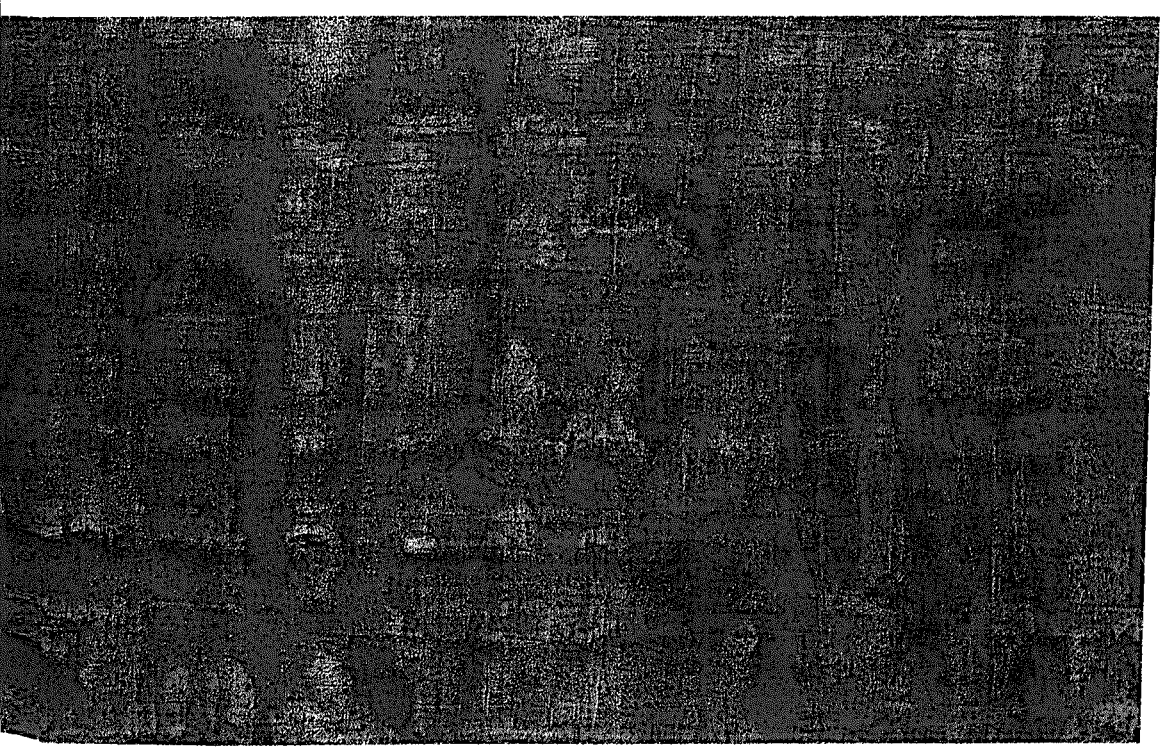
das Orchestermelodram *Smrt (Der Tod,* um 1876) oder den Männerchor *O Liebe!* im 7/4-Takt. Der Ursprung solcher Werke liegt in der mährischen Romantik, während in Janáčeks Musikdramen von Anfang an die Bemühung manifest wird, analytisch und ohne Verlust der emotionalen Unmittelbarkeit unterschiedliche Aspekte der menschlichen Liebe zu erläutern. Der Plan, eine Oper über Chateaubriands *Les Abencérages* zu schreiben, scheiterte, obwohl der Stoff eine für Janáček typische, nämlich tragische, weil aussichtslose Liebesgeschichte zwischen dem maurischen Helden Aben-Hamet und Doña Blanca, einer Nachfahrin der Mauren-Besieger, geboten hätte. Der Konflikt besitzt unübersehbare Parallelen zu Janáčeks Situation in der Familie Schulz. Anschließend widmete sich der Komponist 1885 der mythischen Geschichte von *Šárka,* einer Erzählung über die »Revolte der weiblichen Würde gegen erotische Leibeigenschaft« (Jaroslav Vogel). Auch Smetana vertonte *Šárka* in *Mein Vaterland,* und Dvořák plante eine Oper zu dem Stoff um 1880. Mit viel Geschick komponierte Janáček einen Leitmotivstamm für den Geschlechterkonflikt und für die Liebe an sich. Für die Liebesthematik in *Šárka* ist der innere Konflikt der Protagonistin, die trotz inniger Liebe an ihrem Geliebten grausam Rache übt, ausschlaggebend. Der Konflikt zwingt sie schließlich zur Selbstzerstörung – und zumindest symbolisch zur Vereinigung mit dem getöteten Geliebten. Nicht die Frage nach den Machtverhältnissen zwischen Frau und Mann, sondern der Stellenwert der Liebe in einem eventuellen Machtkonflikt bildet das Hauptthema der Janáčekschen Vertonung des Mythos.



Oliver Stromberg: ohne Titel, 1998

Dem *Šárka*-Projekt folgte eine Periode des Volksmusikstudiums und schließlich, im Frühsommer 1891, die zweite Oper *Der Anfang eines Romans.* Hier gibt es nur ein melodisches Leitthema, das Thema der Liebe. Die ästhetische Grundlage des Sujets ist faszinierend: Der Text nimmt Bezug auf ein Bild von Jaroslav Věšín, eine Darstellung der allerersten Begegnung zwischen einem reichen Adligen in der Kutsche und einer hübschen, wohl etwas naiven Hirtentochter, die an einem Schlitten steht. Die Konstellation erinnert trotz des landschaftlich-kulturellen Kontextes an Don Giovanni und Zerlina. Ähnlich wie in *Les Abencérages* geht es um das Hindernis eines Standesunterschieds. Doch die tragische Dimension bleibt aus, da weniger die Liebe als vielmehr der erotische Reiz, den eine junge Frau niedrigeren sozialen Standes auf den Mann ausübt, die handlungstreibende Kraft ausmacht. Substantieller als seine Liebe ist allerdings die der Hirtentochter, die voller Reue in ihre eigene Welt (quasi zu ihrem Masetto) zurückkehren muß. Aus diesem Keim entwickeln die Autoren Janáček und Tichy keinen phantastischen Mikrokosmos à la *Don Giovanni,* sondern eine singspielhafte Folge von Bildern in einem Akt.

In *Jenufa* (1894–1903) wird das Thema Liebe um einiges vielfältiger und analytischer behandelt. Die Gemeinschaft, in der Jenufa lebt, ist eine kleine Welt der Lieblosigkeit. Die sich in diesem Kontext entfaltende Gruppendynamik spiegelt sich auch in der Leitmotivik wider; am wichtigsten ist das Motiv des Dreiergespanns Jenufa, Stewa und Küsterin. Dieses Motiv, ein



Indiz des »lastenden Gewissens« (Horst Richter), findet seinen dramatischen Höhepunkt in der Darstellung der Qualen der Kindesmörderin, der Ziehmutter. Jenufa liebt in ihrer reifen, obgleich naiven Art Stewa, natürlich liebt sie ihr Kind, sie liebt aber auch die Ziehmutter, der sie deren unvergleichliche Greueltat verzeiht. Sie ist sogar in der Lage, der Liebe von Laca zu begegnen. Die männliche Liebe zeigt Janáček in zwei Ausprägungen: in der wenig beständigen, aber um so verführerischen von Stewa und in der unbeirrbaren, aber zornigen von Laca. Die Mutterliebe wird durch Jenufa selbst, aber auch durch ihre Ziehmutter dargestellt. Lieblos und kalt ist keine der Hauptpersonen, sehr wohl aber das Dorf, dessen Bewohner das tragische Geschehen mit wenig Verständnis beobachten. Diese Welt des Todes, zu deren Leitfiguren die Küsterin gehörte und die sich durch die Ereignisse keineswegs ändert, müssen die beiden Liebenden, Jenufa und Laca, verlassen, denn sie haben gemeinsam die größere Liebe und die erotisch untermauerte Harmonie entdeckt.

Wie schonungslos ging der Komponist mit sich selbst um, indem er eine solche Oper in einer Zeit komponierte, in der er den Tod seiner eigenen Kinder verarbeiten mußte! Gleichzeitig kann man in *Jenufa* natürlich eine Apotheose des Überlebens der erotischen Liebe sehen. Jenufa verliert ihr Neugeborenes und ihre Ziehmutter, nicht aber ihre Fähigkeit, einen Mann innig und ehrlich zu lieben.

Eindeutiger dokumentiert sind die autobiographischen Züge in der Oper *Schicksal* (1903–07), die über die Untreue einer Frau

und über das Leid eines liebenden Komponisten berichtet. Mißverständlich ist die Geschichte allerdings dadurch, daß Janáček den Zuschauer vermuten läßt, er selbst sei dieser Komponist. Janáček reagierte auf die Oper *Kamila* (1897) von Čelansky, der in seinem Werk ein eher ungünstiges Portrait von Kamila Urválkova zeichnet. Janáček lernte die Dame 1903 kennen und schätzen. Noch 1924, inzwischen im Bann einer anderen jungen Frau, schrieb er: »Sie war die schönste aller Frauen. Ihre Stimme war wie die einer viola d'amore.« Ein schönes Kompliment von einem Komponisten, der sehr aufmerksam die Sprechmelodik der Menschen beobachtete; noch 1928, im zweiten Streichquartett, wollte Janáček ganz intim über die Liebe zu einer anderen Kamila mit der Stimme dieses Instruments berichten, aber er verwarf diesen originellen Besetzungsplan aus aufführungspraktischen Gründen. Die Liebe der Eltern zu ihrem gemeinsamen Kind ist in *Schicksal* der Ausgangspunkt der wiederaufblühenden erotischen Liebe zwischen zwei Erwachsenen. Die Eifersucht des Ehemannes wird sehr kritisch betrachtet: Dieses allzu menschliche, wenngleich durch und durch destruktive Gefühl ist der eigentliche Grund zu der grausamen Wendung, dem schicksalhaften Sturz der Ehefrau und ihrer Mutter. Seine indirekt selbst verursachte leidvolle Einsamkeit und seine Erinnerungen an die vergangene Liebe bringen den Komponisten schließlich um.



Kamila Urválkova

Die Kette von Opern mit leidend, aber rein liebenden Frauen im Zentrum des Geschehens und mit teils eindeutigen, teils höchstwahrscheinlich autobiographischen Zügen (in mancher Hinsicht wird es weder möglich noch notwendig sein, den tatsächlichen Umfang autobiographischer Parallelen en détail zu rekonstruieren) unterbricht Janáček 1908 mit der Burleske über zwei *Ausflüge des Herrn Brouček*. Gleichzeitig setzt er seine Kritik an der männlichen Psyche fort, indem er einen nutzlosen Spießbürger im Rausch träumen läßt. Die Träume sind das Portrait eines grotesken Antihelden. Um so deutlicher ist die selbst erlebte Liebes- und Todesthematik in dem opernhaften und bühnenwirksam konzipierten Zyklus für solistische und chorisch besetzte Stimmen mit Klavierbegleitung *Tagebuch eines Verschollenen*, einer 22teiligen Darstellung der Liebesgeschichte zwischen der verführerischen Zigeunerin Zefka und dem jungen Bauern Jan. Auch hier wird ein Kind als Frucht der Liebe geboren, und die Liebenden sind gezwungen, die moralisch engstirnig und voller sozialer Vorurteile funktionierende Heimat zu verlassen – womöglich ein geheimer Traum des Komponisten. Dieser Liederzyklus eröffnete eine Folge von Werken, die Janáček in Gedanken und in Briefen Kamila Stösslová widmete. Und mehr noch: »Du warst für mich jene Zefka, Zefka mit dem Kind im Arm, und er (Jan) geht hinter ihr her.«

Leoš Janaček in Luhačovice



Katja Kabanova (1919–21) ist eine Oper über Liebe, Schuld und Sühne. Der Seitensprung einer Frau wird wie etwa im *Schicksal* thematisiert, doch diesmal kann die Frau das nicht rational bewältigen. Sie muß eine reine Seele haben und ihr Vergehen öffentlich erzählen. Die lieblose familiäre Gemeinschaft, in der die Ehefrau des Sohnes eine Art Sklavin der Schwiegermutter

ist, wird erneut kritisch beleuchtet. Eine der grausamsten Manifestationen dieser Thematik findet man übrigens in der fast zeitgleich entstandenen Oper *Juha* (1920–22) von Aarre Merikanto, die kulturell aus ähnlichen Quellen schöpft wie Ostrowskys *Gewitter* und die eine durchaus mit Janáček vergleichbare moderne (und zugleich volkstümliche) Musiksprache einsetzt. Janáčeks Briefe an Kamila Stösslová erwähnen häufig die Figur der sanften Katja, »mildtätig vom Charakter«. Er vergleicht sie auch mit Puccinis Butterfly: »Du sollst nie so unglücklich sein wie sie.« Erst später schreibt er ihr, daß sie auch für Katja Modell gestanden hat: »Als ich Dich in Luhačovice kennenlernte, sah ich zum ersten Mal, wie eine Frau ihren Ehemann lieben kann – ich denke an Deine Tränen – das war der Grund, warum ich *Katja Kabanova* komponierte.« Und: »Während ich an der Oper schrieb, mußte ich die große unermeßliche Liebe kennen. Während der wunderschönen Tage in Luhačovice flossen viele Tränen Deine Wangen herunter, da Du an Deinen Ehemann denken mußtest. Das rührte mich. Es war Dein Bild, das ich in Katja Kabanova sah, als ich an der Oper schrieb. Katjas Liebe ging einen anderen Weg, aber dennoch, sie war eine große wunderschöne Liebe!« Oder: »Ich habe keine größere Liebe gekannt als in ihr (Kamila).« Wenn Janáček an einer anderen Stelle schreibt, daß er seine Bekannten in den Opern nach seiner Vorstellung leben läßt, wissen wir, wie das im Falle von *Katja Kabanova* zu verstehen ist.

Eine deutlichere Projektion, die für das Objekt eigentlich schon peinlich sein mußte, kann man sich kaum vorstellen. Es wundert nicht, daß Frau Stösslová die Premiere nicht erleben konnte oder wollte. Sie mußte sich erst an den Gedanken gewöhnen, in Janáčeks Musik verewigt zu sein. 1927 schrieb der Komponist an sie: »In meinen Kompositionen, dort, wo reines Gefühl, Aufrichtigkeit, eifernde Wahrheit wärmen, dort bist Du; von Dir stammen meine zärtlichen Melodien, Du bist jene Zigeunerin mit dem Kind im ›Tagebuch eines Verschollenen‹, Du die arme Elina Makropulos, und Du bist im ›Totenhaus‹ dieser liebenswerte Knabe Alej.« Diese Liste ist natürlich unvollständig.

Die Reinheit eines Mädchens ist auch in der Oper *Das schlaue Füchslein* (1921–23) das zentrale Thema. So kunstvoll und geistreich die Ereignisse der Tier- und Menschenwelt auch parallel geführt werden, so bleibt es nicht lange ein Geheimnis, daß hier zwei Welten symbolisch einen gemeinsamen Gegenstand haben. Liebe als Besitz und Gewalt einerseits, »Sehnsucht nach der ewig jungen Natur« (Horst Richter) andererseits – oder noch allgemeiner nach »Jugend, Wildheit, Natur« (Max Brod); diese Inhalte teilte Janáček selbst in seiner Liebe zu der 38 Jahre jüngeren Stösslová. Auch im *Schlauen Füchslein* werden die Männer zum Gegenstand seiner herben Kritik, vor allem der Dorfpfarrer, der das Mädchen so offensichtlich leiblich liebt, daß er nicht imstande ist, sein Amt würdig zu erfüllen. Dem Schulmeister geht es ähnlich. Die in ihrer Leiblichkeit verblendete Männerwelt scheint Janáček nicht zu teilen, in seiner Liebe zu Kamila identifiziert er sich also nicht mit dem Schulmeister, sondern er tritt für eine ideelle Gegenwelt der geistigen Liebe ein.

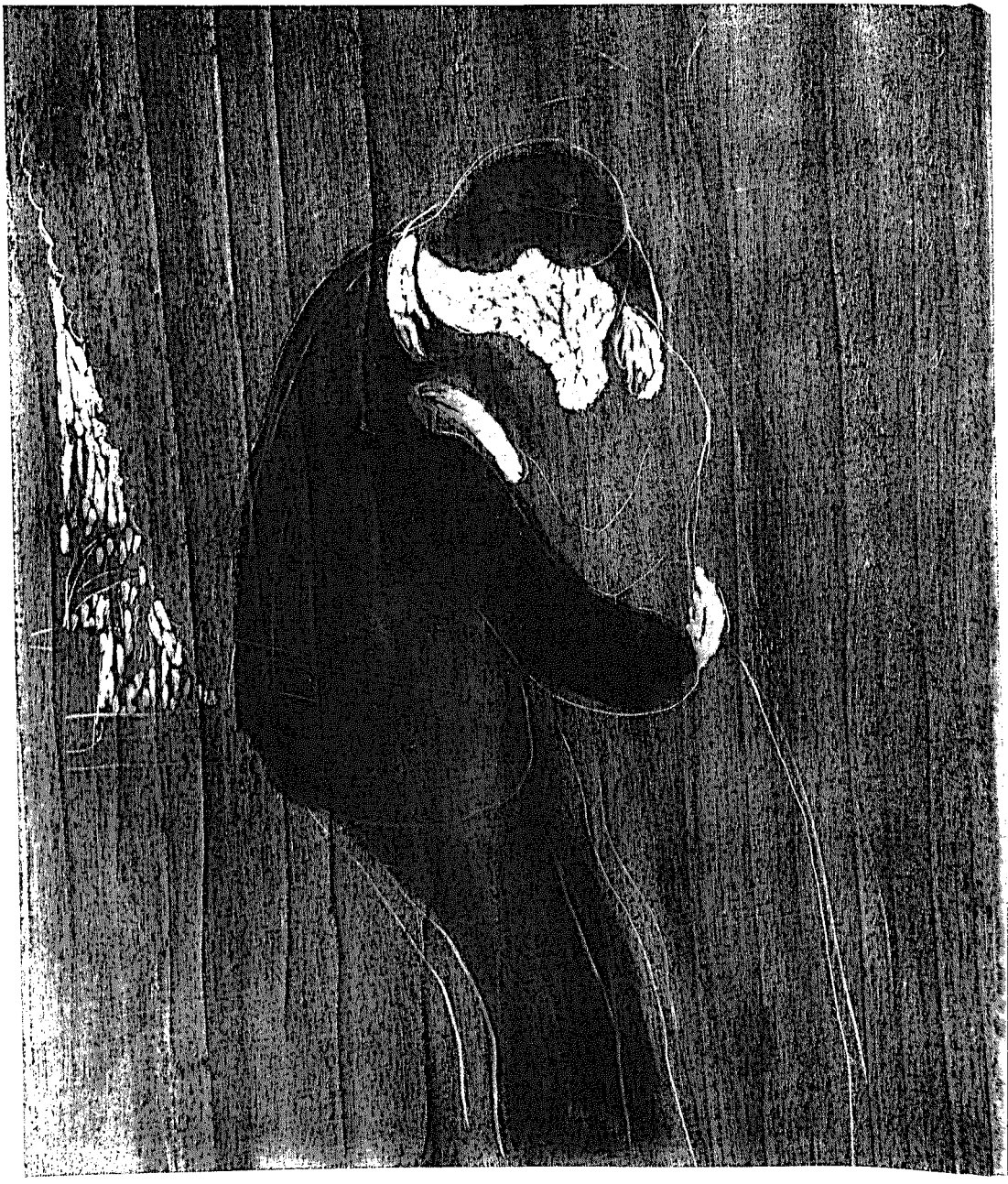
In einer gänzlich anderen Bedeutung findet man die »Sehnsucht nach der ewig jungen Natur« in der 1923–25 entstandenen Čapek-Oper *Die Sache Makropulos* wieder. Beeindruckend ist auch hier die große Liebe der Frau, die auf ihr Lebenselixier zugunsten eines Mannes zuerst verzichtet und es später sogar einer anderen Frau auf Kosten ihrer eigenen Unsterblichkeit schenkt. Hier wird der Tod unerwartet zum begehrten Lustobjekt, die Angst vor dem Thanatos vergeht, und die Freuden des Eros zeigen sich als vergänglich. Die Männer sind höchstens Instrumente dieser Erkenntnisse, die einzige echte Akteurin ist Elina Makropulos alias Emilia Marty. Die Botschaft dieser großen Frau an die Menschheit ist gewichtig und erhaben: »Toren, ihr seid so glücklich, weil der Zufall euch günstig ist, euch rechtzeitig sterben läßt! Glaubt an die Menschheit, Größe und Tugend! Und liebt! Was wollt ihr denn noch mehr!« Erhabener noch als die Liebe zwischen Jenufa und Laca oder gar Katjas Liebe sind die ständige Bereitschaft zu sterben und die Fähigkeit, in Liebe und erhabener Humanität zu leben. Diesen Gedanken gegenüber erscheint die Liebesthematik in der letzten Oper Janáčeks, *Aus einem Totenhaus* (1928), zunächst wie ein Rückschritt, geht es doch um das Verlangen nach Liebe und Leben in einer zum Tode verurteilten Männergemeinschaft – in einem Dostojewskyschen Roman-Gefängnis, in dem die idealisierten Sträflinge Theater spielen *(Don Juan, Die schöne Müllerin)* und weder die Hoffnung noch ihre Fähigkeit zu lieben verloren haben. Ihre Gegenwart wird – das kann man ungeschützt von den sibirischen Totenhäusern behaupten – vom Thanatos geprägt, doch die Träume der Sträflinge sind erotisch. Die ständige Nähe des Todes kann die Menschen nicht vernichten.

JA, HÄTTEST DU DAS EINE MAL
Mich nicht so ganz vergessen
Hätt ich vielleicht statt solcher Qual
Und statt der blinden Augen
Hand Kopf Herz in den Wind gestellt
Zu sehn ob sie was taugen.
Das eine Mal das andre Mal
Ich hab es wohl verwunden
Der Wind zählt Haar und Blatt
Wir leben und zählen Stunden.
Und wenn ich dich einst wiederseh
Ich seh dich sicher wieder
Sitz ich, ein Vogel, überm Wald
Und sing dir meine Lieder
Von allen Bäumen singts wie ich:
Da sind wir wieder.

Inge Müller



Oliver Stromberg: ohne Titel, 1998



Edvard Munch: Kuß, 1897

aus: Anton Tschechow,
Flattergeist

In einer stillen Mondscheinnacht im Juli stand Olga Ivanovna auf dem Deck eines Wolgadampfers und blickte bald auf das Wasser, bald auf die schönen Ufer. Neben ihr stand Rjabovskij und erzählte ihr, daß die schwarzen Schatten auf dem Wasser keine Schatten wären, sondern ein Traum und daß angesichts dieses bezaubernden Wassers mit dem phantastischen Schimmer, angesichts des bodenlosen Himmels und der traurigen, verträumten Ufer, die von der Nichtigkeit unseres Lebens sprachen und dem Vorhandensein von etwas Höherem, Ewigem, Glückseligem, es gut wäre, einzuschlafen, zu sterben, Erinnerung zu werden. Die Vergangenheit sei fade und uninteressant, die Zukunft nicht der Rede wert, und diese wunderbare, im Leben einzigartige Nacht würde bald zu Ende sein, mit der Ewigkeit verschmelzen – wozu denn leben?

Und Olga Ivanovna lauschte bald der Stimme Rjabovskijs, bald der nächtlichen Stille und dachte, daß sie unsterblich sei und niemals sterben werde. Das türkisfarbene Wasser – nie hatte sie früher eine solche Farbe gesehen –, der Himmel, die Ufer, die schwarzen Schatten und eine unerklärliche Freude, die ihre Seele erfüllte, sagten ihr, aus ihr würde eine große Künstlerin werden und irgendwo dort in der Ferne, jenseits der Mondscheinnacht, im unendlichen Raum erwarteten sie der Erfolg und der Ruhm, die Liebe des Volkes ... Während sie lange und starr in die Ferne schaute, war ihr, als sähe sie große Menschenmengen und Lichter, als hörte sie feierliche Musikklänge und Schreie der Begeisterung, sie sah sich selbst in einem weißen Kleid und Blumen, die von allen Seiten auf sie niederfielen. Sie dachte auch daran, daß neben ihr, die Ellbogen auf das Schiffsgeländer gestützt, ein wirklich großer Mann stand, ein Genie, ein Erwählter Gottes. Alles, was er bisher geschaffen hatte, war herrlich, neu und ungewöhnlich, und das, was er mit der Zeit noch schaffen würde, wenn mit der männlichen Reife sein seltenes Talent gewachsen wär, würde überwältigend, unermeßlich erhaben sein, das konnte man seinem Gesicht anmerken, seiner Art, sich auszudrücken, und seinem Verhalten zur Natur. Von den Schatten, den abendlichen Tönen, vom Mondschein sprach er irgendwie besonders, in einer ihm eigenen Sprache, so daß man unwillkürlich den Zauber seiner Macht über die Natur verspürte. Er selber war sehr schön, originell und sein unabhängiges, freies Leben, das nichts zu tun hatte mit allem Alltäglichen, glich dem Leben der Vögel.

»Es wird frisch«, sagte Olga Ivanovna und erschauerte.

Rjabovskij hüllte sie in seinen Mantel und sagte traurig:

»Ich fühle mich in Ihrer Gewalt. Ich bin Ihr Sklave. Warum sind Sie heute so bezaubernd?«

Er schaute sie immerfort an, ohne den Blick abzuwenden, und seine Augen waren schrecklich, und sie fürchtete sich, ihn anzusehen.

»Ich liebe Sie wahnsinnig ...« flüsterte er, und sein Atem streifte ihre Wange. »Sagen Sie mir ein einziges Wort, und ich

werde nicht mehr leben, ich gebe die Kunst auf ...« murmelte er in starker Erregung. »Lieben Sie mich, lieben Sie mich ...«

Eine der ersten deutschen Fotografien eines Blitzes, 1884

»Sprechen Sie nicht so«, sagte Olga Ivanovna, die Augen schließend. »Das ist furchtbar. Und Dymov?«

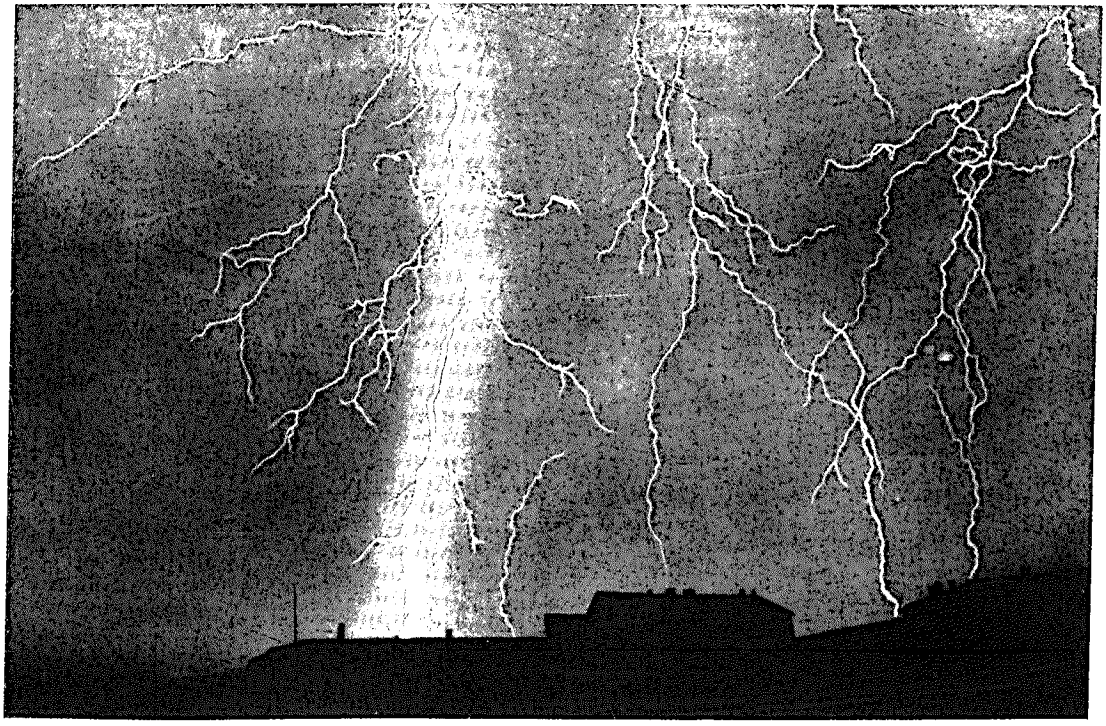
»Was soll Dymov? Warum Dymov? Was geht mich Dymov an? Die Wolga, der Mond, die Schönheit, meine Liebe, meine Begeisterung, da gibt es gar keinen Dymov ... Ach, ich weiß nichts ... Was brauch ich das Vergangene, schenken Sie mir einen Augenblick, nur einen Augenblick.«

Olga Ivanovnas Herz begann zu klopfen. Sie wollte an ihren Mann denken, aber ihre ganze Vergangenheit mit der Hochzeit, mit Dymov und den Abendgesellschaften erschien ihr klein, nichtig, glanzlos, unnötig und weit, weit entfernt ... Tatsächlich: Was sollte Dymov? Warum Dymov? Was ging sie Dymov an? Ja existierte er denn in der Natur, war er nicht vielleicht nur ein Traum?

Für ihn, den einfachen und gewöhnlichen Menschen, genügt auch das Glück, das er schon bekommen hat, dachte sie und bedeckte das Gesicht mit den Händen. Meinetwegen sollen sie mich *dort* verurteilen, verfluchen, ich aber werde ganz einfach, allen zum Trotz, ohne mich lange zu besinnen, zugrunde gehen, jawohl, ich gehe zugrunde ... Man muß alles im Leben kennenlernen. Gott, wie unheimlich ist das und wie schön!

»Nun, was ist?« murmelte der Künstler, indem er sie umarmte und gierig ihre Hände küßte, mit denen sie den schwachen Versuch machte, ihn abzuwehren. »Liebst du mich? Ja, ja? Oh, welche Nacht! Eine wunderbare Nacht!«

»Ja, welch eine Nacht!« flüsterte sie, ihm in die Augen schauend, die von Tränen glänzten, dann blickte sie sich rasch um, umarmte ihn und küßte ihn fest auf den Mund.



aus: Nikolaj Leskow,
Anläßlich der Kreutzersonate

... Meine Lage war wunderbar, als dieser Mann ... das heißt, ich muß Ihnen sagen, mein Mann, mein gesetzlicher Mann ... er machte mir einen Antrag. Mir schien, daß er mir gefiele und ich dachte, daß ich ihn lieben könne, in keinem Augenblick aber hätte ich gedacht, daß ich ihn je betrügen würde, und zwar auf die allerschamloseste, aller ekelhafteste Art betrügen würde, und daß ich trotzdem die Reputation einer ehrlichen Frau und einer guten Mutter weiter genießen könnte, da ich doch keine ehrliche Frau und somit offenbar eine abscheuliche Mutter bin, zu dem Betrug selber aber hat mich der Teufel verleitet – wenn Sie wollen, ich glaube nämlich an den Teufel ... Im Leben hängt sehr viel von den Umständen ab; man sagt, in der Stadt gäbe es Schmutz und in den Dörfern herrsche Sauberkeit; und ausgerechnet in einem Dorf ist es passiert, weil ich mit diesem Mann unter vier Augen völlig allein war, mit diesem verwünschten Mann, den mein Gatte mir zugeführt hatte und den er mir zur Betreuung überließ. Ich müßte eigentlich bereuen, wenn Reue nicht völlig nutzlos wäre, ich müßte diese Tat unendlich bereuen, zu der mein Mann den Anstoß gegeben hat, aber es ist in Wirklichkeit so, daß ich mich an den Augenblick nicht einmal erinnern kann, ich kann mich nur an ein Gewitter erinnern, an ein furchtbares Gewitter, vor dem ich mich schon seit meiner Kindheit immer gefürchtet habe. Ich liebte ihn damals nicht, ich hatte einfach Angst und als uns in dem riesigen Salon der Blitz grell beleuchtete, ergriff ich vor Schreck seine Hand ... und dann weiß ich wieder nichts, doch es setzte sich danach fort ...

Vom Schauspiel zur Oper

Anton Sergl. Alexander N. Ostrowskys *Gewitter.* Eine bürgerliche Tragödie des russischen Realismus

Ostrowskys Drama *Gewitter,* im Sommer 1859 geschrieben, im Herbst 1859 uraufgeführt, ist das erste bürgerliche Trauerspiel der russischen Literatur und seither die meistgespielte russische Tragödie. Ostrowsky, geboren 1823, stammte aus einer Moskauer Popen- und Kaufmannsfamilie. Auf der intellektuell geknebelten Universität hielt es ihn nicht. Er wurde Redakteur der Zeitschrift *Moskowiter* des konservativen Publizisten Polewoj. Seiner Theaterleidenschaft folgend, veröffentlichte er dort als Lückenfüller für nicht eingegangene oder zurückgezogene Manuskripte (Polewojs Zahlungsmoral war schlecht) dramatische Szenen, die die Auflage nach oben katapultierten. 1851 begannen Theatertruppen, diese Stücke zu spielen. Ostrowsky erprobte sich nun auch als Regisseur. Karriere machte er dank der Rezensionen der Petersburger radikalen Kritiker Tschernyschewsky, Dobroljubow und Pisarew, die seine Texte zum Aufhänger für ihre Sozial- und Gesellschaftskritik machten und an ihrem Beispiel das Programm des Realismus formulierten. 1863 wurde Ostrowsky Chefregisseur des Moskauer Maly teatr, der Comédie française Rußlands. Dadurch beeinflußte er bis zu seinem Tod 1886 die Entwicklung des russischen Theaters ebenso wie durch seine im Jahresturnus erscheinenden Dramen.

Der Dramatiker erfindet keine Sujets: Alle unsere Sujets sind angeeignet. [...] 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.

Alexander N. Ostrowsky

Ostrowskys Stücke waren primär Lesedramen, denen man ihre Eignung für die Bühne und ihren regelhaften Bau aber ansah. Sie wurden zuerst in Zeitschriften und in Einzelausgaben veröffentlicht. Das kulturell interessierte Rußland einschließlich der Kritik diskutierte die Texte. Nur ein Teil des Publikums sah sie dann auch im Theater.

Fotografischer Realismus auf der Bühne

Gewitter spielt in einem Städtchen an der oberen Wolga, einer Gegend, die Ostrowsky während zweier Reisen im Auftrag des Marineministeriums volkskundlich erforschte und dokumentierte. Das Städtchen Kalinov hat reale Vorbilder, aber es ist auch ein allegorischer Ort. Über das Verb »kalit'« – bis zum Glühen erhitzen – verweist der Ortsname auf den Punkt, in den der Blitz einschlägt. Bei den Wolgaexpeditionen war ein Fotograf mit von der Partie. Ostrowsky notierte: »Für das Theater: von allen auswärtigen Fotografen Aufnahmen von Ansichten und Typen sammeln.« Die Fotografie hielt die Eroberung neuer



Alexander Ostrowsky (mit Buch) im Kreise seiner Schauspielerfreunde

Räume als Besitz fest: den Norden, die Kolonien, den wilden Osten, den unbekannten Körper. Das Ministerium verpflichtete mit Fenton und Carrick zwei erstrangige ausländische Fotografen. Carrick erstellte unter anderem einen Katalog von Frauentrachten, nach dem Ostrowsky für die Aufführung von *Gewitter* 1859 die Kostüme anfertigen ließ. Fenton hielt 1858 erstmals ein russisches Sommergewitter fest. Das machte, ähnlich wie seine Aufnahme von Schüssen im Krimkrieg, Sensation. Die Fotografie thematisiert sich selbst: Der »Licht-Magnetblitz« der Chlorsalzsilberlösung und der Magnesiumblitz der Belichtung helfen, den Gewitter-Blitz als Motiv einzufangen. Technik und Natur bilden sich wechselseitig ab. Fentons Aufnahmen dienten zur Anfertigung stereoskopischer Doppelbilder: Der Betrachter kann es auf einem Diorama hintereinander geschobener, perforierter Fotopapiere selbst blitzen lassen; er macht sich sein eigenes fotografisches Theater.

Diese stereoskopische Dioramatechnik und die Magnesiumkünste des Pyrotechnikers waren 1859 die Voraussetzung für die Aufführung von *Gewitter*: Der Effekt der Eindunkelung und des Gewitterausbruchs mußte auf offener Szene als naturalistischer Übergang bewältigt werden. Die Perspektivik und Tiefenwirkung der Außenszenen, des »Blicks über die Wolga«, durften nicht beeinträchtigt werden. In *Gewitter* übertrug Ostrowsky die medialen Erfahrungen der Fotografie auf die Bühnentechnik. 1860 beschäftigte das Moskauer Maly teatr laut Gehaltsliste auch erstmals einen Theaterfotografen. Gab es zuvor in Fotogeschäften Daguerreotypien von posierenden Diven und kostümierten Helden zu kaufen, so zog jetzt das Theater diese Funktion an sich: Die Szene wurde vom Veranstalter fotoarchiviert und als Werbung in Kästen am Eingang ausgehängt.

Der Konflikt: »Wer ist schuld?«

Gewitter schlug ein wie der Blitz. Die radikalen Petersburger Kritiker griffen das Werk sofort auf und formulierten an seinem Beispiel ihre These von Rußland als dem »Reich der Finsternis«, dessen Opfer die Heldin Katěrina (Katja) sei. Das widersprach zwar Ostrowskys Intention, setzte sich jedoch durch.

Das Reich der Finsternis tarnt sich als Idylle. »Groza« (Gewitter) und »greza« (Träumerei, Spinnerei) unterscheiden sich in der russischen Aussprache nur durch den Akzent; innere und äußere Natur entsprechen sich im Falle von Katěrina, weil sie ihre Arbeit in die Fantasie verlegen muß und dabei in einer euphemistischen Idylle der Untätigkeit dahinvegetiert. Idylle und Träumerei sind nur die Fassade von Leere und Beschäftigungslosigkeit, falscher Ersatz für vorenthaltene Arbeit.

Die »Schuld« Katěrinas beruht auf ihrer Kinderlosigkeit. Der Grund dafür ist nicht auszumachen; es bleibt unklar, ob auch die anderen Figuren im dunkeln tappen. Die Frage, ob es sich um die eigene Schuld oder die ihres Mannes Tichon handelt, beschäftigt Katěrina beständig. Sie ist wie alle Einwohner Kalinovs dazu erzogen, auf Fragen keine objektive Anwort zu finden, sondern eine, die dem Fragenden so weit wie möglich entgegenkommt. Was zutrifft, entscheidet die Macht des Gegenübers. Katěrina neigt dazu, anderen recht zu geben. Dennoch grollt sie ihnen, ohne mürrisch zu sein. Sie achtet nur das, wogegen sie aufbegehrt. Ihre völlige Ergebung hat den Beigeschmack stumpfer Aufsässigkeit, ja boshafter Verweigerung. Die Aggression Kabanovas (der Kabanicha in Janáčeks Oper) gegen ihre Schwiegertochter wird durch deren Passivität verstärkt. Kabanova hat ihren Sohn Tichon verheiratet, dessen Ehe selbst nach Jahren kinderlos geblieben ist. Das ist Stadtgespräch. Der schändliche Verdacht der Impotenz darf nicht



Frans Masereel: Blitzschlag

© VG Bild-Kunst, Bonn 1999

auf ihren Sohn fallen. Kabanova will über beständiges Insinuieren und über die Ausübung von unmotivierter Gewalt auf das Thema hinlenken. Sie erinnert ihren Sohn daran, daß seine Frau ihn fürchten müsse. Sie versucht auch, durch die Demonstration ihrer Macht die Potenz des Sohnes anzustacheln. Sie verlangt von ihm Auffälligkeit, Evidenz.

Varvara glaubt, daß die Schuld nicht bei Katěrina liegt. Sie fädelt den Ehebruch pragmatisch ein: Boris wird nicht lange bei seinem Onkel in Kalinov bleiben. Solange ein Verhältnis verheimlicht wird, ist kein Skandal zu befürchten. Das zu erwartende Kind, von Tichon anerkannt, wird sowohl Katěrinas Psyche als auch das Verhältnis zur Schwiegermutter stabilisieren.

Es fehlen Informationen über Vorgeschichte und Motivation der Figuren. Wie lange sind Tichon und Katěrina schon verheiratet? Wie kam es zu dieser Ehe? (Die Kernfrage für jede Deutung!) Warum ist Kabanova auffallend gereizt, wenn sie von der früher viel intensiveren Beziehung zu ihrem Sohn spricht? Im Umgang mit anderen erweist sie sich durchaus als herzlich. Man erfährt weder etwas über die Ehe Kabanovas noch etwas über den Vater ihrer Kinder. Ostrowsky weicht jeder möglichen psychologischen Motivierung des tragischen Konflikts aus. Er will keine Erklärungen geben, sondern den Konflikt selbst präsentieren. Die Charaktere werden nicht vom Willen, sondern von Regeln regiert. Was immer sie wollen – zuerst müssen sie reagieren, d.h. moralisch und ästhetisch funktionieren.

Die aristotelische Tragödienpoetik (die Bibel Ostrowskys und der »Radikalen Kritik«) verlangt, daß die Darstellung des Schicksals zweier Familien in einem Drama durch die Aufdeckung von Verwandtschaftsbeziehungen motiviert wird. Das tragische Finale von *Gewitter* ist eine Konsequenz der unterbliebenen Aufdeckung einer Verwandtschaftsbeziehung. Ein Verhältnis von Kabanova und Dikoj muß unterstellt werden. Tichon ist möglicherweise das Kind eines vertuschten Ehebruchs. Dikoj und Tichon sind die einzigen Figuren mit sprechenden Namen. Tichon (»der Stille«) bezeichnet zu verheimlichende Kompensation. Er ist das Kind einer heimlichen Liaison mit dem lauten Dikoj (»der Wilde«). Dikoj, dessen Ehe kinderlos geblieben ist wie die Tichons, entflieht seiner Familie ebenso erleichtert wie Tichon. Beide sind Alkoholiker, wobei es nur diese Eigenschaft ist, die beide Figuren über ihre Funktion im Sujet hinaus zu Charakteren macht.

Ostrowsky griff hier 1859 die erregte öffentliche Diskussion über die von Auguste Morel wenige Jahre zuvor formulierte Theorie der Degenerationen auf: 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 Mittelakt, der in den Ehebruch Katěrinas mündet, beginnt damit, daß sich der betrunkene Dikoj zu Kabanova flüchtet, um ihr etwas zu beichten. Während Kabanova Dikoj von der Straße

Abb. S. 30/31: Russische Porträtfotografien, um 1860

in ihr Haus hineinzieht, trifft sich Boris, der den Onkel zurückholen sollte, hinter dem Haus der Kabanovs mit Katěrina. Es sind in dieser dramaturgisch der Nachtszene des *Tristan* verwandten Situation nicht zwei, sondern sogar drei Paare räumlich hintereinander gestaffelt: Katěrina und Boris hinter der Bühne, am Abhang des Gartens hinunter zum Ufer der Wolga; Varvara und Kudrjasch im Garten, den der Bühnenraum zeigt; Kabanova und Dikoj quasi vor dem Garten im Haus der Kabanova. In der Raumkonzeption des Stücks nimmt der Zuschauer während der Liebesszene die Position Kabanovas und Dikojs ein.



Die Katastrophe: Gibt es Alternativen zu Katěrinas Selbstmord?

Für Katěrina bleiben nach dem Ehebruch wenige Alternativen, da eine Heimkehr ins Elternhaus auszuschließen ist: 1. 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, ihrem Liebhaber, in Sibirien eine neue Existenz zu begründen; für solche Pionierabenteuer ist sie jedoch kaum geeignet. 3. Die Figur Fekluscha repräsentiert die soziale Alternative: Katěrina 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. Ostrowskys Dramenschluß, d.h. Katěrinas Selbstmord, ist die tragische Version eines realistisch motivierbaren Endes.



Nikolaj Leskows Heldin in *Lady Macbeth aus dem Mzensker Kreis* (1865, bekannt durch Dmitri Schostakowitschs Vertonung von 1932) heißt ebenfalls Katěrina, wie denn der Text insgesamt die Situation von *Gewitter* aufgreift, um sie anders weiterzuspielen. Bei Leskow ermordet Katěrina nach dem Ehebruch den Schwiegervater und den zurückkehrenden Ehemann. Damit bindet sie den Geliebten und bringt die Erbschaft an sich. Erst nach der Aufdeckung ihrer Taten und nach der Verurteilung zur Haft im Straflager wird Katěrina von der tragischen Notwendigkeit des Selbstmords eingeholt: Sie bereut zwar nicht, doch als sie gewahr wird, daß ihr Liebhaber Boris sie mit einer anderen betrügt, stürzt auch sie sich ins eisige Wasser.

Bei Ostrowsky schwankt Katěrina zwischen absurden Kasteiungsplänen und exzentrischer Exaltiertheit. Zwischen diesen Extremen gibt es für sie keine vermittelnde Ebene, so mäßigend Varvara und Kudrjasch auf sie auch einwirken. Katěrina 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 eifersüchtig wird. Die Beziehung zu ihrem Ehemann beschränkt sich auf die Sorge, die jener sich um sie macht. Als er abreist, macht sie sich – da hat die Kabanova recht – keine Gedanken um ihn. Katěrina sucht nach der Zuwendung eines Vaters, stößt aber nur auf die unterkühlte Fürsorge einer Schwiegermutter. Anstatt ihr Aufgaben zuzuweisen, nimmt man ihr Verantwortung weg.



Nach ihrem Ehebruch fühlt Katěrina sich vom Blitz verfolgt. Sie zwingt sich, im Rahmen zu bleiben, und doch ahnt sie, daß die Furcht vor dem strafenden Gewittergott, dem altslawischen







Perun, zutiefst heidnisch ist. Ostrowsky siedelt sein Drama in der bürgerlichen Welt der Kaufleute an, und er deutet auf die Schwierigkeiten, die diese Welt mit dem orthodoxen Christentum hat. Das Wolga-Kaufmannsmilieu war die einzige geschlossene bürgerliche Welt im damaligen Rußland der Adeligen und Bauern bzw. Leibeigenen. Die Voraussetzung für die Entstehung dieses Bürgertums war die Abspaltung der sogenannten Altgläubigen von der orthodoxen Kirche im 17. Jahrhundert und ihr Ausschluß aus der Ständegesellschaft. Die verfolgten Altgläubigen flohen in den Norden Rußlands und errichteten dort eine von offizieller Seite ignorierte Kultur, in der sektiererische und neuheidnische Vorstellungen starken Einfluß hatten. Das Altgläubigentum konnte auf der russischen Bühne des 19. Jahrhunderts nur angedeutet und abwertend dargestellt werden, dennoch erhält die für das Sujet zentrale Gewitterpanik ihre Tragik aus der religiösen Bedeutung. Katěrina betet im Stück nicht. In ihrem letzten Monolog beschließt sie zwar zu beten, doch sie setzt den Vorsatz nicht mehr in die Tat um. Varvara erzählt sie, daß sie in ihrer Kindheit nur in die Kirche ging und zu Hause stickte. Auf den Einwand, daß sie nun auch nichts anderes tue, reagiert Katěrina nicht. Katěrina kann – selbst in der Kirche – nicht mehr beten. Kabanova delegiert das Beten sogar. Sie bezahlt Fekluscha, damit diese für sie die religiösen Pflichten erfüllt.

Elektrizität, weibliche Physiologie und Tod

Katěrina ertrinkt im trägen Dahinfließen. Das Element Wasser ist dem Feuer und der Geschwindigkeit der Elektrizität entgegengestellt. Es löscht. Es bremst. Unter Wasser kann der Blitz nicht treffen. Das Wasser versetzt den durchpulsten Körper in einen Taumel von sanfter Gewalt. Der Tod wird eher erlitten, als aktiv angegangen. Der Körper springt nicht, er läßt sich nicht einmal fallen, sondern hineingleiten. Der Spiegel wird verschluckt. Es ist ein Unfall von »mäßiger Dringlichkeit« (Ostrowsky). Die Leiche bleibt bis auf eine kleine Wunde an der Stirn unversehrt. Nachdem Katěrina zwei Todsünden, Ehebruch und Selbstmord, auf sich geladen hat, braucht sie sich keine Hoffnung mehr auf ihr Seelenheil zu machen. Ihr Sterben wird nicht mit einer Gloriole und nicht mit ironisierendem Mitleid umgeben. Dennoch stirbt sie in gewisser Weise normgerecht, weil sie versucht, ihre Sache so gut wie möglich zu Ende zu bringen. Sie verabschiedet sich von Boris, nicht von ihrem Ehemann; sie ordnet ihre Angelegenheiten gegenüber Varvara, vergißt aber die letzten Sakramente. Mit Ostrowskys Katěrina und Tolstojs Erzählung *Drei Tode* (1859) beginnt die Reihe jener Todesszenen des russischen Realismus, die quasi reportagenhaft den Prozeß des Sterbens protokollieren. Ostrowskys analytischer Blick richtet sich nicht auf eine Identifikation mit der Figur, sondern auf die Regeln des Sterbens wie Abschiede, Verfügungen, Rekapitulationen, Sakramente, die beachtet werden müssen.

Ostrowsky unterlegte seinem Drama die These des »weiblichen Magnetismus«. *Gewitter* ordnet ein Experiment an, in dem die Thesen der zeitgenössischen Naturphilosophie, Physik und Medizin über das Phänomen der Hysterie als »weibliche



Der elektrische Kuß, um 1800. Professor Bose bei seinem Experiment: Eine Dame wird auf einem Isolierschemel elektrisiert und anschließend geküßt.

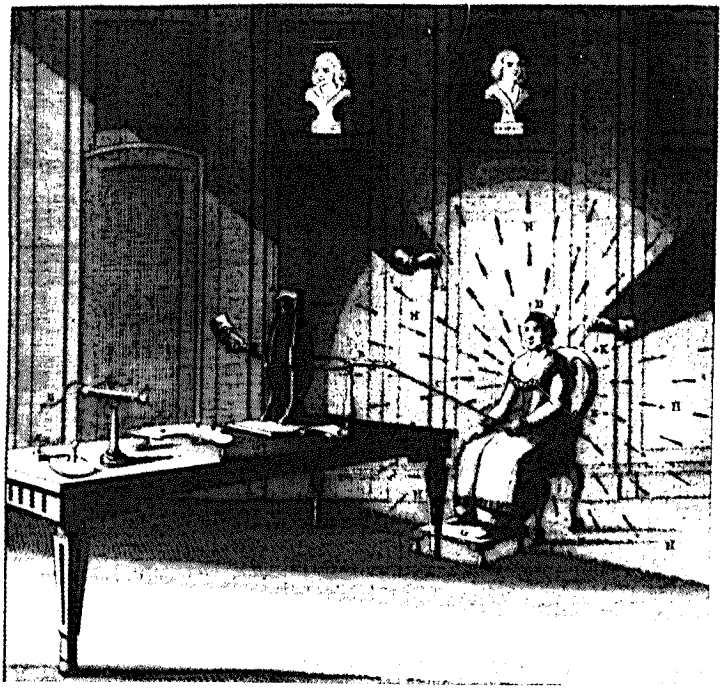
Elektrizität« vorgestellt werden. Katěrina ist die Patientin, die die Polarität von Elektrizität und Männlichkeit sowie Magnetismus und Weiblichkeit mit ihrem Opfer unter Beweis stellen soll. Sie krankt an ihrer Sensibilität für das »tellurische Fluidum«. Bevor durch die Forschungen von Faraday und Maxwell die magnetische und die elektrische Kraft durch die Physik einheitlich erklärt werden konnten, ging die Physiologie des frühen 19. Jahrhunderts von der Existenz eines »galvanischen Äthers« oder »tellurischen Fluidums« aus, über das die gewaltigen Energien etwa eines Gewitters vor allem auf den für dieses Fluidum sensiblen jungfräulichen weiblichen Körper unmittelbar oder auch verzögert einwirken können. Populäre Behandlungsmethoden für Somnambule, Hysterikerinnen und Epileptikerinnen wie der Mesmerismus oder die Galvanisierungsmedizin Kiesers versuchten, sich diese Theorien praktisch zunutze zu machen. Ostrowskys Gewitter in *Gewitter* ist 1859 das Finale des vor-modernen Verständnisses von Elektrizität. Die konvulsiven Energien und elektrischen Ströme, die hier auf den Körper der Hysterikerin wirken, manifestieren sich im Gewitter kosmisch. Je weiblicher Katěrina ist, desto eindeu-

tiger muß sie unter der Ladung einer 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 Katěrinas auf den Blitz gepolt: Katěrina ist schlaflos; die sommerliche Gewitterspannung erreicht den Höhepunkt. Ihre Liebesnacht mit Boris erlebt sie schlafwandlerisch. Im Schutz der Nacht scheint Katěrina elektrisch gegen Schwangerschaft abgeschirmt. Doch Katěrina fürchtet in jedem heraufziehenden Gewitter die elektrische Schwangerschaft. Sie selbst wird zur Erde, die Blitze anzieht. An ihr sammelt sich das elektrische Fluidum. Auf die somnambule Hysterikerin wirkt eine tote Naturkraft, wobei dem Magnetismus ebenso Todesbedeutung zukommt wie dem Blitzschlag die Bedeutung der Penetration und dem Donner die Bedeutung des weiblichen Orgasmus. Katěrinas Somnambulismus ist nicht auf den Mond gerichtet, sondern Trance im elektrischen Feld. Sie ist, sogar im Suizid, empfänglich für die Galvanisierung: Sie bleibt umgeben von einer knisternden akustischen Aura der Aufladung. Ihr Todessprung dient der Entladung.

Ostrowskys dramaturgische Leistung

Gewitter konfrontiert zwei Schauspielerinnen verschiedenen Alters. Die Rollentypen – die böse Schwiegermutter und das unschuldige Mädchen – treten als Hauptfiguren auf, denen keine gleichwertige männliche Rolle gegenübersteht. Es ist der erste Schritt zur bürgerlichen Emanzipation des Weiblichen auf dem russischen Theater. Dieses kannte bis weit ins 19. Jahrhundert keine unabhängige Schauspielerin oder Prinzipalin wie das west-



Fluidum eines elektrischen Bades, 1787

europäische Theater. Oft wurden Mädchenrollen von adeligen Dilettantinnen gespielt. Die wenigen Berufsschauspielerinnen gehörten zu Theaterfamilien und waren religiös, sozial und ästhetisch deklassiert. *Gewitter* erschuf die bürgerliche Heroine, deren Größe sich durch die geschlechtsinterne Konkurrenz erwies. Zahlreiche Stars des russischen Theaters haben im Laufe ihrer Karriere zuerst Katěrina, dann Kabanova, später auch die Barynja (eine Rolle, die Janáček für seine Vertonung gestrichen hat) gespielt. Der Erfolg von *Gewitter* bildet die Grundlage für die weiblich dominierte Schauspielkunst in Rußland.

Vor Ostrowsky war die Frau auf der russischen Bühne Knecht zweiter Ordnung, von der Natur bestimmt, ein Knecht zu sein, aber einer, der nie über den Herrn triumphiert. Das Beispiel der Kabanova wird zum Argument für Katěrina. Katěrina glaubt nicht an Ritter, Korsaren und Musketiere, jene herrlichen Verkleidungen des trivialromantischen Helden. Diese romantische Leserin weiß wie Madame Bovary, daß sich kein Held zu ihrer Rettung aufschwingt. Boris' Devise lautet: Lieber die Frau nicht retten und dabei nur beinahe untergehen. Wenn Dikoj Katěrina als Leiche auf die Bühne trägt und Tichon vor der Toten niedersinkt, wird der Schaden, der allen Konventionen – auch denen der Gattung Theater – zugefügt worden ist, nicht kompensiert. Der Mann spielt wieder den Ritter der edlen Frau. Aber nicht Ritterlichkeit steht im Zentrum, sondern die Schauspielerin, auch wenn sie die Leiche verkörpert. Daneben kann sich nur noch die Kabanova mit ihrer geschäftsmäßigen Abfertigung der Trauergäste behaupten.

Ostrowsky, der Dichter, gibt die Hauptrolle im Theater an die Bühnentechniker und an die Schauspielerin ab. Die ästhetische Wirkung beruht nicht mehr auf der Schönheit der Dichtung, von Sujet, Charakter und Sprache, sondern auf der natürlichen Handlungs-Darstellung auf der Bühne. Die Schauspielerin hat den Vortritt; dafür muß allerdings Katěrina sterben. Doch Kabanova bleibt. Der Autor überläßt die Wirkung der Ambivalenz und dem Kontrast. Er verzichtet auf Inspiration. Wenn es auf seinem Theater Inspiriertes gibt, dann ist es die reale Schauspielerin, die dem Wort und der dramatischen Situation ihren Körper leiht. Ostrowskys Realismus ist in seiner metaphysischen Kahlheit einzigartig radikal. Er bildet eine Antithese zum protheischen Ringen der Figuren bei Dostojewsky und Tolstoj; selbst dem metaphysischen Rest des Unsagbaren, das bei Tschechow im Hals stecken bleibt, weint Ostrowsky keine Träne nach. In seiner Dichtung gibt es keinen sinnerfüllten Tod, nicht einmal die Frage danach, 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. Es wird niemandem etwas beschieden; kein Konflikt wird entschieden. Die Konsequenzen des Positivismus sind zu Charakteren geworden, die Logik zu einem Teilbereich der Psychologie. Charaktere sind die Summe schlechter Erfahrungen, die sich (täuschend) als Glück und (illusionslos) als Unabhängigkeit manifestieren. Es gibt keine Regel, die in Ostrowskys dramatischer Welt von vornherein feststünde; es gibt nur Praktiken.

Haben Sie bemerkt, daß sich unsere frühere Kunst und Literatur mit ganz wenigen Ausnahmen auf negative Helden und Personen stützt? Chlestakow, der Stadthauptmann, Semljanika, all die Typen bei Ostrowsky; der ganze »Verstand schafft Leiden«, der ganze Molière sind vollgestopft mit negativen Gestalten. Unser russisches Theater war besonders stark in diesem Bereich und bei diesen Autoren. Was die positiven Gestalten betrifft, so kann man sie herzählen: Katěrina im »Gewitter«, Tschazki (mit Vorbehalten). Bei solchen Voraussetzungen wird die Schwierigkeit unserer neuen schöpferischen Arbeit begreiflich.

Konstantin Stanislawsky



Edvard Munch: Mondlicht, 1896

© The Munch Museum/The Munch Ellingsen Group/VG Bild-Kunst, Bonn 1999

MOND NEUMOND DEINE SICHEL
Mäht unsre Zeit wie Gras
Wir stehn aufrecht im Himmel
Auf dünnem Stundenglas.
Der Stern geht seine Wege
Wir suchen unsern Weg
Wenn ich mich niederlege
Geh über mich hinweg.

Inge Müller

aus: Leo Tolstoj,
Anna Karenina

Sie hatte am Morgen bereut, daß sie ihrem Mann alles gesagt hatte und gewünscht, daß ihre Worte ungesagt geblieben wären. Und nun erklärte dieser Brief ihre Worte für ungesagt und gewährte ihr das, was sie gewünscht hatte. Aber jetzt erschien ihr dieser Brief als das Schrecklichste, was sie sich denken konnte.

›Er hat recht, er hat recht!‹ sagte sie. ›Selbstverständlich hat er immer recht, er ist ein Christ, er ist großmütig! Was für ein niedrigdenkender, widerlicher Mensch! Und das durchschaut niemand außer mir, und niemand außer mir wird es je durchschauen, und ich kann es niemand klarmachen. Alle sagen: ein religiöser, moralischer, ehrenhafter, kluger Mann. Aber sie sehen nicht, was ich gesehen habe. Sie wissen nicht, daß er acht Jahre lang mein Leben erstickt hat, alles erstickt, was in mir lebendig war, daß er kein einziges Mal daran gedacht hat, daß ich eine lebendige Frau bin, die Liebe braucht. Sie wissen nicht, wie er mich auf Schritt und Tritt gekränkt hat und dabei mit sich selbst höchst zufrieden gewesen ist. Habe ich mich nicht bemüht, aus allen Kräften bemüht, eine Rechtfertigung meines Lebens zu finden? Habe ich nicht versucht, ihn zu lieben, und meinen Sohn zu lieben, als ich meinen Mann nicht mehr lieben konnte? Aber dann kam die Zeit, wo ich einsah, daß ich mich nicht mehr betrügen kann, daß ich ein lebendes Geschöpf bin, daß ich nicht schuld bin, wenn Gott mich so geschaffen hat, daß ich lieben und leben muß. Und was nun? Wenn er mich tötete, wenn er ihn tötete – ich würde alles ertragen, alles verzeihen, aber nein! Er ...

AUF ZEHENSPITZEN STEHEND
Schweigend
Vorzeigend
Was war und ist
Nausikaa –
Odysseus ist gestrandet
Nicht tot.
Versandet
Wie ein Feuer: alles.
Eine neue Frist
Halt ihm die Hände hin
Auf Zehenspitzen stehend:
Die Flut am Ende sonst zerreißt ihn.

Inge Müller

Anna Achmatowa

Trennung

In Dämmerung versunken
neigt sich vor mir der Pfad,
wo gestern, liebestrunken
»Vergiß nicht!« er mich bat.
Und jetzt nur Windeswehen
und nur der Hirten Schrein.
Erregte Zedern stehen
am Quell, der klar und rein.

George Gordon Lord Byron

Erinnerung

So ist's! Ich sah's in jedem Traum:
Ein Strahl der Hoffnung blieb mir kaum,
Mein Tag des Glücks versank, da von
Des Unglücks Wintersturm erstarrt
Trüb meines Lebens Morgen ward;
Freud, Hoffnung, Liebe sind entflohn –
O wär es auch Erinnrung schon!

Sterbend werd ich nicht sagen: ich *war.*
Und niemand Schuld geben, denn – was tuts.
Mehr ist auf dieser Welt als die paar
Stürme des Leids und des Liebesmuts.

Junger Schuldiger, der aus der Höhe
Führt mit dem Flügelschlag diesen Puls,
Dir gebiete ich: »Bleibe!« – Ich stehe
Und werde bleiben in deiner Schuld.

Marina Zwetajewa

Mein Leben stand still. Ich konnte atmen, essen, trinken, schlafen, und war nicht imstande, nicht zu atmen, nicht zu essen, nicht zu trinken, nicht zu schlafen; aber Leben war das nicht, denn es fehlten die Wünsche, deren Befriedigung ich für vernünftig gehalten hätte. Wenn ich einen Wunsch hatte, so wußte ich vorher: ob ich ihn befriedige oder nicht befriedige, es kommt doch nichts dabei heraus. Wäre mir eine Fee erschienen, bereit, meine Wünsche zu erfüllen, ich hätte nicht gewußt, was ich ihr sagen sollte. Habe ich auch in trunkenen Augenblicken nicht Wünsche, aber doch die Gewohnheit früherer Wünsche, so weiß ich in Augenblicken der Nüchternheit, daß dies nur eine Täuschung ist, daß es nichts zu wünschen gibt. Ich konnte nicht einmal wünschen, die Wahrheit zu erkennen, da ich doch zu wissen glaubte, worin sie besteht. Die Wahrheit war: Das Leben ist eine Sinnlosigkeit. Ich lebte gleichsam so dahin, ging und ging meinen Weg, war an einen Abgrund gekommen und sah deutlich, daß nichts vor mir lag als Verderben. Ein Stillstehen war unmöglich, ein Zurück war unmöglich. Es war auch unmöglich, die Augen zu schließen, um nicht zu sehen, daß nichts als Leiden und der leibhaftige Tod vor mir lag – die völlige Vernichtung. Und so kam es, daß ich – ein gesunder, glücklicher Mensch – die Empfindung hatte, ich könne nicht mehr leben; eine unüberwindliche Macht trieb mich, auf irgendeine Art mich vom Leben zu befreien. Ich kann nicht sagen, daß ich mich habe töten wollen. Die Macht, die mich trieb, das Leben zu lassen, war stärker, wuchtiger, umfassender als das Wollen. Es war eine Kraft, dem früheren Trieb zum Leben ähnlich, nur in umgekehrter Richtung. Ich strebte mit allen Kräften fort vom Leben. Der Gedanke an Selbstmord kam mir ebenso natürlich, wie mir früher die Gedanken an die Verbesserung meines Lebens gekommen waren. Dieser Gedanke war so verlockend, daß ich allerlei Kunstgriffe gegen mich selbst anwenden mußte, um ihn nicht voreilig zur Ausführung zu bringen. Ich wollte nur deshalb nicht eilen, weil ich nichts unversucht lassen wollte, um Klarheit in diese Wirrnis zu bringen. Würde mir das nicht gelingen, konnte ich es ja immer noch tun. Ja, ich, ein glücklicher Mensch, verbarg damals jede Schnur, damit ich mich nicht an der Querleiste zwischen den Schränken in meinem eigenen Zimmer erhängte, in dem ich jeden Abend mich auskleidete, damit ich mich durch die allzu leichte Art nicht verführen ließ, mich vom Leben zu befreien. Ich wußte selbst nicht, was ich wollte: Ich fürchtete das Leben, strebte von ihm fort und erhoffte bei alledem immer noch etwas von ihm.

aus: Leo Tolstoj, *Meine Beichte*

aus: Fjodor Dostojewsky,
Die Sanfte

Ich ging geradewegs auf sie zu und setzte mich wie ein Geistesgestörter dicht neben sie auf den Stuhl. Sie schaute mich hastig an, sie schien erschrocken zu sein: ich ergriff ihre Hand und weiß nicht mehr, was ich ihr sagte, das heißt, ich wollte ihr etwas sagen, aber ich konnte es nicht; denn ich konnte nicht einmal mehr regelrecht sprechen. Meine Stimme brach und versagte mir den Dienst. Außerdem wußte ich nicht, was ich ihr hätte sagen sollen, ich rang nur nach Atem.

»Sprechen wir doch ... weißt du ... sag irgend etwas!« stammelte ich plötzlich etwas völlig Törichtes, – denn oh, war mir etwa nach Verstand zumute? Sie erbebte aufs neue und prallte im heftigsten Schreck zurück, ohne mich dabei anzublicken, plötzlich aber, – plötzlich las ich in ihren Augen ein strenges Erstaunen. Ja, es war Staunen und es war streng. Sie sah mich mit großen Augen an. Ihre Strenge, ihr strenges Staunen zermalmten mich: »So willst du also auch noch Liebe? Liebe willst du?« – diese Frage las ich aus ihrem Staunen, obwohl sie keinen Laut von sich gab. Aber ich las ja alles, alles las ich. Alles in mir erbebte und ich stürzte zu ihren Füßen nieder. Ja freilich, ich fiel vor ihr nieder. Sie sprang hastig auf, aber mit ungewöhnlicher Kraft hielt ich sie an beiden Händen zurück.

Wie voll und ganz begriff ich meine Verzweiflung, oh, wie sehr begriff ich sie! Aber glauben Sie mir, in meinem Herzen brodelte gleichzeitig ein so unaufhaltsamer Rausch, daß ich daran fast zu sterben glaubte. Vor Glück und vor Seligkeit küßte ich ihre Füße. Ja, vor grenzenlosem und unendlichem Glück, obwohl ich mir sehr wohl der ganzen Ausweglosigkeit meiner Verzweiflung bewußt war! Ich weinte und sagte etwas zu ihr, aber ich konnte ja nicht sprechen. Ihre anfängliche Angst und ihr Staunen wurden plötzlich von einem besorgten Gedanken abgelöst, so schien es mir, von einer ungewöhnlichen Frage, und sie schaute mich sonderbar an, ja fast ein wenig wild, denn da war etwas, das sie schneller erfassen wollte, und dabei lächelte sie. Sie schämte sich furchtbar, daß ich ihre Füße küßte und zog sie fort, aber im gleichen Augenblick küßte ich die Stelle auf dem Fußboden, auf der ihr Fuß geruht hatte. Sie sah das und mußte plötzlich vor Scham lachen (Sie wissen doch, das gibt es, daß man vor Scham lacht). Ein hysterischer Anfall war im Anzuge, ich sah es, ihre Arme zitterten krampfhaft, – allein ich dachte nicht daran und stammelte in einem fort, daß ich sie liebe und daß ich nicht mehr aufstehen würde, »laß mich dein Gewand küssen ... laß mich dein ganzes Leben lang vor dir knien« ... Ich weiß nichts mehr, ich erinnere mich an nichts mehr, – und plötzlich begann sie zu schluchzen und wand sich in einem Krampfe; ein schrecklicher hysterischer Anfall war über sie gekommen. Ich hatte sie erschreckt. [...]

Hören Sie und versuchen Sie zu verstehen: als wir uns heute morgen zum Samowar setzten (nach dem gestrigen Anfall nämlich), überraschte mich ihre Ruhe sogar, das war es! Denn ich hatte die ganze Nacht vor Furcht wegen des gestrigen gezittert. Und plötzlich trat sie auf mich zu, stellte sich vor mich hin, faltete die Hände (es war ja noch vorhin, noch vorhin!) und



sagte, daß sie eine Verbrecherin sei, sie wüßte das nur zu gut, und daß ihr Verbrechen sie den ganzen Winter über gepeinigt hätte und auch jetzt noch peinige ... sie schätze meine Großmut nur zu sehr ... »ich werde Ihre treue Frau sein und werde Sie achten ...« Ich aber sprang wie ein Toller auf und umarmte sie! Ich küßte sie, ich küßte ihr Gesicht und ihre Lippen, und zwar wie ein Mann küßt, zum ersten Male nach der langen Trennung. Und warum nur bin ich vorhin fortgegangen, obwohl nur für zwei Stunden ... unsere Auslandspässe ... Oh, mein Gott! Fünf Minuten nur, nur fünf Minuten früher zurückkehren! ... Und diese Volksmenge vor unserem Tor und diese Blicke, mit denen sie mich anschauten ... o mein Gott!

Lukerja erzählte mir (oh, Lukerja werde ich um nichts in der Welt gehen lassen, sie weiß alles, sie hat den ganzen Winter miterlebt, sie wird mir alles erzählen), sie sagte mir, daß bald nachdem ich das Haus verlassen und vielleicht nicht mehr als zwanzig Minuten vor meiner Rückkehr, sie plötzlich zur gnädigen Frau ins Zimmer gegangen sei, um etwas zu fragen, ich weiß nicht mehr was, und da hätte sie gesehen, daß sie ihr Heiligenbild [...] hervorgeholt und vor sich auf den Tisch gestellt hätte, und es hätte so ausgesehen, als habe die gnädige Frau noch soeben davor gebetet. »Was haben Sie, gnädige Frau?« – »Nichts, Lukerja, geh nur!« – »Wart, Lukerja!« mit diesen Worten ging sie auf sie zu und küßte sie. »Gnädige Frau, sind Sie jetzt glücklich?« – »Ja, Lukerja!« – »Der gnädige Herr hätte schon längst kommen sollen, Sie um Verzeihung zu bitten ... Gott sei Dank, daß Sie sich endlich versöhnt haben.« – »Schon gut, Lukerja, geh nur, Lukerja«, und lächelte, aber es war ein sonderbares Lächeln. Es war so sonderbar, daß Lukerja zehn Minuten darauf wieder hereinkam, um nach ihr zu schauen: »An der Wand stand sie, dicht neben dem Fenster, den Arm an die Mauer gelehnt und den Kopf auf den Arm, so stand sie da und dachte nach. Und so tief in Gedanken stand sie da, daß sie gar nicht gehört hat, daß auch ich dort stand und sie aus dem Nebenzimmer anschaute. Mir schien, als ob



sie dabei lächle. Sie stand, dachte nach und lächelte. Ich schaute sie an, kehrte mich darauf leise um und ging hinaus, ich war ganz in Gedanken, aber plötzlich hörte ich, wie ein Fenster geöffnet wurde. Ich wollte sofort zurück, um ihr zu sagen, ›draußen ist es kühl, gnädige Frau, erkälten Sie sich nur nicht‹, da plötzlich sah ich, daß sie auf dem Fensterbrett stand, sie stand in dem offenen Fenster mit dem Rücken zu mir und hielt das Heiligenbild in ihren Armen. Das Herz blieb mir stehen, ich schrie: ›Gnädige Frau, gnädige Frau!‹ Sie hörte es, machte eine Bewegung, als wollte sie sich zu mir umdrehen, aber sie drehte sich nicht um, sondern trat nach vorn, preßte das Heiligenbild an die Brust – und stürzte sich aus dem Fenster.«

Ich weiß nur noch dies eine, daß sie, als ich vors Tor kam, noch warm war. Sie schauten mich alle an. Sie hatten anfangs geschrien, mit einem Male aber wurden sie ganz still und machten mir Platz, und ... und da sah ich sie mit dem Heiligenbild liegen. Ich kann mich noch ganz dunkel darauf besinnen, daß ich schweigend herantrat und sie lange, lange anschaute. Rings scharten sich alle um mich und redeten auf mich ein. Lukerja war ebenfalls dort, doch sah ich sie nicht. Sie erzählt, sie hätte mit mir gesprochen. Ich kann mich immer nur an den einen kleinen Bürger erinnern: er schrie mir in einem fort zu, »eine kleine Handvoll Blut ist aus ihrem Mund gekommen, nicht mehr als eine kleine Handvoll, eine Handvoll!« und zeigte mir dabei dortselbst das Blut auf den Steinen. Mir scheint, ich habe das Blut mit dem Finger berührt und den Finger dabei befleckt, ich mußte ihn immerzu anschauen, den Finger (das weiß ich noch gut), jener aber schrie immer weiter: »Eine kleine Handvoll, eine Handvoll!«

»Was soll das mit der Handvoll?« soll ich, so sagt man, ihm laut zugeschrien haben und sei dabei mit erhobenen Armen auf ihn losgegangen ...

Oh, wahnsinnig, wahnsinnig! Mißverständnis! Unwahrscheinlich! Unmöglich!



Alexander Ostrowsky
Porträt von V. Perow

Alexander Nikolajewitsch Ostrowsky *(1823–1886) wird in seinem Elternhaus früh an Literatur und Fremdsprachen herangeführt. Sein Jurastudium an der Moskauer Universität bricht Ostrowsky nach wenigen Semestern ab und widmet sich immer stärker seiner wirklichen Leidenschaft, der Literatur. Die Komödie* Der Bankrott, *1849 veröffentlicht, läßt ihn über Nacht bekannt werden. Im Verlauf der Jahrzehnte entstehen etwa 45 Dramen und Komödien (u. a.* Gewitter, Die Ziehtochter, Der Wald, Ohne Schuld schuldig*); Ostrowsky wird neben Gribojedow und Gogol zum führenden russischen Dramatiker des 19. Jahrhunderts. Als Gründer und Vorsitzender mehrerer Vereine und Kunstzirkel (Moskauer Künstlerzirkel, Verein zur Unterstützung notleidender Schriftsteller und Schauspieler, Gesellschaft russischer Dramatiker und Opernkomponisten) übt Ostrowsky zudem großen Einfluß auf die gesamte russische Kultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus. Auf einer Wolgaexpedition des Marineministeriums (1856) studiert der Schriftsteller die ökonomischen und sozialen Bedingungen dieses Gebietes sowie dessen Geschichte, sammelt Volkslieder und Dialektausdrücke; diese Impressionen fließen später vielfach in sein Schaffen ein* (Gewitter, Nächte an der Wolga).

Hans A. Neunzig. Leoš Janáček als Überwinder Ostrowskys? Einige Überlegungen zum Libretto der Oper *Katja Kabanova*

Alexander Ostrowskys Drama *Gewitter,* 1859 in Moskau uraufgeführt, gehört zu den Hauptwerken der realistischen russischen Dramenliteratur in der Tradition der sogenannten Natürlichen Schule. Ostrowskys Schauspiele lösten die zuvor herrschende Vormachtstellung von Vaudevilles und anderen leichtgewichtigen französischen Stücken ab. Der Dichter wurde als Puschkins und vor allem Gogols Erbe angesehen, der eine russische Nationalliteratur auf dem Gebiet des Dramas etablierte. Der Natürlichen Schule wurde zwar anfangs vorgeworfen, die Schattenseiten des Lebens zu sehr herauszuarbeiten, aber Kritik und Publikum wurden gerade von Ostrowskys Schauspielen bald in Bann gezogen, weil sie spürten, daß es in ihnen um Lebenswahrheiten ging.

Gewitter, eines der stärksten und erfolgreichsten Stücke von Ostrowsky, schöpft Glaubwürdigkeit und dramatische Überzeugungskraft zum einen aus dem Zustand der russischen Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zum anderen aus der individuellen Tragödie einer jungen Frau, eben der Figur der Katja Kabanova. Der Zustand der russischen Gesellschaft war bestimmt von dem im Zarenreich fortschreitenden Kapitalismus, dessen Entwicklung sowohl die Aufhebung der Leibeigenschaft (übrigens zwei Jahre nach der Uraufführung von *Gewitter,* 1861) als auch – als Folge davon – eine sich vertiefende soziale Kluft zwischen Arm und Reich mit sich brachte. Ebenso war die Kirche nicht mehr länger eine Kirche der Armen, vielmehr hielt sie Unterordnung für gottwohlgefällig und wucherte mit dem Begriff der Sünde. Diese Elemente sind in Ostrowskys Stück verarbeitet, die Handlung hängt von diesen Grundmotiven ab.

Als Janáček das Schauspiel Ostrowskys 1920 zur Grundlage für seine Oper *Katja Kabanova* wählte, besaß er bereits Erfahrung in der Bearbeitung literarischer Stoffe. Schon bei *Jenufa,* beendet 1903, uraufgeführt 1904, war er dem Bühnenstück *Ihre Ziehtochter* von der tschechischen Schriftstellerin Gabriela Preissová, deren volkskundliches Interesse sich mit Janáčeks Liebe zum Volkslied seiner Heimat traf, gefolgt.

In seinem von ihm selbst geschriebenen Libretto zur Oper *Katja Kabanova* versuchte Janáček, konsequent die Lebenstragödie der jungen Ehefrau Katja herauszuarbeiten. So strich er die zeitgeschichtlichen Bezüge, die bei Ostrowsky Hintergrund und Begründung für Katjas Situation, für ihre äußere und innere Befindlichkeit liefern. Sie hatten für Ostrowsky die Grundlage für Katjas Leiden gebildet. Außerdem war es ihm um ein komplexes Bild der Wirklichkeit gegangen, um ein ganzes Spektrum von Anhängigkeiten, Janáček hingegen um ein Individualschicksal. So zog er Ostrowskys fünfaktiges Schauspiel auf drei Opernakte zusammen, und zwar so schlüssig, daß er die Spannungsbögen halten und auch eine drama-

turgisch überzeugende Zeitabfolge erreichen konnte. Den ersten Aktschluß zum Beispiel zögerte er – im Gegensatz zu Ostrowskys Fassung – so lange hinaus, bis Katjas Ehemann Tichon seine Reise angetreten hat. Danach kann mit dem Beginn des zweiten Opernaktes, in dem die Kabanicha zunächst noch einmal ihren Herrschaftsanspruch bekräftigt, das Treffen zwischen Katja und ihrem Liebhaber, dem jungen ungebundenen Boris, vorbereitet und ausgeführt werden. Nach einer Ortsverwandlung vom Innenraum ins Freie vollzieht sich die Liebesbegegnung. Der dritte Opernakt ist dem Gericht, von Katja selbst einberufen und mit dem Urteilsspruch von ihr gegen sich selbst, vorbehalten. Dieser Akt beginnt mit einer Anspielung auf das Jüngste Gericht, angeregt durch das Betrachten verblichener Wandmalereien. Bei Ostrowsky bezeichnet diese Passage den Beginn des vierten Aktes, der zu Janáčeks drittem wird; in diesen hat der Komponist auch noch den kurzen fünften des Schauspiels mit dem Tod der Protagonistin eingeschlossen.

Die neue Akteinteilung im Libretto und die Verschiebung der Schnittstellen zwischen den Akten leuchtet ein: Zeit kann zwischen den Akten verstreichen. Wir erfahren nicht oder nur andeutungsweise, was sich zwischen ihnen ereignet. Den Wortlaut des Schauspiels übernahm Janáček dagegen weitgehend unverändert. Seine Mittel der Reduzierung, eben Komprimierungen und Auslassungen, schufen Raum für die Musik. So fällt bei einem Vergleich von Schauspieltext und Opernlibretto eine Personenzusammenlegung auf – die Janáček im späteren Verlauf der Oper zwar für eine einzige Szene wieder auflöst, jedoch ohne daß sich grundsätzlich etwas an der Personalunion unter dem Namen Kudrjasch ändert: Er führt unter diesem Namen die Schauspielfiguren Kuligin und Kudrjasch zusammen. Kuligin wird in der Oper zur bedeutungslosen Nebenfigur, während er im Theaterstück als autodidaktischer Uhrmacher und Erfinder auf der Suche nach dem Perpetuum mobile eine für die Zeitverhältnisse in ihrer Mischung aus Aberglauben und Fortschrittswahn bezeichnende Rolle spielt. Für Janáček gehörte diese Figur nicht zur individuellen Tragödie Katjas, allenfalls in ihr Umfeld. Ähnliches gilt für die sozialen Verhältnisse der russischen Kleinstadt in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Ostrowskys Drama. Im ersten Akt fielen lange Beschreibungen sozialer Mißstände, der Arroganz der Reichen und der Hilflosigkeit der Armen Janáčeks Streichung zum Opfer. Aber Janáček ging noch weiter, womit seine eigentliche Feinarbeit begann. Auch in den Passagen, die für die Verwirklichung seiner Vision des Stückes wichtig waren, dünnte er den Text des Schauspiels aus. Für die erste, die Entwicklung der Handlung bestimmende Auseinandersetzung zwischen der Kabanicha, ihrem Sohn Tichon, ihrer Pflegetochter Varvara und Katja selbst, die Exposition also des Konflikts, benötigte Ostrowsky in seinem Schauspiel 128 Dialogzeilen, Janáček kam mit 37 aus. Dieses Verhältnis gilt jedoch nur für bestimmte Szenen, nicht für das Werk im ganzen.

Die außerordentliche Knappheit des Textes resultierte aber nicht allein aus Janáčeks Absicht, die personengebundene

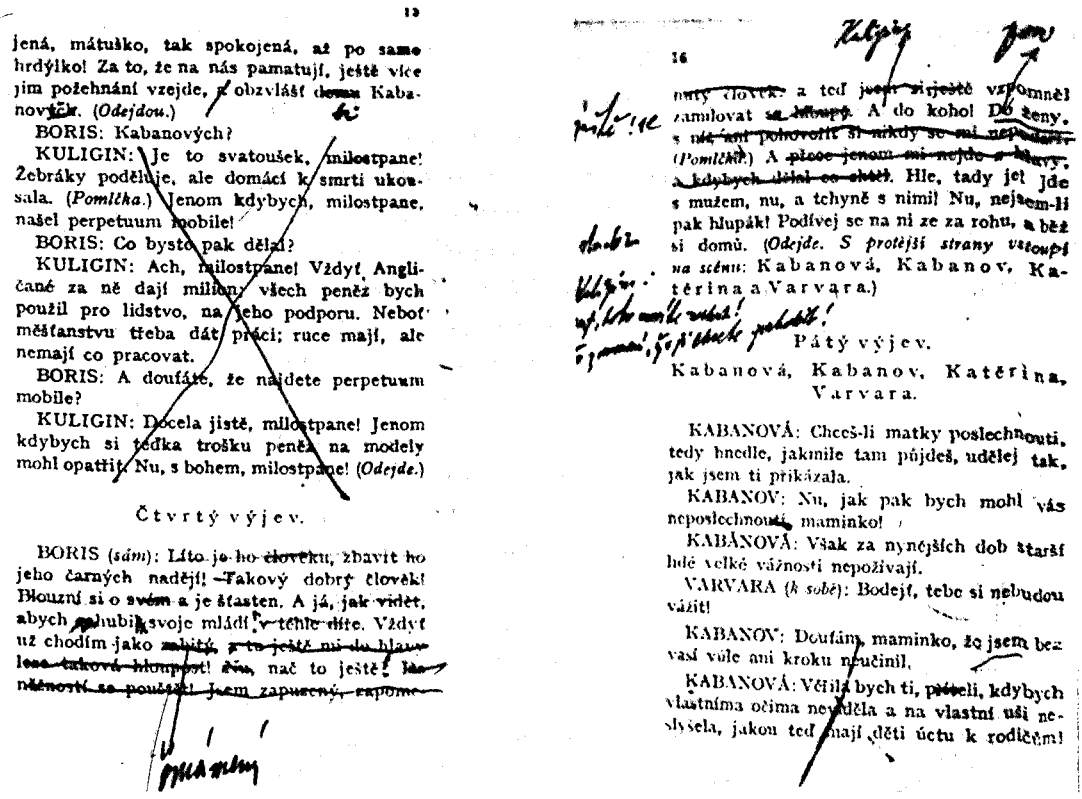
Der Spielplan enthielt noch viele andere russische Stücke, und sogar tschechische Komponisten holten sich aus russischen Werken Sujets für ihre Opern. Ich besuchte eine Probe zu einer Oper des bekannten tschechischen Komponisten Leoš Janáček, der Ostrowskys »Gewitter« komponiert hat. Die Oper heißt »Katja Kabanova«. Die Probe fand in der Probebühne des Národní divadlo [des Nationaltheaters] statt, auf einer Insel gegenüber dem Theater, wo noch ein altes Bühnenhaus stand. Für Freilichtaufführungen wahrscheinlich. Ich wage es nicht, ein Urteil abzugeben über das neue Werk und seine Aufführung, da ich freundlicherweise von den Darstellern zu ihren Familien eingeladen wurde. Es wäre indiskret von meiner Seite, etwas darüber zu erzählen. Sagen möchte ich nur, daß mich die ernste und liebevolle Einstellung der Darsteller, der Musiker und des Regiepersonals zu ihrer Sache rührte.

Konstantin Stanislawsky

Tragödie betont herauszustellen, sie war auch in seinen musikalischen Vorstellungen begründet. So ist es auch von daher interessant, dem Entstehungsprozeß des Librettos nachzugehen. Janáček stellte nicht zuerst das Libretto vollständig her, um es danach zu vertonen; wesentliche Veränderungen des ursprünglichen Dramentextes erfolgten erst gleichzeitig mit der Komposition. Extrem kurze Dialogsätze bildeten das Gerüst für Janáčeks Musiksprache; die bloße Lektüre erweckt Klang und Rhythmus der Musik und verdeutlicht das Ineinandergehen von textlicher Kompilation und musikalischer Komposition. Dann wieder gibt es stilistische Gründe, die Veränderungen in Text und Textgestalt hervorgerufen haben. Als sehr typisch erscheinen die wiederkehrenden Auflösungen monologischer Stellen in dialogische. Sowohl Boris als auch die Kabanicha führen in Ostrowskys Schauspiel monologisierende Selbstgespräche, die in traditionellen Opernformen erwünschter Anlaß zu Arien gewesen wären. Nicht so bei Janáček. In einem Fall löste er sie in die Dialogform auf, im anderen verzichtete er ganz auf die Passage.

Schwerpunkte setzte er dadurch, daß er dem Dialog breiteren Raum ließ. Im ersten Akt als der Exposition des Dramas betrifft das etwa die Auseinandersetzung zwischen Katja und Tichon, die der Komponist durch die Versetzung einer Textpassage von nur sechs Worten an den Schluß des Aktes viel härter ausgehen ließ, als es sich bei Ostrowsky liest: Bei Janáček klingt es unversöhnlich. Den zweiten Schwerpunkt im ersten Akt legte Janáček auf Katjas Gespräch mit Varvara, in dem sich Katja selbst charakterisiert. Der Schauspielautor nahm sich dafür mehr Zeit, aber auch Janáček löst seiner Heldin hier die Zunge. Erwartungsgemäß fällt der Schwerpunkt im zweiten Akt auf die Liebesszene zwischen Katja und Boris, und im dritten Akt schließlich erscheint dann doch der Monolog: wenn Katja – nicht lange vor dem Ende – von Liebe und Sünde, von Leben und Tod singt.

Einmal im gesamten Libretto setzt Janáček einen neuen Text ein, tauscht eine Passage durch eine andere aus. In der Nacht, in der sich die beiden Paare Katja und Boris, Varvara und Kudrjasch treffen, singt Kudrjasch, auf die Freundin wartend, ein Lied. Während dieses bei Ostrowsky das tragische Ende der Geschichte mit dem Lied vom Kosaken, der darüber nachdenkt, welche Strafe hart genug sei für ein ungetreues Weib, vorwegnimmt, verrät Janáček davon nichts im voraus. Er läßt dafür den erwartungsfrohen Liebhaber ein Ständchen singen. In einer anderen Szene gibt er dem Genre Oper, was ihm gebührt, und verändert dadurch die Wirkung der Szene im Vergleich zum Schauspiel stark. Kurz vor ihrer letzten Begegnung mit Boris steht Katja allein auf der Bühne. Sie meint Stimmen zu hören: »Wie Gesang ist das!« Janáček folgt der Versuchung, diese Stimmen durch einen unsichtbaren Chor hörbar zu machen. Bei Ostrowsky war es ein Geheimnis geblieben, was Katja hört. Könnte das übersetzt heißen, daß Opernfiguren kein Geheimnis bewahren können, weil die Musik es ausplaudert?



jená, mátuško, tak spokojená, až po samo hrdýlko! Za to, že na nás pamatují, ještě více jim požehnání vzejde, a obzvlášť [illegible] Kabanovových. (*Odejdou.*)

BORIS: Kabanových?

KULIGIN: Je to svatoušek, milostpane! Žebráky podělíje, ale domácí k smrti ukousala. (*Pomlčka.*) Jenom kdybych, milostpane, našel perpetuum mobile!

BORIS: Co bys pak dělal?

KULIGIN: Ach, milostpane! Vždyť Angličané za ně dají miliony všech peněz bych použil pro lidstvo, na jeho podporu. Neboť měšťanstvu třeba dát práci; ruce mají, ale nemají co pracovat.

BORIS: A doufáte, že najdete perpetuum mobile?

KULIGIN: Docela jistě, milostpane! Jenom kdybych si tedka trošku peněz na modely mohl opatřit. Nu, s bohem, milostpane! (*Odejde.*)

Čtvrtý výjev.

BORIS (*sám*): Líto je ho člověku, zbavit ho jeho čarných nadějí! Takový dobrý člověk! Blouzní si o svém a je šťasten. A já, jak vidět, abych neubil svoje mládí v těhle dítě. Vždyť už chodím jako zbitý, a to ještě mi do hlavy [illegible] takové hlouposti! Ne, nač to ještě! Je nějakých se používá! Jsem zapsaný, zapomeň

16

[illegible] člověk a teď jsem zrovna vzpomněl zamilovat se [illegible]. A do koho! Do ženy. s níž [illegible] si nikdy se mi nepoštěstí. (*Pomlčka.*) A přece jenom mi nejde z hlavy, a kdybych [illegible] se chtěl. Hle, tady jet jde s mužem, nu, a tchyně s nimi! Nu, nejsem-li pak hlupák! Podívej se na ni ze za rohu, a běž si domů. (*Odejde. S protější strany vstoupí na scénu:* Kabanová, Kabanov, Katěrina a Varvara.)

Pátý výjev.

Kabanová, Kabanov, Katěrina, Varvara.

KABANOVÁ: Chceš-li matky poslechnouti, tedy hned'le, jakmile tam půjdeš, udělej tak, jak jsem ti přikázala.

KABANOV: Nu, jak pak bych mohl vás neposlechnouti, maminko!

KABANOVÁ: Však za nynějších dob starší lidé velké vážnosti nepožívají.

VARVARA (*k sobě*): Bodejť, tebe si nebudou vážit!

KABANOV: Doufám, maminko, že jsem bez vaší vůle ani kroku neučinil.

KABANOVÁ: Věřila bych ti, pověz, kdybych vlastníma očima neviděla a na vlastní uši neslyšela, jakou teď mají děti úctu k rodičům!

Janáčeks Anmerkungen in seiner Ausgabe von Červinkas tschechischer Übersetzung (1918) des Dramas *Gewitter*

Janáček ist fraglos ein Libretto gelungen, das seine Intentionen verwirklicht, seine Musik trägt und ihren Gestus unterstützt: Katja wurde zu einer der bewegendsten Figuren der Opernliteratur. Ihr Leiden, ihre Sehnsucht, Skrupel, Verzweiflung und ihr Mut sind bewundernswert gezeichnet. Wenn am Schluß die Kabanicha dennoch triumphiert, ändert das nichts daran, daß Katja die Heldin des Stückes bleibt. Janáček hat sie ins Zentrum gerückt und am stärksten charakterisiert. Selbst die Kabanicha als eindeutig konturierte Gegenfigur wirkt fast ganz reduziert auf den Typus der bösen, hartherzigen Schwiegermutter. Viele ihrer Charaktereigenschaften fallen im Vergleich zu Ostrowskys Schauspiel beinahe ganz weg. Ähnliches gilt für die übrigen Figuren, die durch die Musik zwar pointiert nachgezeichnet werden, denen aber durch Janáčeks textliche Eingriffe zusätzliche Facetten verlorengehen. Dies mindert nicht die Wirkung der Oper. Aber im Vergleich zu Ostrowskys Schauspiel mag man bedauern, daß einige Voraussetzungen der Tragödie verlorengegangen sind oder zu kurz kommen. So tritt in Janáčeks Libretto der Begriff der Sünde in Katjas Selbsterforschung mehr oder weniger unvermittelt auf, wohingegen er bei Ostrowsky als das Thema einer bedrohlichen statt befreienden Religiosität eine betonte Rolle spielt. Dann gibt es (noch im ersten Akt von Ostrowskys Schauspiel) den Auftritt einer nicht benannten Dame, die Katja und der leichtlebigen Varvara düster voraussagt, im ewigen Feuer brennen zu müssen. Sie fehlt in der Oper ebenso wie Fekluscha, die weit herumgekom-

mene Pilgerin, die bei Janáček zum Dienstmädchen degradiert und zur bedeutungslosen Stichwortgeberin geworden ist.

Die Konzentration auf das Schicksal Katjas schneidet also, wie es sich im Zusammenhang mit ihrem Verständnis von Sünde herausstellt, dessen Wurzeln ab. Genauso steht in der Oper auch die Entdeckung der verblichenen Fresken vom Jüngsten Gericht im leeren Raum, da der Bezug auf die Prophezeiung des ewigen Feuers und deren Wiederholung im letzten Akt des Schauspiels fehlt. Als ein Relikt des Schauspiels wirkt schließlich die in der Oper verkürzte Auseinandersetzung über das Gewitter. Ohne Vorbereitung auf den Einfluß einer lastenden Religiosität, die das Schicksal Katjas mitbestimmt, bleibt der Ausbruch des reichen Kaufmanns Dikoj nach Kudrjaschs Aussage, Gewitter seien nichts als ein Phänomen der Elektrizität, mehr oder weniger unverständlich. Eine Strafe Gottes sind sie laut Dikoj, der weiß, daß sich mit einem strafenden Gott gut über Menschen herrschen läßt.

Kann man sich eine Oper denken, die alle diese Facetten hören läßt? Hat es, wie häufig zu lesen ist, den Komponisten des Jahres 1920 nicht mehr interessiert, wie es Mitte des 19. Jahrhunderts im vorrevolutionären Rußland gärte und rumorte? Auf solches Desinteresse Janáčeks zu schließen, erscheint bei seiner verbürgten Liebe zu Rußland gewagt. Ist es nicht viel wahrscheinlicher, daß er nicht alle Fäden des Schauspiels glaubte berücksichtigen zu können? Hätte nicht für die Verwirklichung seiner musikalischen Vorstellung eine Konzentration auf einen einzigen straffen Themenstrang notwendig sein können, so daß Janáčeks Umgang mit dem Text Ostrowskys als ein stilistisches, vielleicht auch handwerkliches Problem zu sehen wäre? Die Oper folgt eigenen Gesetzen, man sollte sie nicht gegen das Schauspiel mit seiner sprachlichen Ausführlichkeit ausspielen. Die Behauptung, Janáček habe mit seiner überwältigenden Begabung für das Musiktheater Ostrowsky überwinden wollen, klänge zwar naheliegend, bleibt aber eine durch nichts zu beglaubigende Spekulation.

Inge Müller

Liebe

Gelernt hab ich
Was hab ich gelernt
Was nicht paßt wird entfernt
Was entfernt wird paßt.
Ich bitte mich zu entfernen.

Ein Verbrecher bin ich: Halt nichts von Geld
Ich will alles von der Welt.
Du hast Märchen und hast sie schön erzählt
Könnt ich abtragen was dich quält
Wo sind die Freunde hin
Im Geist und im Sinn.

Ach du lieber Augustin
Wie fröhlich ich bin.

Liebe II

Da hängt ein Luftballon im Raum
Wie lang wird er da hängen
Die Schnur aus Draht hält ihn im Raum
Der Wind wird ihn wegdrängen.

aus: Friedrich Gorenstein, *Der letzte Sommer an der Wolga*

Während wir an den Seen vorbeizogen, hörte es auf zu regnen, die Wolgalandschaft hellte sich auf und begann, heiter von sich zu erzählen, als sänge sie zur Balalaika und scherze dabei über sich selbst wie in den vergangenen vorimperialen Zeiten, als das Lachen noch leicht und vernünftig war und die Menschen über sich selbst mehr lachten als über andere. Doch dann trübte sich alles wieder ein und verlosch, wieder prasselte wehmütig und monoton der Regen, und die Wolgalandschaft wurde grimmig-ernst und aggressiv-empfindlich. Mit Ironie oder Spott war ihr nicht mehr beizukommen. Das rechte Ufer mit seinem dunklen Steilhang aus Granit war ungewöhnlich hoch, während das linke, das Wiesenufer, sich in einem grauen Dämmerlicht verlor. Dabei zeigte die Uhr bereits kurz nach Mittag. Als wir noch »zur Balalaika« auf der sonnigen Wolga gefahren waren, hatten die Ufer förmlich getanzt. Mal hatten sich beide Ufer erhoben, mal das rechte, mal das linke. Doch jetzt im Regendunkel erstarrte alles, und ich fühlte, daß es ohne Ende und bis zur tiefsten Beklommenheit so bleiben würde. [...]

»Wie heißt du?« fragte sie.
Was soll ich antworten, überlegte ich. Ich kann doch nicht ernsthaft Bekanntschaft mit ihr schließen, das wäre ungeschickt und dumm.
Es gibt da so einen Scherz bei den Intellektuellen: Nenn mich einfach Wasja. Das sagte ich denn auch: Wasja. Ich dachte, sie würde mich ansehen und verstehen, daß das ein Scherz ist, ein scherzhaftes Spiel. Doch sie sah mich an und verstand gar nichts.
»Wasjenka«, sagte sie, »was hast du für einen schönen Namen. Und ich heiße Ljuba. Kennst du das Lied?« Und plötzlich sang sie leise, mit einer schönen, von Erkältung leicht heiseren Stimme:

»Ljuba ist die Hübscheste von allen,
Ihre Zöpfe sind so blond und dick...

auch ich hatte eine Zopf bis zur Taille...

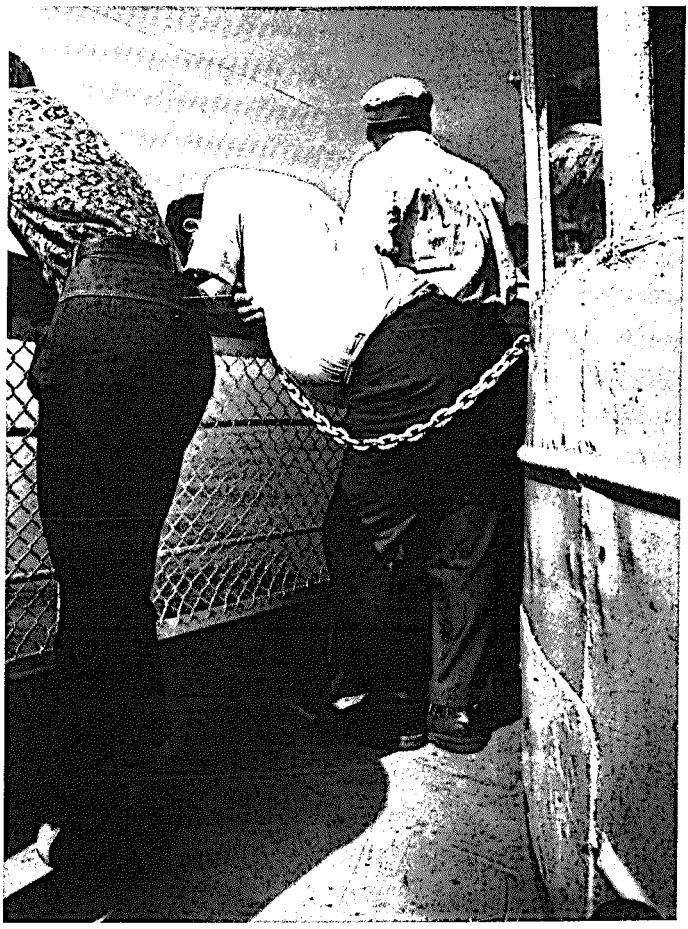
Ihre Lippen, rötlich wie Korallen,
Wie der tiefe Ozean ihr Blick.
Ljuba, Schätzchen du,
Liebstes Spätzchen du,
Endlich hat sich Ljubuschka verliebt...

Ach, Wasjenka, als ich noch jung war, da ging es mir gut.«
»Und wie alt bist du jetzt, wenn es kein Geheimnis ist?« fragte ich absichtlich frivol. Ich wollte den scherzhaften Ton nicht aufgeben, um die mir peinliche innere Übereinstimmung mit dieser Bettelnixe abzubrechen, zu zerreißen.
»Ich bin schon eine alte Frau, Wasjenka, ich bin 43, und meine besten Jahre hab ich verloren, die besten Jahre habe ich abgesessen – 15 Jahre!«
Die übliche Geschichte, dachte ich, die übliche Geschichte unserer Tage. Das ist ja schon langweilig, noch so ein unschuldiges Opfer.

»Und warum hast du gesessen, Ljuba?« fragte ich und bereitete mich schon auf die fällige Aufzählung ungesetzlicher Repressalien vor.
»Ich habe getötet, Wasjenka«, erwiderte Ljuba schlicht und einfach.
Von dieser einfachen Antwort wurde mir ganz anders. Nein, das mit dem scherzhaften Gespräch, das wurde nichts. Ich blickte Ljuba zum erstenmal ernst und besorgt an.
»Wen hast du denn getötet?«
»Ich habe einen Menschen getötet... Aber du, Wasjenka, brauchst keine Angst zu haben«, sagte sie, denn sie hatte offensichtlich meine Erregung und meine Unruhe bemerkt, »ich bin keine Verbrecherin. Ich habe meine Schwiegermutter mit der Teigrolle erschlagen. Mein Mann, Petja, betete mich an, er trug mich auf Händen. Er nahm mich tatsächlich auf den Arm und trug mich umher. Aber der Schwiegervater und die Schwiegermutter... Nicht so sehr er als sie. Der Schwiegervater tanzte nach ihrer Pfeife. Du weißt doch, wie es in dem Lied heißt: ›Die Schwiegereltern sind grausam, die Schwiegertöchter geschäftig, die Schwiegersöhne spöttisch, und zärtlich ist keiner. Ach, und die heißen Tränen rinnen wie ein Fluß, füllst du nicht das blaue Meer mit deinen Tränen...‹ Was hab auch ich, Wasjenka, zusammengeweint... Petja allein liebte mich, aber er konnte sich nicht gegen alle stellen, besonders nicht gegen seine Mutter.«
Variationen auf ein Sujet von Ostrowsky – dachte ich –, aus dem Drama »Gewitter« werden hier an den Ufern der Wolga aufgeführt. Gibt es nicht viele davon, von diesen Variationen des russischen Familienlebens, der dunklen Wirbel, der tiefsten Tiefen? Dort steht der Selbstmörder, hier der Mörder – Lichtstrahlen im dunklen Königreich.
»Worüber denkst du nach?« unterbrach Ljuba meine Überlegungen. »Verurteilst du mich?«
»Nein, warum denn? Wahrscheinlich hast du nicht absichtlich getötet.«
»Nicht absichtlich, Wasjenka, nicht absichtlich. Wir haben Teig ausgerollt, für Piroggen zum Feiertag. Die Schwiegermutter hat wieder angefangen, gegen mich zu hetzen, da hab ich's nicht mehr ausgehalten. Ich wollt es nicht, aber es passierte doch. Ich hab nur einmal zugeschlagen, an die Schläfe. Gezielt hatte ich auf den Kopf, aber die Schwiegermutter hat sich so komisch weggedreht, da traf ich genau ihre Schläfe.«
»Hast du Verwandte?« fragte ich, um das Thema zu wechseln, das uns beide gleichermaßen bedrückte.
»Ich habe viele Verwandte... meinen Vater, die Mutter, Brüder, Schwestern... Sie leben in Gorkij und in Leningrad.«
»Helfen sie dir denn?«
»Ja, sie bedauern mich, weil ich so wenig Glück hatte.« Und hier lächelte sie zum erstenmal. [...]

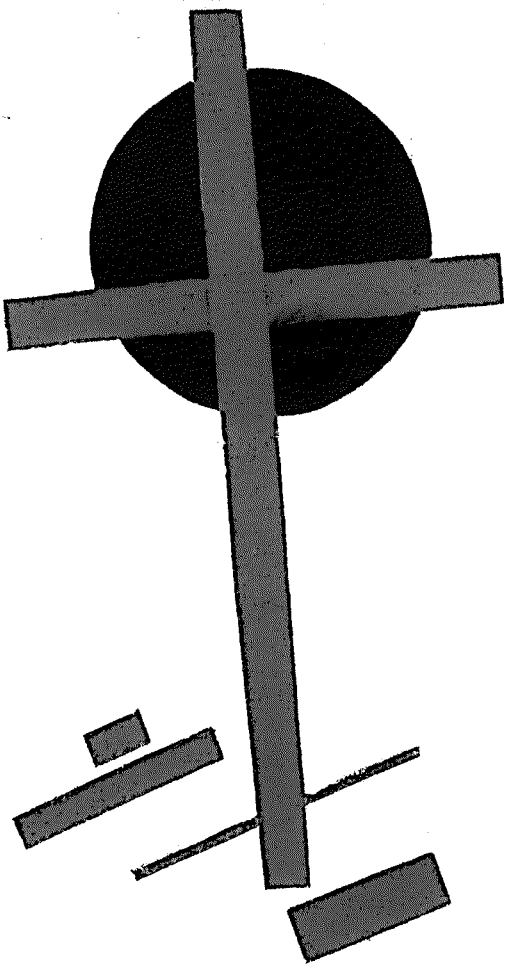
Nicht weit von mir, direkt an der Reling, saß eine gesichtslose ältere Frau, eine von denen, die man massenhaft sieht und deshalb nicht bemerkt. Doch diese Frau hielt an ihre Brust gepreßt und dicht an ihren eigenen Kopf einen riesigen Schweinskopf, aus dem sie offenbar Sülze oder saure Schtschi mit Kopffleisch zubereiten wollte. Unter ihrem Kinn einge-

Vladimir Zotov: An der Wolga.
Aus dem Zyklus *Kasan,* 1981



klemmt hielt sie den völlig unverpackten Kopf, was niemanden verwunderte, denn in unseren Geschäften kriegt man nicht einmal für kleinere Einkäufe Einwickelpapier, wie soll man da einen riesigen Kopf verpacken? Doch genau dieser Schweinskopf, der so dicht an den Menschenkopf gehalten wurde, verlieh dieser Frau Individualität. Ich war überrascht über die Ähnlichkeit gewisser Gesichtszüge. Ich behaupte nicht, daß die Frau ein böses Gesicht hatte, es war eher leblos-stumpf wie das Schweinegesicht. Irgendwie unbeweglich und starr war es, und ich glaubte zu sehen, daß der Kopf der Frau, ebenso wie der Schweinskopf, mit verwischtem rosafarbenem Blut verschmiert war.

Das ist sie, Ljubas Schwiegermutter, dachte ich, das verbrecherische Opfer, das seinen eigenen Kopf mit sich führt, zur Sülze und zum Fraß. Ja, das war die zweite, die andere Gestalt Rußlands, die alles um sich herum niedertrampelte und verschlang, sich selbst inbegriffen, vor allem sich selbst, ein großes, schweres, verfettetes Ungetüm. Durch Töten oder Abschlachten war sie nicht kleinzukriegen, im Gegenteil, sie verlangte danach, getötet oder abgeschlachtet zu werden. Sie, die Vielköpfige, verführte diejenigen, die gegen sie aufstanden, zum Mord und richtete sie zugrunde.



Kasimir Malewitsch: Suprematismus, 1921–27?

Das Libretto

Leoš Janáček

KÁŤA KABANOVÁ / KATJA KABANOVA

Oper in drei Akten

Libretto von Leoš Janáček nach Alexander N. Ostrowskys Drama *Groza (Gewitter)* in der Übersetzung von Vincenc Červinka

Neue wörtliche Übersetzung aus dem Tschechischen von Michaela Fridrich-Thum

Personen

Savjol Prokofjevitsch Dikoj, Kaufmann ..... Baß
Boris Grigorjevitsch, sein Neffe ..... Tenor
Marfa Ignatjevna Kabanova, reiche Kaufmannswitwe (Kabanicha) ..... Alt
Tichon Ivanytsch Kabanov, ihr Sohn ..... Tenor
Katěrina (Katja), seine Frau ..... Sopran
Vanja Kudrjasch, Lehrer, Chemiker und Mechaniker ..... Tenor
Varvara, Pflegetochter bei den Kabanovs ..... Mezzosopran
Kuligin, Kudrjaschs Freund ..... Bariton
Glascha und Fekluscha, zwei Dienstmägde ..... Mezzosopran
Ein später Spaziergänger ..... Tenor
Eine Frau aus dem Volk ..... Alt

Frauen und Männer, Stadtbewohner

Die Handlung spielt in der Stadt Kalinov am Ufer der Wolga in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Zwischen dem II. und III. Akt vergehen zwei Wochen.

© Michaela Fridrich-Thum

I. AKT

1. Bild

Öffentlicher Park am Steilufer der Wolga; weiter Ausblick in die Landschaft. Rechts das Haus der Kabanovs. Bänke auf dem Weg zum Park. Sträucher. Nachmittagssonne.
Kudrjasch sitzt auf einer Bank, blickt auf die Wolga. Glascha kommt aus dem Haus der Kabanovs.

Kudrjasch:
Ein Wunder! Man muß wirklich sagen: ein Wunder. Glascha! Siehst du, Gute, fünfundzwanzig Jahre schon schaue ich täglich die Wolga an und kann mich nicht sattsehen.

Glascha *(gleichgültig)*:
Na und?

Kudrjasch:
Ein außergewöhnlicher Anblick! Diese Schönheit! Die Seele freut sich.

Glascha:
Na, und wenn schon!

Kudrjasch:
Eine Wonne! Und du bloß: »Na, und wenn schon!« Du solltest nur zusehen, welche Schönheit sich in der Natur verbirgt.

Glascha:
Na freilich! Was für eine Rede! Du bist Lehrer, Chemiker, Mechaniker.

Kudrjasch *(deutet nach einer Seite)*:
Sieh mal, wer dort so mit den Armen fuchtelt!

Glascha:
Das ist Dikoj, er schimpft mit dem Neffen.

Kudrjasch:
Da hat er sich den richtigen Platz ausgesucht.

Glascha:
Er sucht sich den überall. Boris Grigorjevitsch ist ihm in die Hände geraten.

Kudrjasch:
So kühlt er sein Mütchen an ihm. Als wäre er vom Teufel geritten! Gehen wir ihm aus dem Weg! Sonst erwischt er uns noch.

Dikoj und Boris kommen näher. Glascha läuft zum Haus. Kudrjasch geht in Richtung Park.

Dikoj *(zu Boris)*:
Schmarotzer! Kamst du her, um herumzulungern? Mach dich bloß fort hier!

Boris:
Was soll ich zu Hause? Es ist Feiertag.

Dikoj:
Du findest Arbeit, mußt nur wollen. Ich sagte dir schon, einmal, zweimal, dreimal: »Komm mir nicht unter die Augen! Komm mir nicht unter die Augen!« Aber alles umsonst. Hast du etwa zu wenig Platz? Wo ich auftauche, überall treff ich dich. Pfui, verfluchter Kerl! Was stehst du da? Sprech ich mit dir oder nicht? *(sieht Boris an)*

Boris:
Ich höre doch. Was soll ich tun?

Dikoj:
Du sollst zur Hölle fahren. *(Er geht zum Haus der Kabanovs. Zu Glascha, die in der Tür steht)* Sieh mal an, wie er an einem dranklebt. Ist die Herrin daheim?

Glascha:
Sie ist im Park.

Dikoj spuckt aus und geht ab in den Park.

Kudrjasch *(auf Boris zugehend)*:
Was haben Sie denn mit ihm zu schaffen? Ich kann es nicht begreifen, daß Sie bei ihm leben mögen und seine Beschimpfungen ertragen.

Boris:
Von wegen mögen. Ich muß.

Kudrjasch:
Aber warum müssen Sie denn, wenn ich fragen darf?

Boris:
Warum soll ich nicht antworten? Kannten Sie meine Großmutter?

Kudrjasch:
Anfisa Michajlovna?

Boris:
Die mochte meinen Vater nicht, weil er eine Adelige heiratete. Aus diesem Grund lebten sie in Moskau. Die Mutter sagte immer, daß sie sich keine drei Tage mit der Familie vertragen konnte.

Kudrjasch:
Keine Frage!

Boris:
Alles erschien ihr so grausam.

Kudrjasch:
Da müßte man sich zuviel umgewöhnen.

Boris:
Die Eltern haben uns in Moskau gut erzogen, nichts war ihnen für uns zu schade. Mich schickten sie auf die Handelsakademie und die Schwester aufs Pensionat. Aber dann starben beide an Cholera, und ich mit meiner Schwester, wir wurden Waisen. Dann höre ich, daß auch die Großmutter hier starb und ein Testament hinterließ, daß uns der Onkel auszahlen soll, wenn wir volljährig sind. Mit der Bedingung, ...

Kudrjasch:
Welcher?

Boris:
... daß wir ihm ehrerbietig begegnen.

Kudrjasch:
Also, da geht Ihre Angelegenheit schlecht aus.

Boris:
Wenn ich alleine wäre, ließe ich alles sein und wäre schon fort. Aber mir tut die Schwester leid. Er schickte schon nach ihr, doch die Verwandten der Mutter ließen sie nicht her. Was für ein Leben wäre das hier für sie! Daran zu denken ist mir ein Graus.

Kudrjasch:
Oje! Was für ein Grobian!

Glascha tritt zu Fekluscha, die hereinkommt.

Kudrjasch:
Was ist denn? Gehen die Leute etwa schon aus dem Abendgottesdienst? Nun, leben Sie wohl, ich gehe auch.

Boris:
Warte! Warte noch! *(beklommen)* Ich vergeude meine Jugend. O, ich vergeude meine Jugend. Die jungen Jahre – und nur Entbehrung, nur Entbehrung!

Fekluscha *(zu Glascha)*:
Herrlich ist das, meine Liebe! Herrlich! Der Edelmut!

Boris:
Und Lebensfreude? Suche sie im verblassenden Abendrot.

Fekluscha:
Warum davon reden! Warum davon reden! Was für gottesfürchtige Leute, großzügig, diese Kabanovs.

Boris *(aufgeregt)*:
Die Kabanovs?

Fekluscha geht mit Glascha ins Haus.

Kudrjasch:
Eine Scheinheilige, die Bettler beschenkt sie, aber die eigenen Leute beißt sie zu Tode.

Boris:
Ich bin wie betäubt. Wozu das noch? Sich noch zu verlieben!

Kudrjasch:
Und in wen?

Boris:
In eine Verheiratete! Sieh, dort geht sie mit ihrem Mann, und die Schwiegermutter mit ihnen. Na, bin ich nicht ein Dummkopf? Bin ich nicht ein Dummkopf?

Kudrjasch:
Das müssen Sie bleiben lassen, wenn Sie sie nicht vernichten wollen.

Boris:
Schauen wir sie uns doch von drüben an!

Boris tritt mit Kudrjasch um die Ecke des Hauses. Von der anderen Seite kommen zum Haus der Kabanovs: Katěrina, Varvara, Kabanicha mit Tichon.

Boris:
Und dann: geh' heim. Ha! ha! ha!

Er verschwindet mit Kudrjasch hinter dem Haus.

Kabanicha *(zu Tichon, hart)*:
Willst du der Mutter gehorchen, so fährst du nach Kazan zum Markt, wo der Vater immer hinfuhr; und das noch heute!

Tichon:
Nun, wie soll ich Ihnen nicht gehorchen?

Kabanicha:
Ich würde dir glauben, wenn ich nicht mit eigenen Augen sehen, mit eigenen Ohren hören würde; ich sehe schon lange, daß dir die Frau lieber als die Mutter ist. Schon seitdem du geheiratet hast, beobachte ich nicht die Liebe von einst.

Tichon:
Woran sehen Sie das?

Kabanicha:
An allem! Was ich mit den Augen nicht sehe, das sagt mir das Herz.

Tichon:
Aber Mütterlein, wo denken Sie hin!

Katja *(ruhig)*:
Für mich sind Sie, Mütterlein, wie die eigene Mutter. Wo denken Sie hin! Und Tichon liebt Sie auch.

Kabanicha:
Du könntest schweigen, könntest schweigen. Niemand hat dich gefragt. Verteidige ihn nicht! Er wird dir schon keinen Schaden nehmen.

Varvara *(für sich)*:
Da hat sie sich den richtigen Platz für ihre Predigt ausgesucht.

Kabanicha:
Er ist doch immer noch mein Sohn. Was mischst du dich ein? Drängst dich in den Mittelpunkt. Damit wohl die Leute sehen, wie du deinen Mann liebst?

Katja:
Das müssen Sie mir nicht sagen. Warum beleidigen Sie mich? Leiden für nichts und wieder nichts. Ob vor Leuten oder ohne Leute, ich bin immer die gleiche.

Katja geht stolz ab, tritt ins Haus ein.

Kabanicha:
Sieh an, das aufgeblasene Vögelchen. Ist gleich beleidigt. *(zu Tichon)* Vielleicht liebtest du deine Mutter, solang du noch allein warst, aber jetzt, da du eine Frau hast ...

Tichon:
Das eine ist dem anderen nicht im Weg; ich liebe beide.

Kabanicha:
So würdest du also die Frau für die Mutter eintauschen? Und dann soll sie dich fürchten. Wenn's nach dir geht, soll's mit der Frau nur mit Liebe gehen? Nicht mal drohen? Soll sie sich vielleicht einen Liebhaber halten?

Tichon:
Aber Mütterlein, sie liebt mich doch!

Kabanicha:
Wäre das etwa auch noch nichts? Nicht mal anschreien?

Tichon *(drohend)*:
Aber Mütterlein!

Kabanicha:
Na, sprich, wäre das auch noch nichts?

Tichon:
Aber bei meiner Seele!

Kabanicha:
Du Schwachkopf! Leicht kommt's zur Sünde! geh' nach Hause.

Sie seufzt und geht schnell ins Haus.

Tichon *(zu Varvara)*:
Na, siehst du, immer nur ihretwegen!

Varvara *(entschieden)*:
Kann sie denn was dafür? Die Mutter verfolgt und du auch! Und dann sagst du noch, daß sie liebst. *(heftig)* Was stehst du da und zappe Ich sehe es dir an den Augen an, was du möchtest: dich betrinken!
(Tichon geht ohne ein Wort wankend ab.)
Sie tut mir leid.
(Sie steht am Hauseingang, unentschlossen, sie eintreten soll.)
Freilich tut sie mir leid. Ich hab sie gern.
(An der Schwelle:)
Warum sollte ich sie nicht gern haben?

Intermezzo

2. Bild

Ein Zimmer im Haus der Kabanovs. Rechts und der Mitte je eine Tür. Links eine Nische.

Katja *(die Stickerei weglegend)*:
Weißt du, was mir einfiel?

Varvara:
Was?

Katja:
Warum die Menschen nicht fliegen.

Varvara:
Ich verstehe nicht, was du meinst.

Katja:
Ich meine, warum die Menschen nicht fliege warum sie nicht wie Vögel fliegen. Weißt d ich träume manchmal, ich wäre ein Vogel. E drängt mich so, zu fliegen! Ich will's probiere *(will fliegen)*

Varvara:
Was treibst du?

Katja *(seufzend)*:
Wie war ich immer ausgelassen! Und bei euc bin ich ganz verwelkt.

Varvara:
Meinst du, das seh' ich nicht?

Katja:
Ach, ich war ganz anders. Ich lebte ohne Sehnsüchte, frei wie ein Vogel. Mütterlein ahnte nichts von meiner Seele. *(lacht)* Sie schmückte mich wie ein Püppchen. Weißt du, wie ich lebte, als ich noch frei war? Gleich sag ich's dir: Ich stand früh auf. Wenn es Sommer war, ging ich raus zum Brunnen und wusch mich. Dann hole ich mir Wasser und gieße alle, alle Blümlein im Haus.

Varvara:
Bei uns ist es genauso!

Katja:
Dann ging ich in die Kirche. Ich ging furchtbar gerne in die Kirche. Mir war, als würde ich ins Paradies hinaufsteigen. Ich sehe niemand, höre niemand, nehme die Zeit nicht wahr, auch nicht, wenn der Gottesdienst endet. *(In immer größerer Verzückung)* Mein Mütterlein erzählte immer, daß alle auf mich sahen, was da mit mir geschieht. Und weißt du – am sonnigen Tag, wenn von der Kuppel so ein breiter Lichtstrahl fiel und darin Wolken von Weihrauch wallten, geschah mir's, daß ich in dem Lichtstrahl Engel fliegen sah, die sangen. *(beruhigt sich)* Und ich falle auf die Knie und weine, und ich weiß selbst nicht, warum ich bete und weine. So haben sie mich dort gefunden. Und was für Träume ich immer träumte, was für Träume! Als sähe ich goldene, hohe Kathedralen und Berge und Bäume, und mir war, als würde ich fliegen, hoch oben fliegen, und überall singen unsichtbare Stimmen.

Varvara:
Katja, was ist mit dir?

Katja *(mit wachsender Erregung)*:
Und die Zypressen duften.

Varvara:
Was ist mit dir?

Katja *(packt Varvara am Arm, angsterfüllt)*:
Irgendeine Sünde kommt über mich. Als stünde ich vor einem Abgrund.

Varvara:
Was ist mit dir los?

Katja:
Jemand stößt mich hinein, und ich habe nichts zum Festhalten.

Varvara *(erschrocken)*:
Bist du gesund?

Katja:
Gesund... Lieber wäre ich krank. So ein seltsames Sehnen schleicht sich mir in den Kopf, und ich kann ihm nirgendwohin entrinnen. Ich fange an zu überlegen und kann keinen Gedanken fassen. Die Lippen formen Worte, aber etwas anderes liegt mir im Sinn. Als würde mir der Satan etwas zuflüstern. Und lauter solche unguten Dinge, daß ich mich schäme vor mir selbst! Und in der Nacht ...

Varvara:
Was träumst du?

Katja:
Varja! Ich kann nicht schlafen. Ständig klingt mir so ein Flüstern in den Ohren. Jemand spricht mit mir so liebenswürdig, so wie wenn eine Taube gurrt, so als würde er mich innig umarmen, innig und glühend, so als würde er mich irgendwo hinführen und ...

Varvara *(eilig)*:
Und weiter?

Katja:
Und ich gehe und gehe mit ihm! *(sie faßt sich plötzlich)*
Aber warum erzähle ich dir das? Du bist ein Mädchen. Aber warum erzähle ich dir das? Du bist ein Mädchen.

Varvara *(sich umschauend)*:
O, erzähl nur! Ich bin schlimmer als du. Schlimmer als du. Erzähle!

Katja:
Nun, was gibt's da zu erzählen. Ich schäme mich.

Varvara:
Für was sich schämen? Warum sollte ich dich verurteilen? Ich habe selber Sünden.

Katja:
Es ist doch solch eine Sünde, wenn ich einen anderen liebe. Was fang ich nur an? Wohin soll ich mich wenden?

Varvara:
Vielleicht ergibt es sich, ihn zu treffen?

Katja *(heftig)*:
Nein, nein, nein, nein, nein, nein! Wo denkst du hin? Gott bewahre!

Varvara:
Ach was!

Tichon kommt aus der rechten Tür, in Reisekleidung. Katja stürzt sich auf ihn und umarmt ihn.

Katja:
Tichon, Tichon! Fahr nicht weg!

Glascha und Fekluscha kommen von rechts, bringen Gepäck heraus.

Fekluscha *(zu Glascha)*:
Fährt er für lange?

Glascha:
Nicht für lange.

Glascha und Fekluscha gehen durch die mittlere Tür ab.

Katja:
Tichon, fahr nicht weg! Mein Täubchen! Fahr nicht weg!

Tichon:
Das geht nicht, Katja. Wie soll ich nicht fahren, wenn mich Mütterlein schickt.

Katja:
Nimm mich auch mit! Nimm mich mit!

Tichon *(befreit sich aus ihrer Umarmung)*:
Das ist nicht möglich!

Katja:
Warum sollte es nicht möglich sein? Hast du mich denn nicht mehr gern?

Tichon:
Nein, ich hab dich gern. Aber bei so einem Sklavendasein möchte man von der schönsten Frau weglaufen, die es gibt, und muß man sein ganzes Leben so fristen, läuft man auch seiner eigenen Frau davon.

Katja *(betreten)*:
Wie soll ich dich denn gern haben, wenn du solche Worte sprichst?

Tichon:
Worte hin, Worte her! Wer kennt sich bei dir aus?

Katja *(weinend)*:
Wo soll ich Arme mich hinwenden? Wer nimmt sich meiner an?

Tichon:
Hör auf!

Katja *(tritt zum Gatten und schmiegt sich an ihn)*:
Tichon, Täubchen, wenn du zu Hause bliebest, oder mich mitnähmest, würde ich dich so sehr lieben und dich so liebkosen. Tichon, wem überläßt du mich hier?

Tichon:
Ich kenn mich nicht aus bei dir, Katja. Sonst kriegt man kein Wort aus dir heraus, und jetzt?

Katja:
Tichon, wem überläßt du mich hier?

Tichon:
Du weißt doch, daß es nicht anders geht. Also was tun?

Katja:
Tichon, ohne dich geschieht ein Unglück. Es geschieht ein Unglück. *(plötzlich)* Weißt du also was? Verlange von mir einen schrecklichen Schwur.

Tichon:
Welchen Schwur?

Katja:
Also, diesen: daß ich während deiner Abwesenheit um keinen Preis mit irgendeinem Fremden ein Wort spreche noch jemanden sehe, noch es wage, an einen anderen zu denken als an dich.

Tichon:
Aber wofür das? Wofür?

Katja:
Für meinen Seelenfrieden, erweise mir die Gnade!

Tichon:
Wie kannst du denn für dich bürgen?

Katja *(fällt auf die Knie)*:
Daß ich weder Vater noch Mutter jemals wieder sehen darf, daß ich ohne Vergebung der Sünden sterben muß, wenn ich ...

Tichon *(hebt sie vom Boden auf)*:
Was soll das? Was tust du? Es ist doch solch eine Sünde.

Kabanicha *(hinter der Szene)*:
Es wird Zeit, Tichon. *(Katja und Tichon stehen wie versteinert. Kabanicha tritt ein.)*
Nun also, alles ist fertig, die Pferde sind da.

Tichon *(unschlüssig)*:
Ja, bitte, Mütterlein, es wird Zeit.

Kabanicha:
Na also, was stehst du da?

Tichon:
Was befehlen Sie?

Kabanicha:
Weißt du denn nicht, was sich gehört? Befiehl der Frau, wie sie sich während deiner Abwesenheit zu benehmen hat.

Tichon:
Sie weiß doch sicher selbst ...

Kabanicha:
Keine Widerrede! Schnell, befiehl, daß auch ich höre, was du befiehlst, und dann, wenn du zurückkommst, fragst du sie, ob sie alles befolgt hat.

Tichon:
Gehorch dem Mütterlein!

Kabanicha:
Sag ihr, sie soll nicht grob sein.

Tichon:
Sei nicht grob ...

Kabanicha:
Sie soll die Schwiegermutter ehren wie die eigene Mutter.

Tichon:
Katja, ehre das Mütterlein wie die eigene Mutter.

Kabanicha:
Sie soll nicht untätig herumsitzen.

Tichon:
Arbeite etwas während meiner Abwesenheit.

Kabanicha:
Sie soll nicht aus dem Fenster gaffen.

Tichon *(braust auf)*:
Aber Mütterlein!

Kabanicha:
Wird's wohl?

Tichon:
Schau nicht aus dem Fenster!

Kabanicha:
Sie soll nicht den jungen Männern nachschauen.

Tichon *(heftig)*:
Aber Mütterlein, bei meiner Seele!

Kabanicha:
Nur frei heraus! Es ist besser, alles anzuordnen.

Tichon:
Sieh nicht nach den jungen Männern!

Katja bricht zusammen.

Kabanicha *(bleibt im Abgehen an der Schwelle stehen)*:
Und jetzt besprecht euch miteinander! *(geht ab)*

Tichon:
Bist du mir böse?

Katja:
Nein. *(hart)* Leb wohl!

Kabanicha *(kommt zurück mit Varvara und Glascha)*:
Nun, Tichon, es wird Zeit. Fahr mit Gott!
(Sie setzt sich.)
Setzt euch alle!
(Alle setzen sich.)
Nun, leb wohl.
(Steht auf, danach auch alle anderen.)

Tichon *(tritt zur Mutter)*:
Leb wohl, Mütterlein!

Kabanicha *(deutet mit einer Geste zum Boden)*:
Auf den Boden! Auf den Boden!
(Tichon verneigt sich bis zum Boden, küßt dann die Mutter.)
Verabschiede dich von der Frau!
(Katja geht langsamen Schrittes auf Tichon zu, fällt ihm dann um den Hals.)
Schamlose! Verabschiedest du dich etwa vom Liebhaber?

Tichon:
Leb wohl, Schwesterlein, leb wohl, Glascha!

Tichon läuft schnell hinaus.

II. AKT

1. Bild

Behagliche Arbeitsnische im Hause Kabanov. Hinten eine Türe; im Zimmer ist es dämmrig. Später Nachmittag. Kabanicha, Katja und Varvara sticken.

Kabanicha:
Schau mal an, du hast geprahlt, wie gern du deinen Mann hast! Andere ordentliche Frauen liegen, wenn sie ihren Mann hinausgeleiten, auf dem Boden, wehklagen eineinhalb Stunden. Aber du tust, als wäre überhaupt nichts.

Katja:
Es gibt keinen Grund. Es gibt keinen Grund. Ich kann es auch gar nicht. Warum sollte ich mich den Leuten zum Gespött machen?

Kabanicha:
Hättest du deinen Mann gern, würdest du es lernen. Und wenn du's nicht kannst, könntest du's wenigstens versuchen; es wäre anständiger. In der Welt gibt es jetzt nichts als Unfrieden und Händel. Ich gehe. Stört mich nicht! *(geht ab)*

Varvara *(stellt sich vor den Spiegel und richtet sich ihr Kopftuch)*:
Ich gehe auch spazieren. Glascha richtet uns das Bett im Garten. Hinter den Himbeeren ist ein Türchen, Mütterlein sperrt immer das Schloß ab und versteckt den Schlüssel, *(lachend)* versteckt ihn. Ich habe ihn genommen und an seine Stelle einen anderen gelegt, damit sie's nicht merkt. Wenn ich ihn sehe, sage ich ihm, daß er zum Türchen kommen soll.

Sie reicht Katja den Schlüssel.

Katja *(erschrickt und weist ihn zurück)*:
Wofür? Ich brauche ihn nicht. Ich will nicht.

Varvara:
Du brauchst ihn nicht, und mir kommt er grad recht. Nimm ihn nur, er beißt dich schon nicht!

Katja:
Was hast du angestellt, du Verführerin? Ist das denn möglich? Du bist verrückt geworden, wirklich verrückt.

Varvara:
Ich liebe es nicht, lange herumzureden. Ich habe jetzt nicht die Zeit dafür. *(geht ab)*

Katja *(blickt auf den Schlüssel)*:
Schau an! Das Unglück! Hier ist das Unglück!
(Sie läuft zum Fenster.)
Den Schlüssel wegwerfen. Weit weg ins Wasser werfen. Daß ich ihn niemals finde!
(Sie überlegt.)
Er brennt mich wie glühende Kohlen. Jemand kommt.
(Sie versteckt schnell den Schlüssel.)

Kabanicha *(hinter der Szene zu Dikoj)*:
Du willst was sagen, dann sprich ordentlich! Schrei nicht!

Katja:
Nein, nein! Niemand. Mein Herz hat aufgehört zu schlagen. Nein, niemand! Wie bin ich erschrocken! Und den Schlüssel habe ich versteckt. Offenbar will es das Schicksal so. Und was ist das schon für eine Sünde, wenn ich ihn nur anschaue, vielleicht nur aus der Ferne? Vielleicht spreche ich mit ihm, das alles ist noch kein Unglück! Aber was rede ich, womit belüge ich mich? Und sollte ich auch sterben, ich muß ihn sehen! Ihn nur sehen. Was auch immer geschieht, ich werde Boris sehen. Wenn nur die Nacht schon da wäre!

Sie wirft ein weißes Tuch über und geht durch die Hintertür ab. Kabanicha tritt mit einem Licht und Gebäck ins Zimmer ein, Dikoj folgt ihr. Die Nische ist dunkel, das Zimmer erleuchtet.

Dikoj:
Nichts besonderes, ich bin nur ein wenig beschwipst. *(setzt sich)*

Kabanicha:
Also geh schlafen!

Dikoj:
Und wo soll ich hin?

Kabanicha:
Nach Hause! Wohin denn sonst.

Dikoj:
Aber ich will doch nicht nach Hause.

Kabanicha *(weicher)*:
Nun, was wünschst du von mir?

Dikoj:
Ich sag's dir gleich. *(jammernd)* Red mir doch zu, daß mein Herz sich beruhigt! *(überströmend)* Du bist die einzige in der ganzen Stadt, die mich aufrichten kann.

Kabanicha:
Sie wollten wieder Geld von dir?

Dikoj:
Geben, geben! Aber ich geb nichts. Ein Wort vom Geld, sonst nichts, sonst nichts, und in mir brennt es wie Feuer.

Kabanicha:
Es gibt keine Älteren über dir, darum wirst du dreist.

Dikoj:
Schweig, Gevatterin! Einstens in der großen Fastenzeit tat ich Buße und fastete, tat ich Buße und fastete. Da hat eine böse Macht einen Mann auf meinen Weg geführt. Er hat Holz gebracht und wollte sein Geld. Der Teufel muß ihn in diesem Moment geschickt haben. Ich versündigte mich. Beschimpfte ihn, grad, daß ich ihn nicht schlug. *(weich, rückt näher an Kabanicha heran)* Siehst du, was für ein Herz ich hab! Ich bat ihn dann um Vergebung. Hab mich bis zu seinen Füßen verbeugt. Siehst du, wohin mich mein Herz bringt. Siehst du, wohin mich mein Herz bringt.

(Er fällt Kabanicha zu Füßen.)
Im Dreck am Boden fiel ich zu seinen Füßen. Im Dreck. Oh! *(bettelnd)*

Kabanicha *(Dikoj abweisend)*:
Setz dich! Quäl dich nicht! Aber achte auf gute Sitten, gute Sitten!

Intermezzo

2. Bild

Eine mit Sträuchern bewachsene Kluft; oben der Zaun zum Garten der Kabanovs mit einem Gartentürchen. Ein Fußweg führt von oben die Böschung hinunter. Sommernacht.

Kudrjasch *(mit einer Gitarre)*:
Es ist niemand hier! So singen wir aus Langeweile:
(bestimmt)
»Mädchen ging schon in der Frühe
wandelnd durch das Gärtelein,
sah recht häufig ihre Wangen
in dem klaren Bächlein an.

Kommt zu ihr tagein tagaus
junger schmucker Bursche.
Bringt ihr jeden Tag aufs neu
viele teure Gaben.

Und für seine roten Gulden
holt er die Geschenke,
Röckchen sind es, Tüchlein sind es
und die Schuh' vom Zobel.«

Was macht sie nur, daß sie nicht kommt?
(setzt sich)

»Hei, ich junges Mädchen gehe
dort zum Marktplatz eben,
und seh ich dort etwas Schönes,
lauf ich hin und kauf es.

Hei, ich Mädchen kaufe dort mir
zwei duftende Minzen.
Setze dann die beiden Minzen
neben meine Hütte.

Tritt nicht drauf, du junger Bursche
unter meinem Fenster,
nicht für dich hab ich gepflanzt sie,
nicht für dich gegossen!«
(Boris tritt auf. Kudrjasch sieht ihn.)
Sieh an, auch der streicht hier herum!

Boris:
Sind Sie das, Kudrjasch?

Kudrjasch:
Ja, Boris Grigorjevitsch.

Boris:
Und warum sind Sie hier?

Kudrjasch:
Ich? Ich habe wohl einen Grund. Für nichts und wieder nichts käme ich nicht hierher. Und was führt Sie hierher?

Boris:
Sieh mal, Kudrjasch, worum es geht!
(Er sieht sich spähend um, geheimnisvoll)
Ich muß hier bleiben. Ich wäre nicht gekommen, wenn man es mir nicht aufgetragen hätte.

Kudrjasch:
Und wer hat Ihnen was aufgetragen?

Boris:
Irgendein Mädchen auf der Straße sagte mir, ich solle hierher kommen zum Abhang beim Garten der Kabanovs, dort, wo der Pfad ist.

Kudrjasch:
Ich habe Sie doch gewarnt; sich so unbedacht zu verlieben!

Boris *(kleinlaut)*:
Ja, das ist mein Kummer.

Kudrjasch:
Also in die Verheiratete?

Boris:
Ja.

Kudrjasch:
So wollen Sie sie vernichten?

Boris:
Bitte, mach mir nicht Angst!

Kudrjasch:
Und liebt sie Sie denn?

Boris:
Ich weiß nicht. Nur einmal sah ich sie beim Onkel. Sonst sehe ich sie immer in der Kirche. Ach, Kudrjasch, wenn du sie sehen würdest, wie sie betet, welch engelhaftes Lächeln um ihre Züge spielt! Und was für ein Licht aus ihrem Antlitz strahlt!

Kudrjasch:
Das ist also die Kabanova.

Boris:
Ja.

Kudrjasch:
Nun sieh an, sieh an!

Varvara tritt aus der Gartentür und singt.

Varvara:
»Hinterm Wasser, hinterm Teich,
dort steht mein Vanja.
Hinterm Wasser, hinterm Teich,
dort steht mein Vanja.«

Kudrjasch *(auf Varvara zugehend)*:
»Und er kauft ein schönes Ding
für seine Zarin,
und er kauft ein schönes Ding
für seine Zarin.«

Varvara:
»Bin ich doch 'ne arme Magd
im dunklen Stüblein,
bin ich doch 'ne arme Magd
im dunklen Stüblein.«

Kudrjasch:
»Liebe ist es, die es macht,
als wärst du Zarin,
Liebe ist es, die es macht,
als wärst du Zarin.«

Varvara kommt auf dem Fußweg herab und bedeckt ihr Antlitz mit einem Tuch.

Varvara *(tritt an Boris heran)*:
Du, Bursche, warte! Es wird sich lohnen!
(zu Kudrjasch) Laß uns zur Wolga gehen!
(Geht mit Kudrjasch ab.)

Boris:
Diese Nacht! Lieder, ein Stelldichein! Sie gehen fröhlich, Arm in Arm. Auch ich warte. Aber worauf ich warte, weiß ich nicht, kann es mir nicht mal vorstellen. Mein Herz schlägt laut. Ich weiß nicht, was ich ihr sage ... Da kommt sie!

Katja nähert sich still den Fußweg entlang, die Augen zu Boden gesenkt.

Boris *(unsicher)*:
Sind Sie das, Katěrina Petrovna?
(Katja schweigt)
Ich weiß nicht mal, wie ich Ihnen danken soll ...
(Katja schweigt)
Ach, wenn Sie nur, Katěrina Petrovna, wenn Sie wüßten, wie ich Sie liebe!
(Er will sie an der Hand fassen.)

Katja *(erschrocken, aber ohne den Blick zu heben)*:
Faß mich nicht an, ach, faß mich nicht an! Geh weg von mir!

Boris:
Wie ich Sie liebe!

Katja:
Du weißt doch, daß ich diese Sünde nicht wiedergutmachen kann, niemals wiedergutmachen kann! Sie liegt mir wie ein Stein auf der Seele, wie ein Stein.

Boris:
Jagen Sie mich nicht fort, jagen Sie mich nicht fort von Ihnen!

Katja:
Warum bist du gekommen, warum bist du gekommen! Ich bin doch eine verheiratete Frau, ich sollte doch bis zum Grab mit meinem Mann leben ... was tu ich mir nur an? Du willst mein Verderben.

Boris:
Warum sollte ich Ihr Verderben wollen? Wenn ich Sie mehr liebe als alles auf der Welt. Wenn ich Sie mehr liebe als alles auf der Welt.

Katja:
Willst du dich selbst vernichten, uns vernichten?

Boris:
Was ist Ihr Wille?

Katja:
Da ich mein Zuhause verließ, in der Nacht zu dir kam, habe ich keinen freien Willen. Hätte ich einen freien Willen, wär ich nicht zu dir gekommen. Siehst du's denn nicht?
(Sie hebt ihren Blick und sieht Boris mit wachsender Erregung an.)
Dein Wille herrscht über mich. Siehst du's denn nicht?
(Sie fällt Boris um den Hals.)
Mein Leben!

Boris:
Mein Leben!

Sie verharren in der Umarmung.

Katja:
Mir war gerade so nach Sterben zumute ...

Boris:
Warum denn sterben, wenn es so schön ist, zu leben?

Katja:
O nein, für mich ist's nicht möglich, zu leben.

Boris:
Sag mir nicht solche Dinge! Quäl mich nicht! Glaubst du, du tust mir nicht leid?

Katja:
Wofür mich bedauern? Niemand ist schuld, ich selbst, ja ich selbst kam zu dir. Bedaure mich nicht, vernichte mich, damit alle wissen, alle sehen, was ich tue!

Boris:
Warum an so etwas denken! Warum an so etwas denken!

Katja:
Wenn ich für dich eine Sünde beging, warum sollte ich nicht leiden.

Sie umarmen sich stürmisch.

Varvara *(mit Kudrjasch zurückkommend)*:
Nun, habt ihr euch geeinigt?

Boris *(überrascht)*:
Geeinigt!

Varvara:
Dann geht spazieren! Vanja ruft euch, wenn nötig.

Katja und Boris gehen ab.

Kudrjasch:
Da habt ihr euch ein schönes Ding ausgedacht! Durch die Gartentür zu schleichen!
(Er setzt sich mit Varvara auf einen Stein.)

Varvara:
Das kam nur von mir.

Kudrjasch:
Das sieht dir ähnlich. Aber kommt Mütterlein nicht drauf?

Varvara:
Ach, das kommt ihr nicht mal in den Sinn. Der erste Schlaf ist immer tief.

Kudrjasch:
Aber trotzdem, auf einmal raubt ihr der Teufel den Schlaf.

Varvara:
Und wenn schon, aus dem Hof führt eine Tür, die von innen geschlossen wird. Sie wird klopfen ... und weggehen ... Morgen sage ich ihr, daß wir fest geschlafen haben.

Katja und Boris *(von fern)*:
Schon seit langem kannte ich dich.

Varvara:
Und dann, Dikoj besucht sie. Solche Grobiane, und sie verstehen sich! Im übrigen hält Glascha Wache. Wenn sich etwas regt, ruft sie uns.

Boris *(von fern)*:
Mir scheint, ich ginge mit dir bis ans Ende der Welt.

Varvara:
Im übrigen, ohne Gefahr geht das nicht. Bevor du dich versiehst, fällst du ins Unglück. Wenn wir nur wüßten, wie spät es ist?

Kudrjasch:
Eins.

Varvara:
Woher weißt du?

Kudrjasch:
Der Nachtwächter rief es ...

Katja *(von fern)*:
Mein Leben, bis ans Ende der Welt ginge ich mit dir!

Boris *(von fern)*:
Mein Leben!

Varvara:
Es ist Zeit! Ruf sie her!

Boris *(von fern)*:
Bis ans Ende der Welt, mein Leben!

Kudrjasch *(ruft singend)*:
»Alles heim, nach Hause,
alles heim, nach Hause,
und ich gehe nicht nach Haus!«

Boris *(hinter der Szene)*:
Ich höre.

Kudrjasch *(mit Varvara den Weg zur Gartentür hinaufsteigend)*:
»Geh, Mädchen, zeitig heim,
zeitig vor dem Abend,
ei, leli, leli, leli
zeitig vor dem Abend.«

Varvara:
»Ich bin eine junge Maid,
bleibe gern die ganze Nacht,
ei, leli, leli, leli
bleibe gern die ganze Nacht!«

Kudrjasch:
»Und beim ersten Morgenrot
geh ich dann nach Hause schon,
ei, leli, leli, leli
geh ich dann nach Hause schon.«

Katja und Boris kommen schnell herein.

Varvara *(ihnen zurufend)*:
Wollt ihr euch jetzt verabschieden?

Katja geht allein schweren Schrittes den Weg hinauf. Boris bleibt unten stehen.

III. AKT

1. Bild

Im Vordergrund eine Säulenhalle, altes Gewölbe eines verfallenden Gebäudes. Hier und da Gras und Sträucher. Hinter den Wölbungen das Ufer und Ausblick auf die Wolga. Es ist dämmrig, wie beim Regenwetter. Gegen Abend.
Kuligin betritt mit Kudrjasch das Gewölbe.

Kuligin:
Es tröpfelt.

Kudrjasch:
Ein Gewitter kommt.

Kuligin:
Gut, daß man sich hier unterstellen kann.

Kudrjasch:
Und wie viele Menschen auf dem Boulevard!

Kuligin:
Es scheint, als strömt alles hierher.

Die Spaziergänger von der Promenade flüchten sich herein.

Kudrjasch:
Die Kaufleute sind herausgeputzt.

Kuligin:
Sieh mal an! Hier sind Malereien.
(Er blickt an den Wänden entlang.)
Stellenweise erkennt man's noch.

Kudrjasch:
Es ist ausgebrannt.

Kuligin:
Ist das Gehenna, das Fegefeuer?

Kudrjasch:
Nach dem Brand haben sie's nicht gerichtet.

Kuligin:
Alle möglichen Leute fallen hinein.

Kudrjasch:
So ist's, mein Lieber!

Kuligin:
Alle Stände!

Kudrjasch:
Ja, so ist's, gut hast du's begriffen.

Kuligin:
Auch Mohren!

Kudrjasch:
Ja, auch Mohren.

Dikoj tritt ein: alle verbeugen sich vor ihm und stehen ehrfürchtig um ihn.

Dikoj:
Es hat mich ganz naßgespritzt.

Kudrjasch:
Savjol Prokofjevitsch!

Dikoj *(zu Kudrjasch)*:
Zieh ab, fort von mir! Zieh ab! Was steigst du mir nach? Möglich, daß ich mit dir nicht mal reden will. Drängt sich mit seinem vorlauten Mundwerk direkt ins Gespräch.

Kudrjasch:
Gewitter sind hier häufig.

Dikoj:
Unsinn!

Kudrjasch:
Wir haben keine Blitzableiter.

Dikoj:
Unsinn! Na, und was hast du denn für Blitzableiter?

Kudrjasch:
Aus Stahl.

Dikoj *(ärgerlich)*:
Und weiter?

Kudrjasch:
Stäbe aus Stahl.

Dikoj:
Ich hab's gehört, daß es Stäbe sind.

Kudrjasch:
Man läßt die Stäbe hinab.
(Er zeigt, wie man sie hinabläßt.)

Dikoj:
Und weiter? Und weiter?

Kudrjasch:
Sonst nichts!

Dikoj *(angriffslustig)*:
Und was ist ein Gewitter, nach deiner Meinung?

Kudrjasch:
Elektrizität.

Dikoj *(stampft wütend mit dem Fuß auf)*:
Was für eine Elektrizität? Welche Elektrizität? Schau an! Also, wenn du kein Räuber bist! *(überzeugt)* Gewitter sind unsere Strafe, damit wir die Macht Gottes spüren. Und du willst dich mit Stäben oder irgendwelchen Stangen dagegen wehren? Was bist du denn? Bist du ein Tatar? Ein Tatar? Sprich schon! Ein Tatar?

Kudrjasch:
Savjol Prokofjevitsch! Euer Wohlgeboren! Derschawin sagt: *(theatralisch:)* »Mein Leib mag in Staub zerfallen, doch mein Verstand herrscht über den Donner!«

Dikoj *(ungestüm)*:
Hochverehrte, was schwafelt der?
(Kudrjasch winkt ab und will gehen.)
Haltet ihn! So ein falscher Kerl!
(Er wendet sich plötzlich zur herumstehenden Menge.)
Vergeblich verführt ihr einen Menschen zur Sünde, ihr verfluchtes Pack. *(zu Kudrjasch)* Hat's aufgehört zu regnen?

Kudrjasch *(gleichgültig)*:
Es scheint so.

Dikoj *(Kudrjasch nachäffend)*:
Es scheint so. – Geh und sieh nach! Und der sagt nur: »Es scheint so«!

Dikoj geht ab, nach ihm alle anderen. Die Szene ist eine Weile leer. Varvara betritt flink das Gewölbe, duckt sich und sieht hinaus.

Kudrjasch *(von draußen, gleichgültig)*:
Es hat aufgehört.

Im Hintergrund trifft Boris auf Kudrjasch.

Varvara *(winkt Boris)*:
Pst! Pst! Es scheint, er ist es.

Boris kommt zu ihr.

Varvara *(hastig)*:
Was machen wir mit Katja?

Boris *(erschrocken)*:
Was ist passiert?

Varvara:
Ach, ein richtiges Unglück! Nichts anderes! Ihr Mann ist zurück, weißt du's schon?

Boris:
Weiß ich nicht.

Varvara:
Und Katja ist einfach nicht sie selbst.

Boris:
Ach, da sehe ich sie nicht mehr.

Varvara:
Ach, du! Hör mir doch zu! Sie zittert am ganzen Leib, wie im Fieber. Sie ist blaß, wankt durch's Haus, als suchte sie etwas. Ihre Augen sind wie bei einer Irrsinnigen. Heute morgen fing sie an zu weinen und ständig zu schluchzen: »Ach! Ihr lieben Leute! Was fang ich an?« Solche Dinge stellt sie an, ...

Boris:
Ach, Gott, was tun?

Varvara:
... daß – ich sag's dir – daß sie sich vor ihm auf den Boden wirft und ihm alles sagt.

Boris *(erschrickt)*:
Wär's möglich?

Varvara:
Bei ihr ist alles möglich. Das Mütterlein hat es bemerkt, sie schaut sie ständig an, wie eine Viper schaut sie, und ihr geht's dann noch schlimmer. Da kommen sie! Mütterlein kommt auch mit.
(Boris tritt aus dem Gewölbe hinaus.)
Versteck dich!

In der Ferne donnert es. Katja kommt hereingelaufen, faßt Varvara an der Hand und hält sie krampfhaft fest.

Katja:
Ach, Varvara! Das ist mein Tod!

Frau aus dem Volk:
Irgendein Weib fürchtet sich ungemein.

Varvara *(zu Katja)*:
Genug, genug jetzt!

Chor:
Sieh an, die Schöne! Was einem bestimmt ist, dem entrinnt man nicht.

Varvara:
Reiß dich zusammen! Komm zur Besinnung!

Katja:
Ich kann nicht, mein Herz tut weh.

Kudrjasch *(hinter ihm Boris; heiter)*:
Wovor fürchten Sie sich denn, bitteschön?

Chor:
Ei, die Schöne!

Kudrjasch:
Jedes Blümchen freut sich, und Sie verstecken sich?

Katja *(erblickt Boris)*:
Ach, was will er noch hier?
(Sie neigt sich zu Varvara und schluchzt auf.)
Oder ist es ihm noch zu wenig? Oder ist es ihm noch zu wenig, wie ich mich quäle?

Varvara:
Beruhige dich, knie nieder, bete!

Dikoj, Kabanicha und Tichon treten auf.

Dikoj *(zu Kabanicha, auf Katja deutend)*:
Was kann sie denn schon für Sünden haben?

Kabanicha:
Fremde Seele, Finsternis.

Katja *(fällt plötzlich auf die Knie)*:
Mütterlein! Tichon! Gesündigt hab' ich vor Gott, vor euch. Gesündigt. Hab' ich euch denn nicht geschworen, ...
(Es donnert in der Ferne.)
... daß ich niemanden auch nur ansehen würde während deiner Abwesenheit? Und weißt du denn, was ich Verdorbene ohne dich getan habe? Gleich in der ersten Nacht ...

Tichon:
Schweig, es ist nicht nötig!

Varvara:
Sie weiß nicht, was sie redet.

Katja:
... bin ich von zu Hause weggelaufen ...

Kabanicha:
Na, rede, rede, wenn du schon angefangen hast!

Katja:
... und hab mich ganze zehn Nächte mit ihm herumgetrieben.

Sie schluchzt. Tichon will sie umarmen.

Kabanicha:
Mit wem? Mit wem?

Dikoj:
Mit wem?

Varvara:
Aber sie lügt doch, weiß nicht, was sie redet.

Katja:
Mit Boris Grigorjevitsch.

Es blitzt und donnert. Katja fällt bewußtlos in die Arme ihres Mannes.

Kabanicha *(boshaft)*:
Mein Sohn, da hast du's!

Tichon:
Katěrina!

Plötzlich reißt sich Katja von Tichon los und läuft in den Sturm hinaus. Alle laufen durcheinander davon.

2. Bild

Die Wolga; einsamer Ort am Ufer; dichte Wolken verdüstern den Abend, der in Nacht übergeht. Es ist sehr dunkel geworden. Tichon und nach ihm Glascha mit einer Laterne laufen auf die Bühne und halten Ausschau.

Tichon:
Ach, Glascha! Was kann es Schlimmeres geben. Sie totschlagen, das ist zu wenig. Mütterlein sagt: »Lebendig in die Erde eingraben, damit sie ihre Schuld sühnt!« Aber ich hab sie gern, es tut mir leid, ihr auch nur ein Haar zu krümmen. *(rennt davon)*

Glascha:
Katěrina!

Glascha läuft hinter Tichon ab. Kudrjasch tritt hastig auf, Varvara nach ihm.

Varvara:
Sie sperrt mich ein, quält mich. Ich sagte ihr: »Sperren Sie mich nicht ein, sonst passiert was! Sonst passiert was! Sonst passiert was!« Klärt mich auf, wie ich jetzt leben soll?

Kudrjasch:
Wie leben? Jetzt fliehen!

Varvara:
Fliehen?

Kudrjasch:
Zur Hauptstadt, Mütterchen Moskau.

Varvara:
In ein neues, fröhliches Leben.

Sie laufen schnell davon.

Tichon *(von fern)*:
Katěrina!

Glascha *(von fern)*:
Katěrina!

Katja *(kommt langsam von der gegenüberliegenden Seite)*:
Nein! Es ist niemand hier. Was macht wohl der Arme? *(abwesend)* Ihn sehen, mich verabschieden, und dann ruhig sterben! Es hat mir doch keine Erleichterung gebracht. So hab' ich mich selbst vernichtet, mich um die Ehre gebracht. Ja! Mich um die Ehre gebracht, und ihm nur Demütigung.

Kuligin *(aus der Nähe hinter der Szene)*:
Lalalalalala, lalalalalala.
(Er geht vorbei, starrt Katja an.)

Katja *(duckt sich)*:
Erinnere ich mich, wie er zu mir sprach? Wie er mich bedauerte? *(heftig)* Ich erinnere mich nicht. Ach, diese Nächte, wie schwer sie für mich sind! Alle gehen schlafen, so einfach, auch ich gehe. Aber es ist, als ob ich mich ins Grab lege. Dieses Grauen im Dunkeln! Irgendein Lärm!
(Von der Ferne ein leiser Gesang.)
Und dieses Singen! So als ob sie jemanden beerdigen würden. Und man ist froh, wenn es endlich hell wird.
(Ein angetrunkener Fußgänger geht vorüber, starrt sie an.)
Warum benehmen sie sich so? Man sagt, daß solche Frauen getötet wurden. Wenn sie mich nur nehmen und in die Wolga werfen würden! Aber so, lebe, lebe! Lebe, lebe! *(verzweifelt)* Und quäl dich mit deiner Sünde! Ich bin ja schon ganz zermartert. Und soll ich mich denn noch lange quälen? Nun, für was soll ich hier noch leben? Nun? Nun, für was? Ich brauche nichts. Nichts ist mir lieb. Nicht mal Gottes heller Tag ist mir lieb. Aber der Tod kommt nicht; du sehnst dich nach ihm und er kommt nicht. Was auch immer ich sehe, was auch immer ich höre, nur hier ... *(deutet auf das Herz)* ... hier tut's weh! Vielleicht, wenn ich mit ihm leben könnte, würde ich noch irgendeine Freude erleben ... Wie ich mich nach ihm sehne! Wenn ich dich schon nicht mehr sehen kann, ach könntest du mich wenigstens von ferne hören! *(verzückt)* Ihr stürmischen Winde! Überbringt ihm meine klagende Sehnsucht! Ach, liebe Leute, mir ist so sehnsüchtig zumute!
(Sie tritt ans Ufer und ruft mit aller Kraft.)
Mein Leben, meine Freude, meine Seele, wie liebe ich dich! Antworte! Ach, antworte!

Boris *(tritt auf, sieht sie zuerst nicht)*:
Das ist doch ihre Stimme!

Katja:
Antworte, ach, antworte!
(Sie läuft zu Boris.)

Boris:
Katja!

Sie fallen einander in die Arme.

Katja und Boris:
So sehe ich dich doch noch!

Katja weint an seiner Brust, sie verharren in stummer Umarmung. Sie kommen zur Besinnung.

Boris:
Gott führte uns zusammen!

Katja:
Hast du mich nicht vergessen?

Boris:
Wie könnte ich vergessen, wo denkst du hin?

Katja *(jäh)*:
Nein, nein! Ich wollte dir etwas anderes sagen. Bist du mir nicht böse?

Boris:
Warum sollte ich böse sein?

Katja:
Ich wollte dir nichts Schlimmes! Ich war nicht meiner mächtig, als ich alles verriet. Aber nein, aber nein! Ich wollte dir etwas anderes sagen. *(faßt sich schnell)* Was wirst du tun? Was wird aus dir?

Boris:
Der Onkel jagt mich fort bis nach Sibirien! Ins Geschäft nach Kiachta!

Katja:
Nimm mich mit! *(plötzlich)* Ach nein! Fahr mit Gott, gräm dich nicht meinetwegen.

Boris:
Ach was, ich bin frei wie ein Vogel! Was sollte ich über mich nachdenken! Aber was wird aus dir? Was wird mit der Schwiegermutter?

Katja:
Sie quält mich, sperrt mich ein. Alle schauen mich an und lachen mir ins Gesicht, sie machen mir dich zum Vorwurf.

Boris:
Und dein Mann?

Katja:
Mal ist er freundlich und dann gleich wieder ärgerlich. Er trinkt. Schlägt mich. *(denkt nach)* Aber nein! Ich rede ja ständig etwas anderes. Ich wollte dir etwas anderes sagen ... *(warm)* Ich sehnte mich nach dir. Und sieh da, jetzt hab' ich dich wiedergesehen! *(kindlich)* Warte, warte, was wollte ich dir sagen ... Im Kopf geht's mir durcheinander ...

Boris:
Es wird Zeit für mich!

Katja:
... ich kann mich an nichts erinnern. Warte, ich werde es dir gleich sagen! *(sanft)* Wenn du deines Weges gehst, gib jedem Bettler ein Almosen, vergiß keinen!
(Von der Ferne ein leises Singen. Es ist ganz dunkel geworden.)
Und jetzt, laß dich ansehen, zum letztenmal! Was singen sie? Leb wohl! Nun geh! Leb wohl!

Boris:
O, wenn sie nur wüßten, wie schwer mir der Abschied fällt! Wie schwer mir der Abschied fällt! *(im Weggehen)* Wie schwer mir der Abschied fällt! Schwer!

Katja *(heftig)*:
Und sie singen noch!
(Sie nähert sich dem Uferrand.)
Vöglein kommen ans Grabmal, bringen ihre Jungen mit, und Blümchen blühen, rote Blümchen, blaue Blümchen, gelbe Blümchen.
(Sie nähert sich dem Fluß.)
Es ist so still, so schön! So schön! Und ich muß sterben.
(Sie kreuzt die Arme und springt in den Fluß.)

Kuligin *(am anderen Ufer)*:
Irgendein Weib ist ins Wasser gesprungen.

Mann *(am anderen Ufer)*:
He, einen Kahn her!

Dikoj *(eilt mit der Laterne herbei)*:
Wer ruft denn?

Glascha:
He, einen Kahn her!

Von verschiedenen Seiten eilen Leute mit Laternen herbei.

Tichon:
O, gute Leute, das ist sicher sie! Laßt mich durch!

Kabanicha *(kommt hinter Dikoj her, hält Tichon fest)*:
Ich laß dich nicht. Das wär's gerade wert, dich zu vernichten.

Tichon:
Sie haben sie getötet, Sie, Sie ganz allein!

Kabanicha:
Was soll das? Bist du nicht bei Sinnen?
(Dikoj bringt die tote Katja.)
Weißt du nicht, mit wem du redest?

Dikoj legt die tote Katja auf den Boden. Tichon fällt auf Katja nieder.

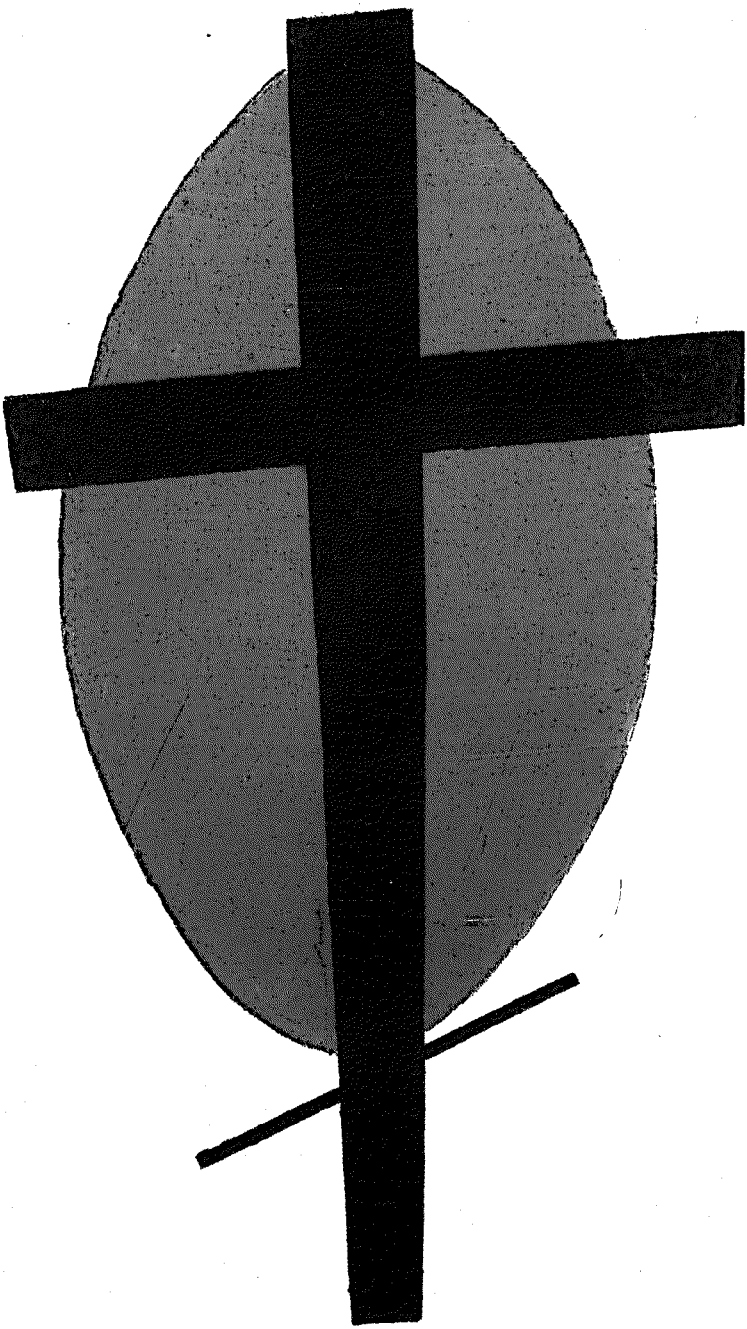
Dikoj:
Hier ist eure Katěrina.

Tichon *(schluchzend)*:
Katja! Katja!

Dikoj geht verstört ab. Kabanicha verneigt sich nach allen Seiten.

Kabanicha:
Ich danke euch, ich danke euch, ihr guten Leute, für die Hilfsbereitschaft.

Die Menge blickt mit Grauen auf die Leiche. Kabanicha verneigt sich nach allen Seiten.



Kasimir Malewitsch: Suprematismus, 1921–27?

Musik. Gestalten. Bilder



Vilhelm Hammershøi: Innenraum, der alte Ofen, Albertines Lyst, Lyngby, 1888

Dietmar Holland. Im Netzwerk der Gefühle. Zu Janáčeks psychologisierender Gestaltung seiner *Katja Kabanova*

»Ich habe eine neue Oper angefangen«, schrieb Janáček am 9. Januar 1920 an seine Freundin Kamila Stösslová und fügte hinzu: »Die Hauptfigur ist eine Frau von so sanftem Gemüt, daß eine leichte Brise sie schon davonwehen würde, geschweige denn der Sturm und das Gewitter, das über sie hereinbricht.« Das Gewitter indessen, das Katjas Schuldgefühle zum Ausbruch bringt, ist der Spiegel ihres Inneren, und die seelischen Vorgänge waren es, die Janáček vor allem an dem Stoff angezogen haben. Er betrachtete seine literarische Vorlage, das 1859 in Moskau uraufgeführte Drama *Gewitter* von Alexander Ostrowsky, als Anregung, die Offenheit und den Widerstreit der Gefühle darstellen zu können, in die sich Katja bei dem Versuch verstrickt, jenseits der gesellschaftlichen Normen ihren wahren Empfindungen nachzugeben, obwohl sie weiß, daß sie diesen Normen nicht entrinnen kann. Während in Ostrowskys Drama das gesellschaftliche Umfeld Katjas, der Druck der Sitten und Normen einer russischen Kaufmannsfamilie im Vordergrund der Handlung steht und mit durchaus gesellschaftskritischem Akzent auf die Bühne gebracht wird, konzentrierte sich Janáček bei seiner Einrichtung des Textes in ein Opernlibretto – sein erstes eigenes – ganz auf die Hauptfigur des Dramas.

Diese durchläuft auch als einzige eine psychologische Entwicklung, während die alte Kabanicha in ihrer Starrheit und Härte, versteckt hinter Bigotterie und Einhaltung der Sitten und Gebräuche, befangen bleibt und Katjas Männer – der Ehemann Tichon ebenso wie ihr Geliebter Boris – aus Schwäche heraus ohne Entwicklungsprofil bleiben – ja sich durchaus ähnlich sind, denn beide empfinden ihr Dasein als Kerker. Dem hohen Paar der verbotenen Liebe Katja und Boris ist das niedere Paar Varvara und Kudrjasch als Kontrast gegenübergestellt, das sich zur Flucht aus den bedrückenden Verhältnissen entschließt, ohne mit ihrer Liebe an die Tiefe der Empfindung heranzureichen, zu der Katja als einzige überhaupt fähig ist. Sie ist es, die sich mit der ganzen Risikobereitschaft der wahren Gefühle auf das Abenteuer der Seele einläßt, obwohl sie im Grunde ebenso den gesellschaftlichen Normen verhaftet ist wie ihre Gegenspielerin, die alte Kabanicha. Die wachsende Macht ihrer Schuldgefühle ist denn auch der Hauptgegenstand von Janáčeks musikalischer Darstellung seiner zentralen Operngestalt. Es wäre irrig, anzunehmen, daß Katja ein Opfer der gesellschaftlichen Verhältnisse sei; das Schuldgefühl erwächst aus ihrem Inneren. Daß sich der Verdacht des Ehebruchs, den die alte Kabanicha bereits im ersten Akt äußert, und zwar ausdrücklich mit dem Hinweis auf Tichons Schwäche, am Ende der Oper aus der Sicht der Konventionen triumphal bestätigt, ist nur die Außenseite jener seelischen Vorgänge, die in Katja den Entschluß reifen lassen, ihrem Leben ein Ende zu machen. Dabei weiß sie sogar, daß auch der Tod kein Entkommen aus dem seelischen Gefängnis bedeutet. Den inneren Weg Katjas,

den sie zuletzt ganz allein gehen muß, sensibel nachzuzeichnen, verstand Janáček als seine musikdramatische Aufgabe, und in diesem Sinne reduzierte er das fünfaktige Drama von Ostrowsky auf drei Akte (sechs Bilder) und tilgte alle gesellschaftlichen Nebenhandlungen.

Um so bedeutungsvoller sind seine signifikanten Ergänzungen und Umstellungen: Als drittes Paar fügt er jene groteske Konstellation zwischen den beiden Vertretern der alten Ordnung, Dikoj und Kabanicha, hinzu, die bei Ostrowsky lediglich angedeutet ist. Es ist die Farce einer Liebesbeziehung, die in schärfstem Kontrast steht zu Katjas Entschluß, ihrem seelischen Verlangen nachzugeben und das Risiko des Ehebruchs aus wahrer Liebe zu Boris einzugehen. Dikoj hingegen erniedrigt sich vor der alten Kabanicha und inszeniert das »sado-masochistische Vorspiel einer Liebesszene« (Michael Ewans), das durch Janáčeks Musik in ein parodistisches, ja boshaftes Licht gerückt wird: »Die Musik ist so abwechslungsarm wie die monolithischen, langweiligen Kaufleute« (Ewans). Zugleich bildet diese Szene das Gegenstück zu der ersten, zunächst noch beklommenen, dann überströmenden Begegnung zwischen Katja und Boris im folgenden Bild, dem Zentrum des zweiten Aktes.

Solcher Technik szenisch-musikalischer Kontraste bedient sich Janáček auch bei der Umstellung der Vorgänge, die zu Tichons Abreise am Ende des ersten Aktes führen: Bei Ostrowsky richtet Katja ihre drei Bitten an Tichon (er solle nicht fortgehen; er möge sie mitnehmen; er solle ihr den Schwur abfordern, daß sie ihm treu bleibe) erst nachdem die alte Kabanicha ihren Sohn als Sprachrohr dafür benutzt hat, Katja Verhaltensmaßregeln zu erteilen für die Zeit seiner Abwesenheit. Tichon verweigert die Erfüllung von Katjas Bitten, als die Kabanicha das Paar zur Aussprache allein gelassen hat. In Janáčeks Konzeption dieser Szene ereignet sich die Auseinandersetzung zwischen Katja und Tichon vor dem Auftritt der Kabanicha, so daß nun erst eine dramatisch wirkungsvolle Parallele zu den Befehlen entsteht, die Tichons Mutter ihrem Sohn in den Mund zwingt: »Während Katjas Bitte um einen ›schrecklichen Schwur‹ (bei Ostrowsky) unlogisch erscheint, nachdem die Kabanicha ihr bereits eine Reihe erniedrigender Versprechen abgerungen hat, zwingt in Janáčeks Version die Kabanicha ihren Sohn, zu tun, worum Katja längst gebeten hatte und was ihr verweigert wurde« (John Tyrrell). Erst dadurch erhält die Parallelität der Vorgänge überhaupt ihre Tiefenschärfe: Der Druck der Verhältnisse wird jetzt unmittelbar einleuchtend und die (verstärkte) Wiederholung erscheint durch den Gegensatz, die Verwandlung der Bitten in Befehle als tragische Ironie von geradezu finsterer Gewalt.

Musikalisch hatte sich das bereits angedeutet: Bei Katjas dritter Bitte, ihrer Forderung nach der Abnahme des Treueschwurs, wird die ganze Wucht der gesellschaftlichen Konventionen, Katjas Angst und Schuldgefühl und die Bedrohung durch die alte Kabanicha im Orchester durch ein neues Motiv (schroffe Viertel in übermäßigen Dreiklängen) hörbar, während Katja

ihre Worte in angstvoll insistierenden Tonwiederholungen herausstößt. Beim Auftritt der Kabanicha, als sie durch Tichon ihre Befehle erteilt, erstarrt das Orchester in dem abgehackten Motiv, das die unerbittliche Härte der Kabanicha zum Ausdruck bringt. Und als sie die Eheleute zur Aussprache – was gäbe es aber jetzt noch zu sagen? – allein zurückläßt, erscheinen die insistierenden Tonwiederholungen wieder und nehmen bis zum Aktschluß einen stechenden Charakter an. Tatsächlich ist die alte Kabanicha noch einmal zurückgekehrt, um das Ritual des Abschieds zu vollziehen und Katja abermals zu demütigen. Im Orchesternachspiel verdichtet sich dann in grellen Dissonanzen und im scharfen Klang der stets insistierenden Tonwiederholungen der Inhalt der vorausgegangenen Szene bis ins Unerträgliche: »Die Musik hält mit dem Tempo der Geschehnisse nicht mehr Schritt in dem Sinne, daß sie diese ordnet und verbindet; unter dem Sturz der Ereignisse bringt sie sich insofern zum Opfer, als sie mit kurzen, abgerissenen Selbstzitaten stammelnd versucht, ihnen auf den Fersen zu bleiben. Dergestalt ist von dieser Szene, einem Kernstück, das die tiefste Erniedrigung und Entwürdigung Katjas zeigt, jeder Schein mildernder Versöhnung gerissen« (Peter Gülke). Und der kurze, trockene Dialog zwischen Tichon und Katja vor dem Ritual der Verabschiedung durch die Kabanicha hat in seiner Sprachlosigkeit gezeigt, daß diese Ehe eine gescheiterte ist.

Aber auch die Liebe zu Boris bringt Katja nicht die Erfüllung, von der sie – noch unbewußt – in ihrer Erzählung in der zweiten Szene des ersten Aktes gegenüber Varvara geträumt hatte, ohne daß diese die Tiefe von Katjas Empfindungen begriffen hätte. Während sich dort noch ihre Erinnerungen an die religiösen, emotional bedeutsamen Erlebnisse ihrer Kindheit allmählich in das Aufkeimen erotischen Begehrens bis zur Ekstase des Gefühls und das – als Übergang in die Gegenwart gemeinte – Geständnis ihrer Liebe zu einem anderen Mann verwandelten, findet ihre zweite und zugleich letzte Begegnung mit Boris im Zeichen der Desillusionierung statt. Es ist die Parallelsituation zu Tichons Abschied am Ende des ersten Aktes: Boris wird ebenso widerstandslos weggeschickt, und Katjas drei Bitten verwandeln sich hier in zerstreutes Fragen an sich selbst, was sie Boris eigentlich sagen wolle, nachdem ihr das öffentliche Geständnis ihrer verbotenen Liebe zu ihm nicht den ersehnten Seelenfrieden gebracht hat. Sie hat ihn zwar herbeigerufen – ihr Monolog zuvor gipfelte in diesem ekstatischen Ausbruch –, doch sie erhält von ihm nur die erstaunliche, an Tichons Arglosigkeit erinnernde Antwort: »Ach was, ich bin frei wie ein Vogel! Was sollte ich über mich nachdenken!« Nur kurz klingt Katjas frühere Bitte an Tichon an, er möge sie doch mitnehmen, und sofort korrigiert sie sich selbst (»Ach nein! Fahr mit Gott, gräm dich nicht meinetwegen«). Die Sprachlosigkeit der Abschiedsszene zwischen ihr und Tichon setzt sich fort; vor allem Boris spricht zu Katja, als sei er ihr fremd. Wie die alte Kabanicha mahnt er sich zur Abreise, und Katja fühlt, daß alles zu Ende ist (»Nun geh!«). Die Beklommenheit dieser Szene spiegelt sich auch in der subtilen Entwicklung der Musik: Die letzte Umarmung, mit der die Szene beginnt, wird von der stillsten Musik begleitet, die überhaupt denkbar ist, einer auf- und

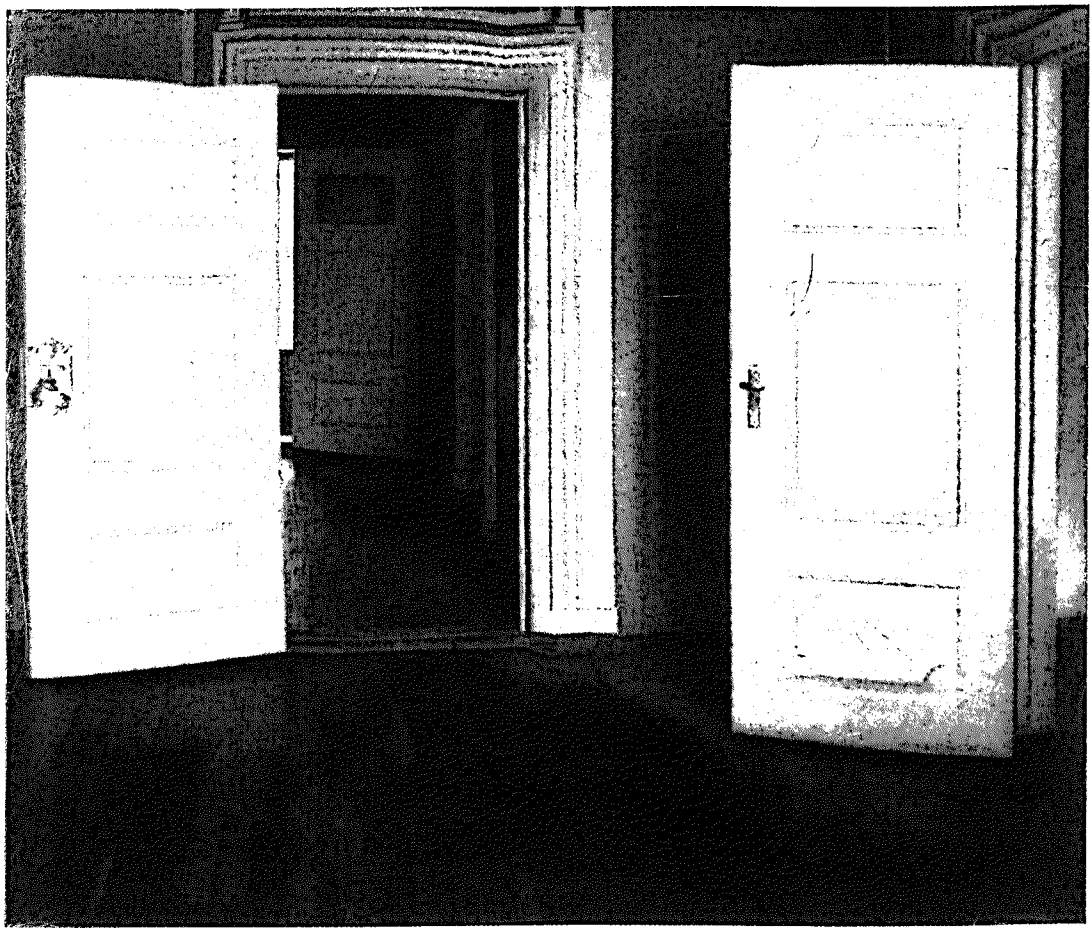
absteigenden Akkordreihe, die wie tönendes Schweigen und zugleich unwirklich, wie nach innen lauschend, wirkt. Doch in dem folgenden Dialog über die Bewandtnis der Abreise wechselt die musikalische Haltung zum Konversationstonfall über, der in diesem emotionalen Kontext wie bittere Ironie anmutet.

Alsbald tritt aber die Stimme der Wolga, in die sich Katja nach Boris' Weggang stürzen wird, hinzu, wie das Gewissen Katjas, und mit dem Motiv dieser inneren Stimme blickt Katja ihrem Geliebten noch einmal ins Gesicht, während es draußen völlig dunkel geworden ist. Aus der Tiefe des Orchesters hört man jenes stechende Triolenmotiv, mit dem der erste Akt nach Tichons Abschied schloß. Jetzt aber klingt es noch denaturierter, unheimlicher (gestopfte Hörner und »ohne Rücksicht auf das Haupttempo« hereinschallend) als früher. Und es meint hier auch etwas anderes. Max Brod, der erste Übersetzer des Textbuches ins Deutsche, schilderte seinen Eindruck dieses Motivs bei der Brünner Uraufführung der Oper: »Das Waldhorn hat Triolenfiguren zu spielen, die man sonst nur für Geige schreibt. Eine solche Kühnheit ist allerdings nicht an vielen Theatern möglich; Brünn aber besitzt einen Waldhornvirtuosen, Herrn Sefčik, der geradezu Stupendes leistet. An der erwähnten Stelle klangen seine schnellen, aufgeregten Gänge wie Klagen einer Menschenstimme. Unwillkürlich drehte ich mich gegen die Logen hin um. Mir war, als hätte jemand, von all dem Leid auf der Bühne gepackt, rücksichtslos aufgeweint. Ähnliches habe ich noch nie in meinem Leben gehört.« In schroffstem Kontrast dazu stehen die drei, den as-Moll-Dreiklang absteigend durchmessenden Posaunenstöße, die den Weggang des Boris als endgültiges Zeichen für Katjas Ende setzen.

Im Zentrum der Oper steht die erste Begegnung zwischen Katja und Boris, eine große Liebesszene, die nicht nur in der äußeren Form, sondern auch in ihrer eher verhaltenen Emphase von den traditionellen Liebesduetten, vor allem der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, erheblich abweicht. Janáček machte hier sein dramatisches Kontrastprinzip zum szenischen Ereignis, indem er die beiden so wesensverschiedenen Paare Katja und Boris einerseits, Varvara und Kudrjasch andererseits, zusammenführte und ihnen auch eine völlig unterschiedliche Musik zuwies. Weil sowohl Varvara als auch Kudrjasch sich ihrer Liebe sicher sind, erhalten sie ausgelassene Lieder, in denen Janáček im übrigen das russische Ambiente, ohne dabei Zitate zu verwenden, eingefangen hat. Das sind festgefügte musikalische Gebilde, die wie ein Spiel im Spiel wirken und doch dramaturgisch hintersinnig eingesetzt sind: Das letzte der drei Lieder etwa ist im Grunde eine versteckte Warnung an die Liebenden Katja und Boris. Deren Liebe ist alles andere als selbstverständlich und äußert sich denn auch in einem langen, verwickelten musikalischen Prozeß, der von der Beklommenheit der ersten Begegnung über den ekstatischen Durchbruch Katjas zum Bekenntnis ihrer Liebe und den geheimnisvollen Zwiegesang mit Boris bis zur Illusion der Erfüllung im irrealen Augenblick der Zeitlosigkeit reicht, so daß Varvaras Mahnung »Wollt ihr euch jetzt verab-

schieden?« sich als nur allzu berechtigt erweist. Die von ihr herbeigeführte Möglichkeit des geheimen Stelldicheins war ja nur temporär gemeint; von der Tiefe dieser Liebe ist Varvaras Empfindungsleben gänzlich unberührt. Sie führt mit ihrem Liebhaber Kudrjasch einen Dialog über das Verhältnis zwischen Dikoj und Kabanicha, während aus der Ferne die ekstatischen Stimmen des hohen Paares herüberklingen, freilich nur in Fragmenten, im flüchtigen Glück des trügerischen Augenblicks.

Die zentrale Motivik der Liebesszene zwischen Katja und Boris, die von dem Dialog im Vordergrund szenisch kontrapunktiert und überblendet wird und dadurch ganz ins Unwirkliche gerückt erscheint, hat Katja bereits in der Abschiedsszene mit Tichon an entscheidender Stelle vorweggenommen: Als Tichon ihr die Erfüllung der zweiten Bitte (»Nimm mich mit«) verweigert, antwortet sie im plötzlichen Wechsel des Tempos vom Prestissimo zum Adagio mit der Musik ihrer wahren Liebe bei den Worten: »Hast du mich denn nicht mehr gern?« und knüpft damit an ihren ersten musikalischen Vorgriff auf die Liebesszene des zweiten Aktes an, den sie – unbewußt – am End- und Höhepunkt ihrer großen Erzählung gegenüber Varvara bereits



Vilhelm Hammershøi: Offene Türen, Strandgade 30, 1905

angedeutet hat – bezeichnenderweise bei dem Wort »Sünde« und bei dem Bekenntnis ihrer Liebe zu einem anderen Mann als Tichon. Im Orchester erklang nach dieser Stelle dolcissimo das ekstatische, von der Terz zum Septaufschwung führende, zentrale Motiv der späteren Liebesszene.

Dieses Motiv ist es auch, das sich bei der Überblendung zwischen dem Dialog des niederen Paares im Vorder- und dem Gesang des hohen Paares im Hintergrund ins gänzlich Irreale verflüchtigt, als es in den Streichern nur noch schwerelos im Flageolett zitiert wird. Äußerlich gesehen, scheint das Motiv hier zwar das Flimmern des Mondlichts anzudeuten – aus solchen eher tonmalerischen Anlässen erwachsen in Janáčeks Musik oft die wichtigsten psychologischen Motive –, in tieferem Sinn aber rückt es die gesamte Szene plötzlich in das Licht der Illusion. Und tatsächlich mündet die Szene nicht nur in die realistische, notwendige Warnung des letzten Liedes von Kudrjasch und Varvara, sondern auch in jenen schweren Gang (so die Regieanweisung), mit dem Katja – schuldbeladen – das Stelldichein verlassen muß. Die Musik des Orchesternachspiels macht dann ohnehin deutlich, daß Katjas mutige Risikobereitschaft nichts weniger als ein Schritt auf Leben und Tod war: Die rätselhaften Schlußtakte, nach dem wogenartigen Aufgreifen der Liebesmusik im vollen Orchester (Maestoso), wirken auf diesem Hintergrund wie ein Fragezeichen (Solo von Kontrabaß und Violoncello), denn der schillernde Dur-Moll-Wechsel läßt die Tragödie hereinblicken. Die ängstliche Erwartung, mit der sich die beiden Liebenden zu Anfang der Szene begegnet sind, überlagert auch das Glück der Erfüllung ihrer Liebe, das sie nur für kurze Zeit gegen die Konvention durchsetzen können. Mit Katjas schwerem Gang am Ende der Liebesszene ist auch ihr Geständnis im dritten Akt vorbereitet.

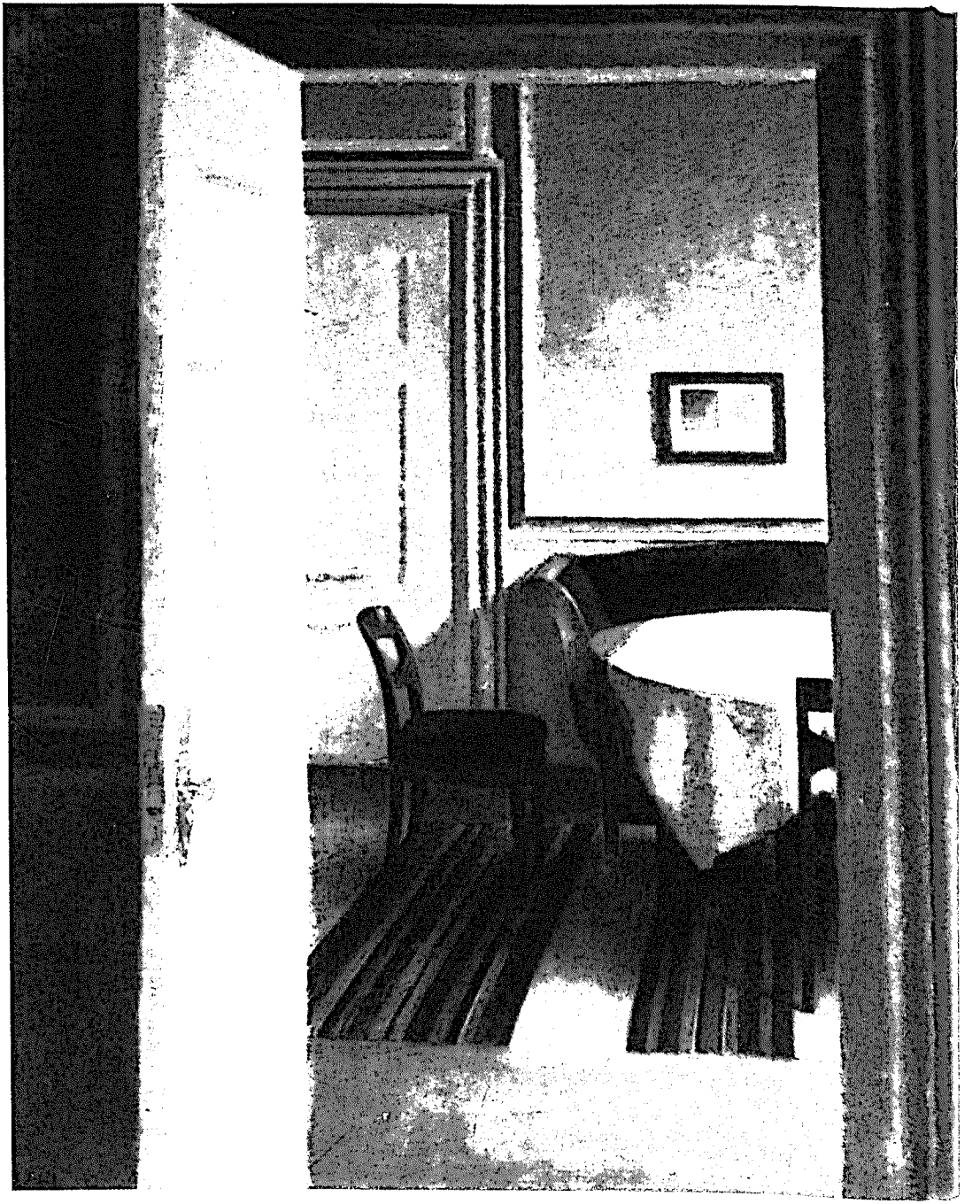
Auf dem Hintergrund der nur scheinbar überflüssigen Episode des Streits zwischen Dikoj und Kudrjasch über die Wirkung des Gewitters steigert sich der äußere Anlaß der Gewittermusik kontinuierlich und zielstrebig und vor allem parallel zu Katjas psychologischer Entwicklung – der unmittelbare Anlaß dafür ist die Heimkehr Tichons – bis zum Höhepunkt der ersten Szene des dritten Aktes, bei dem sie unter Blitz und Donner ihren Ehebruch vor allen gesteht. Dikoj versteht in seinem Aberglauben das Gewitter als Ausdruck der Strafe Gottes; der aufgeklärte Rationalist Kudrjasch hingegen verweist auf den Ausgleich elektrischer Energien und empfiehlt Blitzableiter, um die Angst vor dem Gewitter zu vertreiben. Im tieferen Sinn aber bedeutet hier der Ausbruch der Natur den Aufruhr der Gefühle, dem sich Katja hilflos ausgesetzt sieht. Zwar wird ihre wachsende Angst von Dikoj noch mit den Worten glossiert, sie habe wohl irgendwelche Sünden abzubüßen, doch erweist sich diese Bemerkung alsbald als ironische Vorwegnahme der Wahrheit.

Der äußeren Aufladung des heftigen Gewitters entspricht Katjas unausweichlicher Drang, ihrem Gewissen nachzugeben und zu gestehen, was auch in ihren Augen Sünde war. In Janáčeks allmählich immer komplexer sich aufschichtender



Vilhelm Hammershøi: Innenraum, o.J.

Orchestersprache »wird Katja das Geständnis gleichsam herausgedreht« (Gülke) mit einem unerbittlichen Drehmotiv in Vierteltriolen, das sich immer höher schraubt, kontrapunktiert von dem Motiv des Gewitters: »Beide Motive finden sich übereinander, wenn Kabanicha und Dikoj mit sadistischer Freude



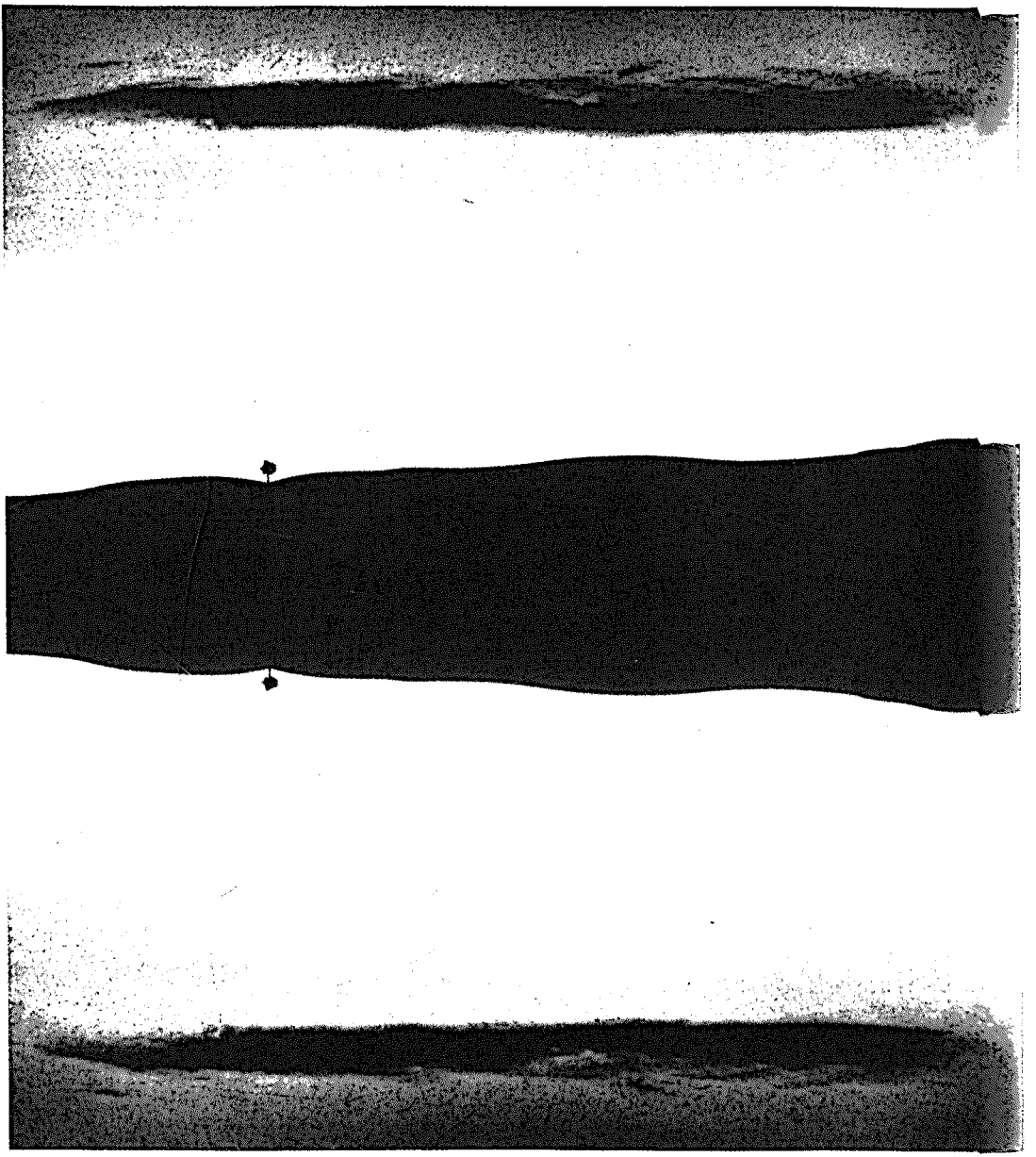
Vilhelm Hammershøi: Innenraum, Strandgade 30, 1904

den Namen des Liebhabers erfragen« (Gülke). Hinzugefügt ist hier auch ausdrücklich jenes unheilvolle Paukenmotiv (mit Posaunenakkorden), das in der gesamten Oper die Sphäre der bindenden Macht der gesellschaftlichen Konventionen symbolisiert und auch seinem Klangeindruck nach wie ein unabwendbarer, starrer Block wirkt, gegen den es nichts auszurichten gibt. Die Nennung des Namens Boris geschieht in genau dem Moment, als – auf dem inneren und äußeren Höhepunkt – Blitz und Donner gleichzeitig eintreten. Katja bricht unter der Last ihres Gewissens zusammen und fällt bewußtlos in die Arme ihres Gatten. Im Orchester tobt eine komplexe Quinten-Schichtung gegen das Motiv des gesellschaftlichen Drucks der Normen, während sich das Dreh-Motiv, das zuvor Katjas Geständnis erwirkt hatte, allmählich herauslöst und Katjas Flucht – sie hat sich jäh aus den Armen Tichons gerissen – begleitet. In einer sechsfachen Motiv-Schichtung dröhnt das Orchester ihr nach: »Eine entfesselte, aus den Fugen gehende Musik steht für eine aus den Fugen gehende Welt«, erläutert Peter Gülke diese Stelle. Doch Janáček erweitert diesen Blickwinkel um die Schlußszene, in der Katja nach der Entladung aller Energien in völliger Hoffnungslosigkeit sich selbst den Tod gibt.

Katjas Grabgesang steht jenseits aller Auflehnung, klingt wie hypnotisiert, und am Ende ist die gesellschaftliche Ordnung wiederhergestellt: Mit der Konsequenz des objektiven Beobachters läßt Janáček die ungerührte Kälte der Kabanicha über allem Leid triumphieren und unterstreicht das noch mit der abschließenden großen Geste des Orchesters, einem, wie Karl Schumann meint, makabren Prestissimo-Ostinato als tiefpessimistischem Fazit einer Handlung der Ausweglosigkeit. Wie am Ende des ersten Aktes, so bilden auch hier die acht Paukenschläge des Motivs der starren gesellschaftlichen Normen das letzte Wort.

Schwül und erwartungsvoll schauen wir in den dunkelblauen Himmel, schwere Gewitter steigen ringsum herauf, die über manche liebe Gegend und Freunde ergehen sollen, der Strom schießt dunkelglatt und schneller vorbei, als wollte er seinem Geschick entfliehen, die ganze Gegend verwandelt plötzlich seltsam ihre Miene. Keine Glockenklänge wehen mehr fromm über die Felder, die Wolken zu zerteilen, der Glaube ist tot, die Welt liegt stumm, und viel Teures wird untergehen, eh die Brust wieder frei aufatmet.

aus: Joseph von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*



Vitaly Butyrin: Windstille I, 1972

Georg Trakl

Sommer

Am Abend schweigt die Klage
Des Kuckucks im Wald.
Tiefer neigt sich das Korn,
Der rote Mohn.

Schwarzes Gewitter droht
Über dem Hügel.
Das alte Lied der Grille
Erstirbt im Feld.

Nimmer regt sich das Laub
Der Kastanie.
Auf der Wendeltreppe
Rauscht dein Kleid.

Stille leuchtet die Kerze
Im dunklen Zimmer;
Eine silberne Hand
Löschte sie aus;

Windstille, sternlose Nacht.

Uwe Schweikert. »Musik der Wahrheit«. Frauenfiguren im Werk Leoš Janáčeks

Frauen stehen im Mittelpunkt der meisten Opern von Leoš Janáček. Diese dramatische Konstellation ist nicht außergewöhnlich für einen Komponisten der Spätromantik; darin trifft der 1854 geborene Mähre sich mit den nur vier beziehungsweise zehn Jahre jüngeren Zeitgenossen Giacomo Puccini und Richard Strauss. Janáček scheint sich dieser Dominanz nur allzu bewußt gewesen zu sein. Selbstironisch hat er einmal bemerkt, daß er »lauter ›Weiber‹ schreibe!« Der Bogen der musikalischen Frauenbilder reicht dabei vom Frühwerk *Šárka* (1887/88), der Vertonung einer Episode aus der tschechischen Amazonenlegende um die sagenhafte Reichsgründerin Libussa, über *Jenufa* (1894–1903), *Katja Kabanova* (1920/21) und *Die Sache Makropulos* (1923–25) bis zum düster-pessimistischen Opus ultimum, der ja nur scheinbar frauenlosen Dostojewsky-Oper *Aus einem Totenhaus* (1927/28). In diesen Rahmen wollen sich nur die beiden zwischen *Jenufa* und *Katja Kabanova* entstandenen Bühnenwerke, der bekenntnishaft um die Künstlerproblematik kreisende musikalische Roman *Schicksal* (1903–06) sowie die sarkastisch-patriotische Burleske *Die Ausflüge des Herrn Brouček* (1908–17), nicht so recht einfügen.

Als Musikdramatiker war Janáček frei von jeglicher Sentimentalität gegenüber seinen Stoffen. In einem Ausmaß, wie es nur noch die Partituren der reifen Opern Mozarts und Verdis kennen, hat er sich in jede seiner Figuren, selbst die unscheinbarsten, mit gleicher psychologischer Einfühlungskraft, ja Liebe versenkt und sie mit seiner Musik beatmet. »Wirkliche Menschen und nicht Karikaturen, ihr wahres Leben und nicht die Karikatur ihres Lebens« auf die Bühne zu bringen, war sein Ziel. In dieser unerbittlichen Wahrheitssuche konnte ihn auch jene zeitweilige Verwechslung von Leben und Kunst, Schöpfer und Geschöpf nicht irremachen, der er wie jeder Schaffende zu Zeiten erlag. In seinen Briefen finden sich vielfach Äußerungen, in denen er zwischen Person und Werk nicht trennt. Daß er in Liebe zu ihr verfallen sei, hat er selbst über die eisige, von Todesschauern umwehte Emilia Marty, die Heldin der *Sache Makropulos*, bekannt: »Die Leute halten sie für eine Lügnerin, eine Betrügerin, eine hysterische Frau – und sie war am Ende so unglücklich! Dabei wollte ich erreichen, daß alle sie gernhaben. Ohne Liebe ging es für mich nicht.« Über die Wurzeln dieser schöpferischen Empathie täuschte sich der Komponist nicht: »...ich erträume mir meine eigene Welt, ich lasse die Figuren in meinen Opern leben, wie ich es gerne täte.«

In solchen Augenblicken scheint Janáček seine eigenen Gefühle und Wünsche auf die Phantasiegestalten seiner Opern zu übertragen. Noch häufiger aber hat er die Heroinen seiner musikalischen Einbildungskraft mit Kamila Stösslová, der unsterblichen Geliebten seines Alters, identifiziert. Janáček hat die achtunddreißig Jahre jüngere Frau, Gattin eines Píseker Antiquitätenhändlers und Mutter zweier Söhne, 1917 kennengelernt. Sie gilt als auslösendes Medium jenes einzigartigen, staunenerregenden Alterswerks, das mit dem Liederzyklus

Nach ungewöhnlich harter Arbeit bin ich mit meiner neuesten Oper fertig. Ich weiß nicht, ob ich sie *Gewitter* oder *Katěrina* benennen soll. Gegen den Titel *Gewitter* spricht, daß schon eine andere Oper gleichen Namens existiert, gegen *Katěrina*, daß ich lauter Frauenzimmer schreibe. Jenufa – Katěrina. Es wäre am besten, anstatt des Namens drei Sternchen zu machen ...

Leoš Janáček in einem Brief an Kamila Stösslová, 6. März 1921

Tagebuch eines Verschollenen einsetzt, und bis zum zweiten, im Todesjahr entstandenen Streichquartett reicht, dem der Komponist kaum zufällig den Untertitel *Intime Briefe* gab. In der erotischen Verfallenheit des Bauernburschen an die verführerisch lockende Zigeunerin, von der die Lieder des *Verschollenen* berichten, sah Janáček eine Widerspiegelung seiner eigenen Liebe: »Und wissen Sie, Katja, das waren Sie für mich... Und die schwarze Zigeunerin in meinem Tagebuch des Verschollenen, das waren Sie erst recht. Deswegen ist ja so viel Liebesglut in diesen Arbeiten. So viel Feuer, daß, wenn es uns erfassen würde, nur Asche von uns übrig bliebe. Zum Glück brenne nur ich – und Sie sind gerettet.« Nachdem inzwischen der Briefwechsel der beiden im tschechischen Original (und in leicht zugänglicher englischer Übersetzung) vorliegt, kann man die Beziehung gerechter, aber auch nüchterner beurteilen. Sie war keine folie à deux, sondern eine mehr oder weniger einseitige, von Janáček ausgehende und über Jahre hinweg mit wahrer Besessenheit verfolgte Wunschprojektion. Kamila Stösslová hat seine Leidenschaft nur platonisch, als »reine Freundschaft«, erwidert, seine Bedeutung als Komponist auch nicht annähernd erkannt und damit die Rolle verspielt, die ihr in dieser amour-passion hätte zufallen können.

Die schöpferische Glut von Janáčeks letztem Lebensjahrzehnt freilich, die sich in nicht weniger als vier Opern niederschlug, wäre ohne Kamila undenkbar. Davon zeugt allein schon der teils zärtliche, teils sehnsuchtsvolle, stets aber hochgradig erregte, ja ekstatische Ton der Musik. Fast scheint es, als habe Janáček in diesen vier Opern – *Katja Kabanova, Das schlaue Füchslein, Die Sache Makropulos, Aus einem Totenhaus* – alle Gesichter, alle Empfindungen und Wünsche, die diese Frau in ihm weckte, in Musik nachzeichnen wollen. Anders wäre es nicht denkbar, daß er so widersprüchliche, ja einander entgegengesetzte Gestalten wie die unglückliche Katja, die selbstbewußte Füchsin und die herzlose Emilia Marty in ihr hätte verkörpert sehen können. Und selbst durch die frauenlose letzte Oper *Aus einem Totenhaus* geistert ihr Bild: Die kindlich reine Seele des jungen Tartaren Aljeja – in Janáčeks Vertonung eine Hosenrolle – erinnerte ihn an Kamila.

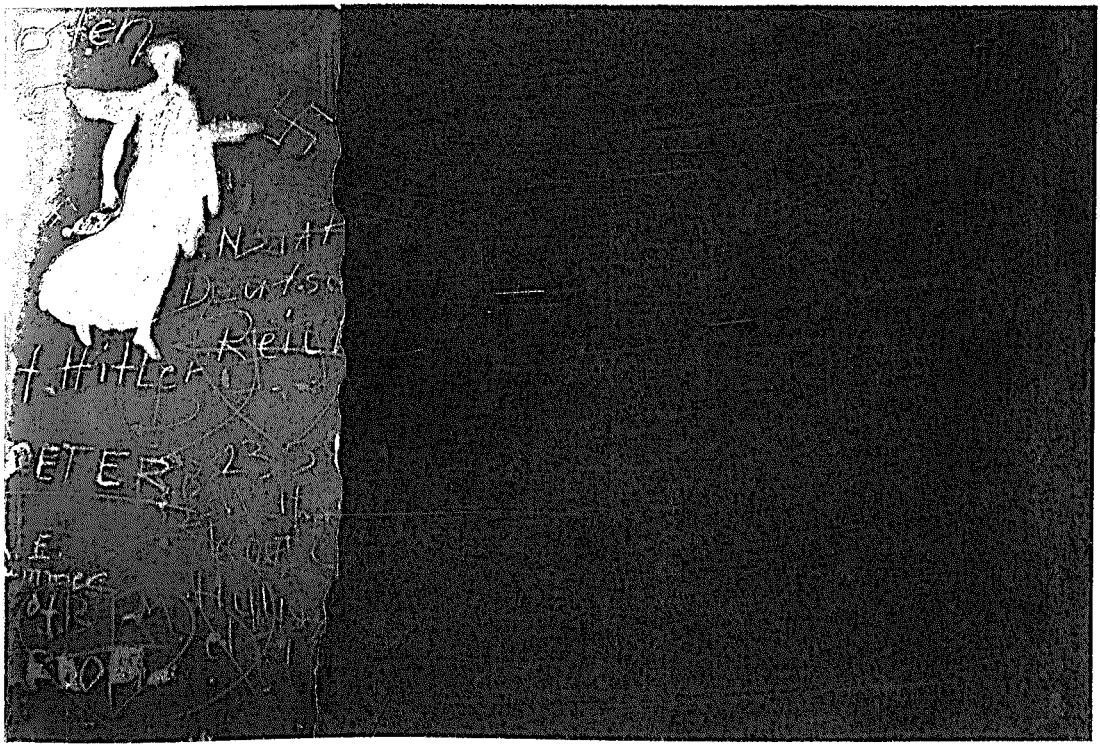
Aber auch die Frauenrollen anderer Komponisten identifizierte er mit der Geliebten. Als er im Dezember 1919 in Prag Puccinis *Madama Butterfly* sah, verschmolz ihm das Bild Kamilas mit dem der unglücklichen, von ihrem Liebhaber verlassenen japanischen Geisha, deren Selbstmord ihn an das Ende Katjas gemahnen mußte. Ähnlich austauschbar scheint ein verstecktes musikaliscnes Detail, das stets mit Kamila Stösslová in Verbindung gebracht wird: die Wahl der Viola d'amore als erotisches Symbol. Janáček verbindet das veraltete, damals kaum benutzte Instrument, das er wohl aus der Partitur von Gustave Charpentiers *Louise* kannte, mit der entrückten Liebe Katjas, später mit dem Pathos der verzweifelten Liebe des jungen Gregor im zweiten Akt der *Sache Makropulos*. Und ursprünglich hatte Janáček für das zweite Streichquartett statt der Bratsche eine Viola d'amore vorgesehen. Aber auch hier ist Vorsicht angebracht. Die Viola d'amore – das Instrument hatte es ihm



C. A. Wasserburger: Ein guter Engel. Collage mit einem Fresco aus dem Pompeianum in Aschaffenburg, 1998

wohl hauptsächlich des Namens wegen angetan – berücksichtigte er nämlich schon im Orchesterklang der von einer anderen Kamila – der Forstverwaltergattin Urválková, einer Luhačovicer Badebekanntschaft – inspirierten Oper *Schicksal*. Die Stimme dieser Frau verglich er bereits 1903 mit einer »Violetta d'amour«.

Janáčeks Altersliebe hat mit Sicherheit seine Stoffwahl und den hochgespannten, sehnsüchtig hingebungsvollen Tonfall seiner vier letzten Opern bestimmt, aber sie ist – wie Wagners vergleichbare Passion zu Mathilde Wesendonck – weder der Inhalt noch die Botschaft seiner Musik. Janáčeks Bühnenwerke sind keine komponierte Autobiographie. Die Spiegelung Kamila Stösslovás in Puccinis Butterfly gibt den entscheidenden Fingerzeig. Seit der Aufklärung, seit Glucks um Heroinen wie Alceste, Iphigenie und Armida geschriebenen Musikdramen, verbindet sich in der Stoffgestaltung der romantischen Oper das utopische Glücksversprechen mit Frauenfiguren. So sind etwa Mozarts große Opern stets ein auf des Messers Schneide angesiedeltes Spiel um Liebe und Tod – Liebe, die den Tod nicht fürchtet und ihn auf diese Weise überwindet. Verdi und Wagner, die beiden exemplarischen Antipoden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, haben das Opfer der meist zwischen zwei Männern stehenden Frau – bei Gluck durch den Einspruch der Götter, bei Mozart durch den Ausgleich von Herz und Verstand im lieto fine, dem glücklichen Ende, ein letztes Mal abgewendet – in so gut wie allen ihren



C. A. Wasserburger: Als ob nichts gewesen wäre – ein gefährlicher Engel. Collage mit einem Fresco aus dem Pompeianum in Aschaffenburg, 1998

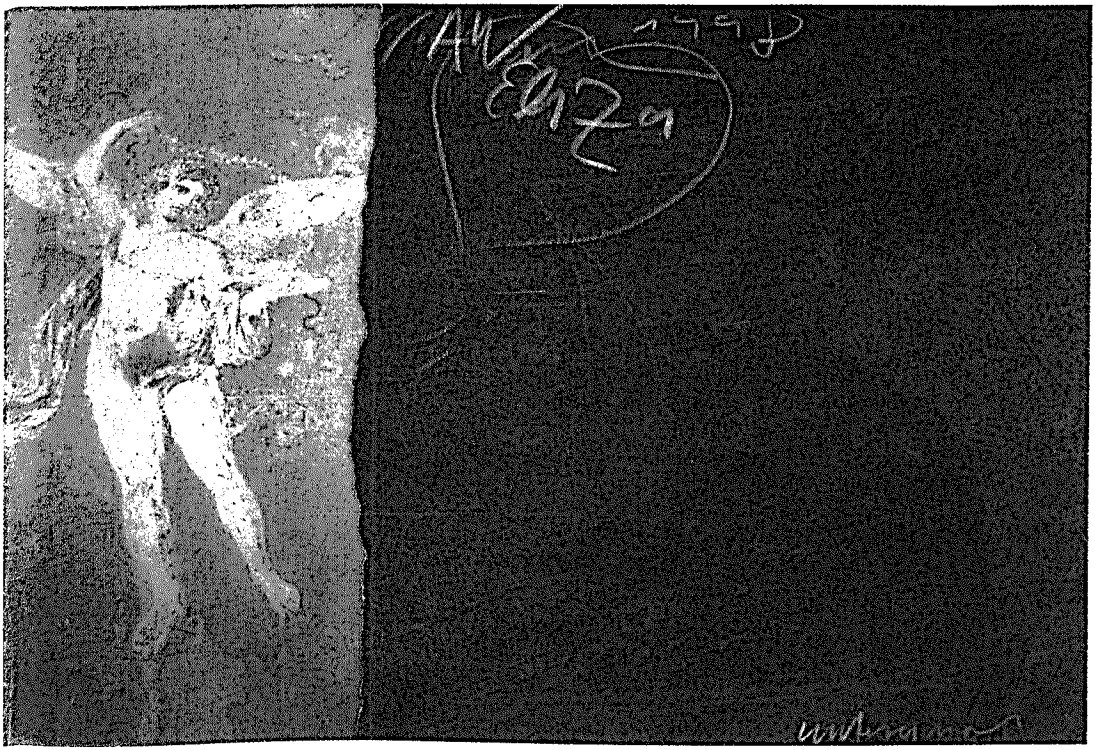
tragischen Opern auf gleichermaßen faszinierend konsequente wie konsequent erschreckende Weise im erlösenden Liebestod vollzogen. Beide verklären sie im Vokaluntergang in ekstatischer Transzendenz als höchsten Sinn der Liebe den Tod.

An diese dramatische Konstellation des erotischen Dreiecks knüpft Janáček an. Den unbedingt liebenden, darum aber auch gefährdeten, ja schutzlosen Frauen stehen – mit Ausnahme Lacas in *Jenufa* – eher oberflächliche, jedenfalls passive Männergestalten gegenüber, eine Tendenz, die sich im weiteren Opernschaffen des Mähren noch verstärkt hat und manche Ähnlichkeit zu Puccini und Richard Strauss aufweist, deren Tenorpartien meist ebenfalls entscheidungsunfähige Schwächlinge sind. Das nimmt in *Die Sache Makropulos* mit der Buffopartie des alten Sonderlings Hauk geradezu Züge von karikaturistischer Bösartigkeit an. Die tiefere Baritonstimme dagegen, bei vielen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts der ältere und standfestere Rivale des Tenors, spielt bei Janáček bis zum *Schlauen Füchslein* nur eine untergeordnete Rolle. Den entscheidenden Abstand zur effektvollen veristischen Kinodramatik seiner Zeitgenossen, etwa zu Mascagnis sizilianischem Dorfthriller *Cavalleria rusticana,* dessen Handlung ja große Ähnlichkeit zu *Jenufa* aufweist – Janáček hatte den Einakter 1892 in einer Brünner Aufführung gesehen –, schafft ein vertieftes Verständnis von Tragik. Gerade die im Zentrum der Handlung stehenden Frauenfiguren sind es, die eine innere Entwicklung durchmachen.

Janáček exponiert in seinen Opern weniger die männlichen Rivalen als die weiblichen Gegenspielerinnen, nämlich die Polarisierung in eine jüngere, erotisch attraktive und in eine ältere, die mütterlich-familiäre Machtposition vertretende Frau. Sowohl Jenufa und ihre Stiefmutter, die Küsterin, als auch Katja und ihre Schwiegermutter, die Kabanicha, verkörpern diese zwar gesellschaftlich vermittelte, zugleich aber tief in der Psyche verankerte Spannung. Dabei verweigert der Komponist den beiden älteren Frauen, die er stets nur mit der sozialen Funktion bezeichnet, den individualisierenden, autonomen Eigennamen. Der die innere Handlung, das innere Erleben dominierende Antagonismus der Frauen drängt die männlichen Rivalen Stewa und Laca sowie Tichon und Boris – jene weniger, diese mehr – an die Peripherie des Geschehens, das sie zwar anstoßen, in seinem schicksalhaften Verlauf aber nicht mehr aufhalten können. Auch Mila und ihre Mutter in *Schicksal* fügen sich in diese Rollenverteilung, sind allerdings in ihrer Bedeutung dem introvertierten, übersensiblen Komponisten Zivny – einem femininen Charakter mit ausgesprochen weichen Zügen – untergeordnet. Weibliche Nebenfiguren wie Karolka in *Jenufa*, Varvara in *Katja Kabanova* und Christa in *Die Sache Makropulos* schließlich heben sich in ihrer jugendlichen Leichtfertigkeit und Lebenslust scharf von der Verletzbarkeit der Heroinen ab.

Und »die arme Elina« Makropulos, die alle Männer verführt und doch »kalt wie Eis« bleibt? Die alterslose Schönheit durchmißt an ihrem letzten Tag die ganze Spannweite eines Frauenlebens von der Unschuld der Kindheit über den Lebensekel bis zur Erlösung vom Fluch der Unsterblichkeit in den ihrem Tod vorausgehenden Augenblicken. Alle Wünsche und alle Ängste, die sich in der männlichen Psyche mit der Vorstellung einer sexuell unersättlichen Frau verbinden, hat Janáček hier zu einem beklemmenden musikalischen Porträt verdichtet. Daß Puccini zur selben Zeit der eisigen Glut der chinesischen Prinzessin Turandot verfallen war, konnte er nicht wissen.

Abseits von diesen frauenzentrierten Opern liegen die beiden exzentrischsten Stoffe, die Janáček vertont hat, *Das schlaue Füchslein* und *Aus einem Totenhaus*. Im erotischen Pandämonium der Tieroper darf die Frau, die von einem Sopran verkörperte Füchsin Schlaukopf, endlich einmal jenes amoralische Naturwesen sein, zu dem sie sonst das falsche Bewußtsein in seiner ideologischen Verblendung zurichtet. Das pessimistische Weltbild von *Katja Kabanova* wird in dieser lichten Partitur durch die wissende Melancholie über den Lauf der Welt zwar gedämpft, aber doch nicht gänzlich außer Kraft gesetzt. Der alternde Förster, dem am Schluß sogar symbolisch genug die Flinte entfällt, schickt sich mit resignativem Einverständnis in den unabweichlichen Ablauf der Natur. »Ein heiteres Stück mit einem traurigen Ende« – so Janáčeks Kommentar an Kamila Stösslová. Im *Totenhaus* schließlich, in dem es, vom kurzen Auftritt der Lagerhure abgesehen, überhaupt keine Frauenrollen mehr gibt, ist es gerade deren »unerträgliche Abwesenheit« (Michael Ewans), die die Erinnerungen und Phantasien der Sträflinge zwanghaft besetzt hält. Janáčeks



C. A. Wasserburger: Dunkles Bild (mit Engel). Collage mit einem Fresco aus dem Pompeianum in Aschaffenburg, 1998

musikalische Dramaturgie findet in dieser düsteren Oper ohne Handlung, Aufbau und Charakterentwicklung zu ihrer reinsten, konzentriertesten Form: dem Selbstgespräch, das auch dann monologischen Charakter besitzt, wenn es sich scheinbar noch an ein Gegenüber richtet.

In allen drei Opern, die auf Bühnenstücken basieren – *Jenufa, Katja Kabanova, Die Sache Makropulos* –, hat der Komponist bei der Einrichtung der Schauspielvorlagen die gesellschaftliche Unterfütterung der Handlung stark beschnitten und alles Interesse auf die weiblichen Hauptfiguren gerichtet. Seine Musik erst macht sichtbar, was die Menschen unsichtbar bewegt. Sie läßt uns hinter die Handlung, hinter die Gesichter der Figuren blicken, deren geheimste Gefühle und Regungen sie noch in den verborgensten Winkeln der Seele zu erlauschen und zu kommentieren weiß. Gegen Janáčeks Kunst der Verknüpfung von musikalischen mit psychologisch-dramatischen Vorgängen wirkt selbst Wagners Leitmotivtechnik fast grobschlächtig. So dementiert etwa die expressive, erst von den Flöten, dann von den Violinen intonierte Sehnsuchtsmelodie im selben Moment, da Tichon am Ende des ersten Aktes den Treueschwur fordert, daß Katja ihn halten wird. Und im Duett des zweiten Aktes erklingen ihre angstvollen Quartolen (»Du willst mein Verderben!«) als beunruhigender Kontrapunkt zu Boris' ekstatischen Liebesschwüren. Janáček fixiert die seelischen Abgründe seiner Figuren, insbesondere der Heroinen, auf eine Weise in Musik, daß man – um in der Terminologie zu bleiben – von Leid-Motiven sprechen müßte. Daß ihm diese

musikalische Seelenanalyse nicht zugefallen ist, zeigt ein Blick zurück auf *Šárka*: Dort fehlen den Hauptfiguren noch die individualisierenden Züge wie die psychologisch vertieften Konflikte.

Janáček ging bei seinen musikalischen Porträts stets von der Sprache aus. Die Gestalten erstehen aus ihrer Intonation, aus dem individuellen Tonfall der Rede. »Die Kunst des dramatischen Schreibens« – so hat er sich in einem seiner zahlreichen Feuilletons geäußert – »besteht in der Komposition einer melodischen Kurve, die plötzlich wie durch Zauberei ein menschliches Wesen in einer fest umrissenen Phrase seiner Existenz enthüllt.« Es war seine Überzeugung, daß der treueste Abdruck der Seele, die innere Welt des Erlebens in der »Sprechmelodie« zu finden sei. Das Orchester repräsentiert dagegen – verkürzt gesagt – die Außenwelt, die auf das Ich einwirkt.

Jenufa und die Küsterin sind – wie es der originale Titel der Oper, *Ihre Ziehtochter*, zum Ausdruck bringt – in ihrem Schicksal miteinander verbunden. Jenufa ist weicher, die Küsterin härter, wenn auch nicht mit jener aggressiven, selbstzufriedenen Unmenschlichkeit gezeichnet wie später die Kabanicha. Janáček billigt beiden Frauen eine psychologische Entwicklung zu, deren Stufen die Musik mit beredter Einfühlung nachzeichnet. Der Gegensatz der Charaktere – Jenufas Menschlichkeit und der Hochmut der Küsterin – ist bis in die kleinsten melodischen Phrasen wie etwa am Beginn des zweiten Aktes in der Reaktion auf die Geburt des unehelichen Kindes erfaßt. Die gleiche Polarisierung wie hier im Dialog findet sich auch in den Monologen der beiden Frauen wieder: Dem beklemmenden Entschluß der Küsterin zum Mord steht Jenufas Gebet, der die Tritonusspannung ausreizenden Dissonanz eine reich abgestufte, warme Melodik, dem herausgemeißelten Orchestertutti die innere Stimme in Form eines Violinsolos gegenüber. Am Ende steht nicht die Tragödie der Küsterin, sondern Annehmen und Verzeihen der Schuld sowie der Triumph der Liebe. Erst das Schlußduett setzt das Siegel unter Jenufas und Lacas Liebe und macht so die vom Libretto nur behauptete Utopie der Wandlung musikalisch glaubhaft.

Es spricht für Janáčeks dramatische Reife, daß er sich in *Katja Kabanova* trotz eines ähnlichen Stoffes nicht wiederholt. »Die Hauptfigur«, so hat er Katja der Freundin Kamila Stösslová beschrieben, »ist eine Frau von so sanftem Gemüt, daß eine leichte Brise sie schon davonwehen würde, geschweige denn der Sturm und das Gewitter, das über sie hereinbricht.« Katja ist freilich nicht die reine Seele, als die zu sehen man sich angewöhnt hat. Gewiß, die lieblose Ehe mit Tichon treibt sie Boris in die Arme. Aber sie ist es, die ihr Schicksal ergreift. Atemlos stammelnd fantasiert sie sich in ihrem großen Monolog in eine geradezu visionäre Erregung hinein, in der religiöse Epiphanie und sexuelles Begehren – im Wunsch zu fliegen – eins werden. Janáček greift diese Vision ganz am Ende der Oper, bevor Katja nach dem Ehebruch in die Wolga springt, wieder auf, während »die Pauke unerbittlich die letzten Sekunden zählt« (Peter Gülke). (Möglicherweise ist er zu diesem den Atem stocken machenden Effekt durch das Vorbild von Pucci-

nis *Butterfly* angeregt worden.) Katja, die von der Familie in die Enge getrieben und von ihrem Liebhaber schmählich verlassen wird, geht aus Liebe in den Tod und nicht aus Rebellion wie in Ostrowskys Bühnenstück. An ihr bewährt sich eine Bemerkung des mexikanischen Literaturnobelpreisträgers Octavio Paz, daß die Liebe wohl ein Zufall sei, der sich dank unserer Freiheit dann aber in Wahl verwandle. Der innige, ganz in sich hinein gesungene Tonfall ihrer Musik findet einen letzten Widerhall im zweiten Streichquartett *Intime Briefe*, das man zu Recht als eine Oper, ein Porträt ohne Worte bezeichnen kann.

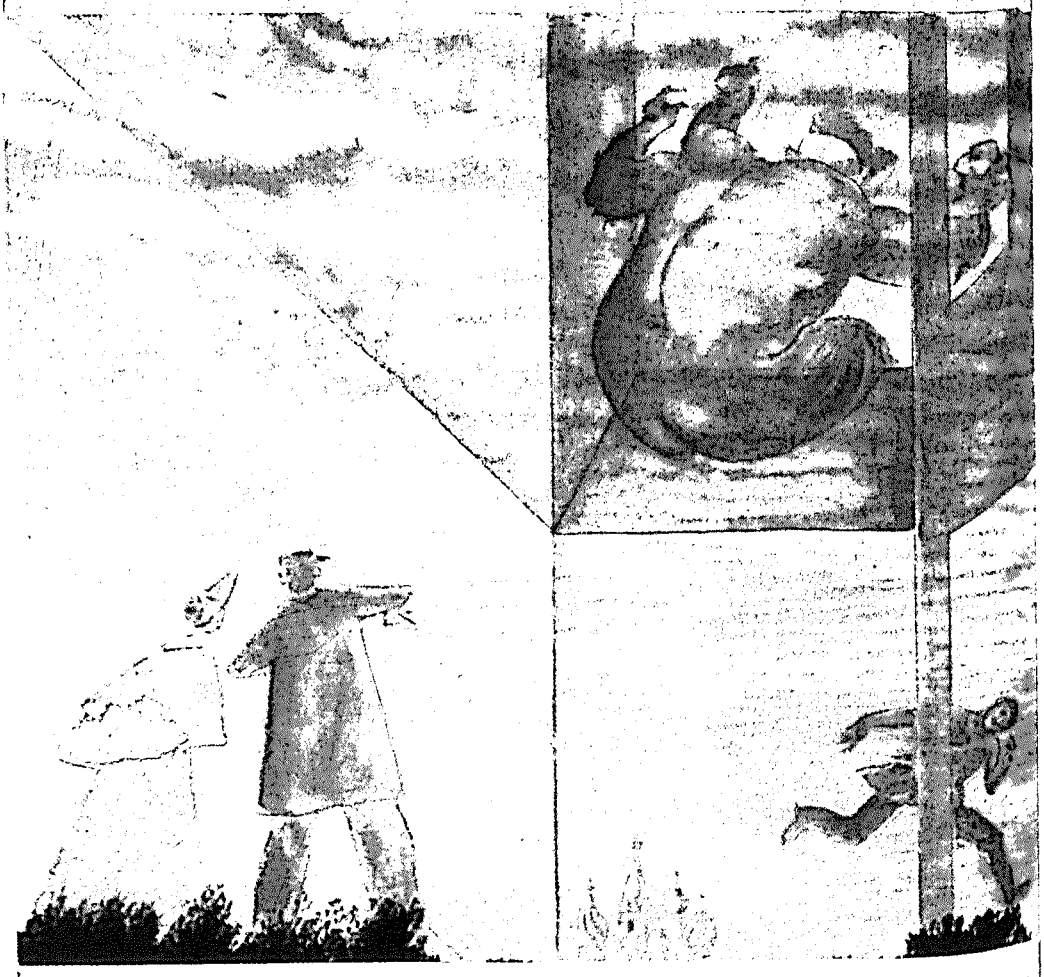
Voraus ging aber noch eine letzte szenische Frauengestalt: die alterslose Emilia Marty alias Elina Makropulos. In der Schlußszene, in der sie ihr Schicksal annimmt, sagt sie zu ihrer Verletzbarkeit: »Sterben oder weggehen – es ist kein Unterschied.« Erst in der schaurigen Agonie vollzieht sich an ihr die Metamorphose aus einer herzlosen Schönheit mit ausgebrannten Gefühlen zu einem menschlichen Wesen. Janáček ist es in dieser wohl kühnsten Szene seines gesamten musikdramatischen Schaffens gelungen, »einer vertrockneten Quelle Tränen zu entlocken« (dies seine eigenen Worte). Die eigentlichen Gegenspieler Elinas sind nicht die zahllosen Männer, die sie erniedrigt, sondern die im Titel der Oper apostrophierte »Věc«, die unpersönliche, entmenschlichende »Sache«, die chemische Zauberformel, die ewige Jugend verspricht und damit eine vernichtende Macht über sie ausübt. Indem sie sich von dieser »Sache« lossagt, findet Elina den verlorenen Schlüssel wieder, der ihr die Rückkehr zur gestohlenen Kindheit öffnet. Rätselhaft wie der fremdartig hohle Klang und die statische Harmonik ihres mit einer Kindertrommel intonierten Namensmotivs bleibt ihre Seele bis zum Ende. Diese psychische Chiffrenschrift ist Janáčeks eigentlicher Beitrag zur musikalischen Moderne und stellt ihn als Musikdramatiker gleichberechtigt neben den dreißig Jahre jüngeren Alban Berg.

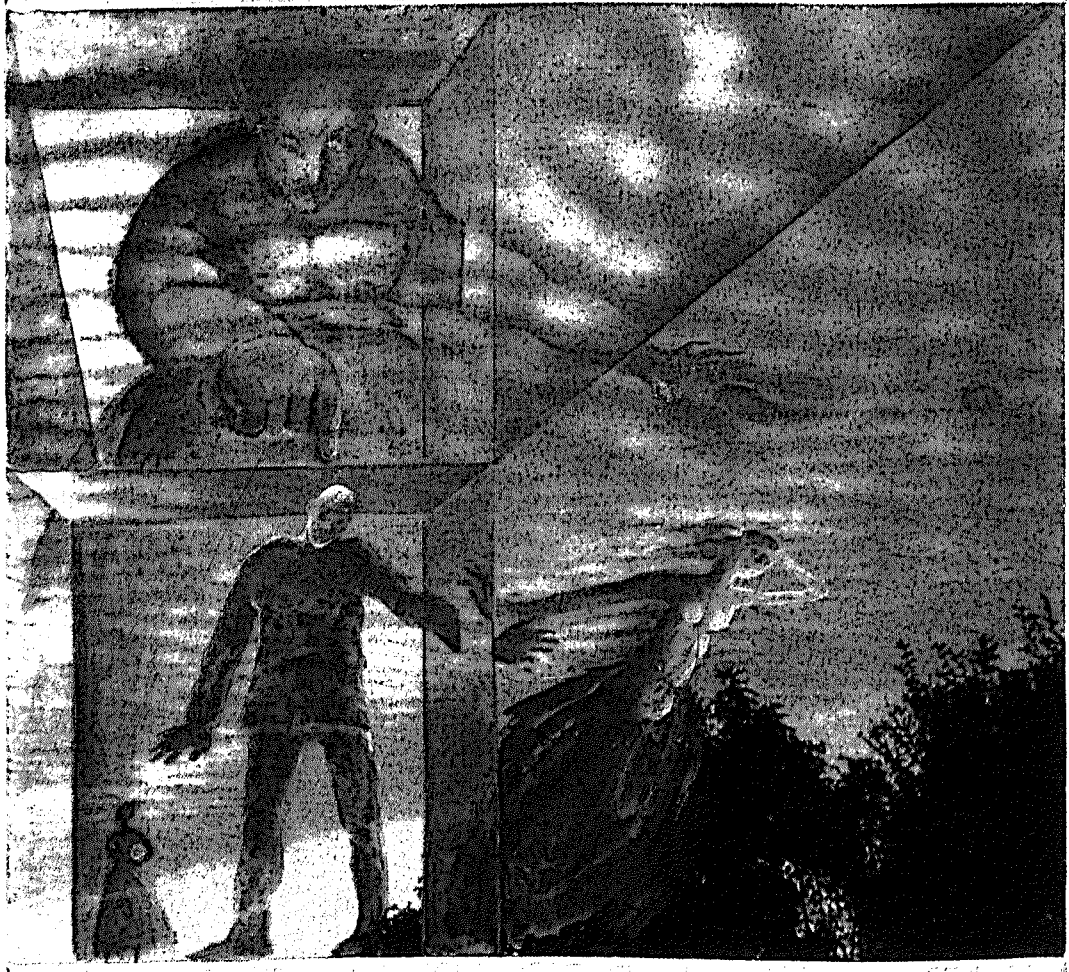
DIE NACHT SIE HAT PANTOFFELN AN
Aus Tierhaut und aus Gold
Im Stiefelschritt marschiert der Tag
Der unsre Nacht einholt.

Wenn morgen früh im Dämmerlicht
Der Star vom Dachrand schreit
Bleibt dein Gedicht und mein Gedicht
Wir und die Nacht sind weit.

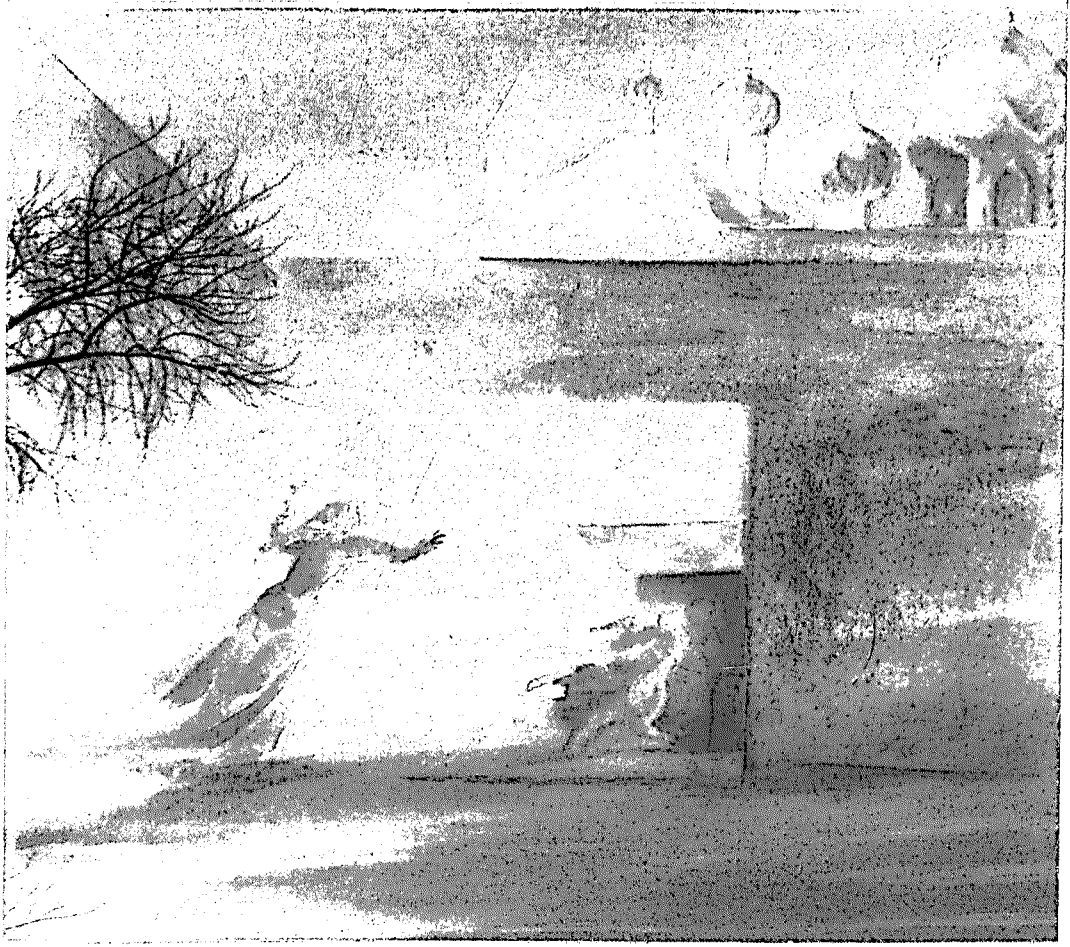
Inge Müller

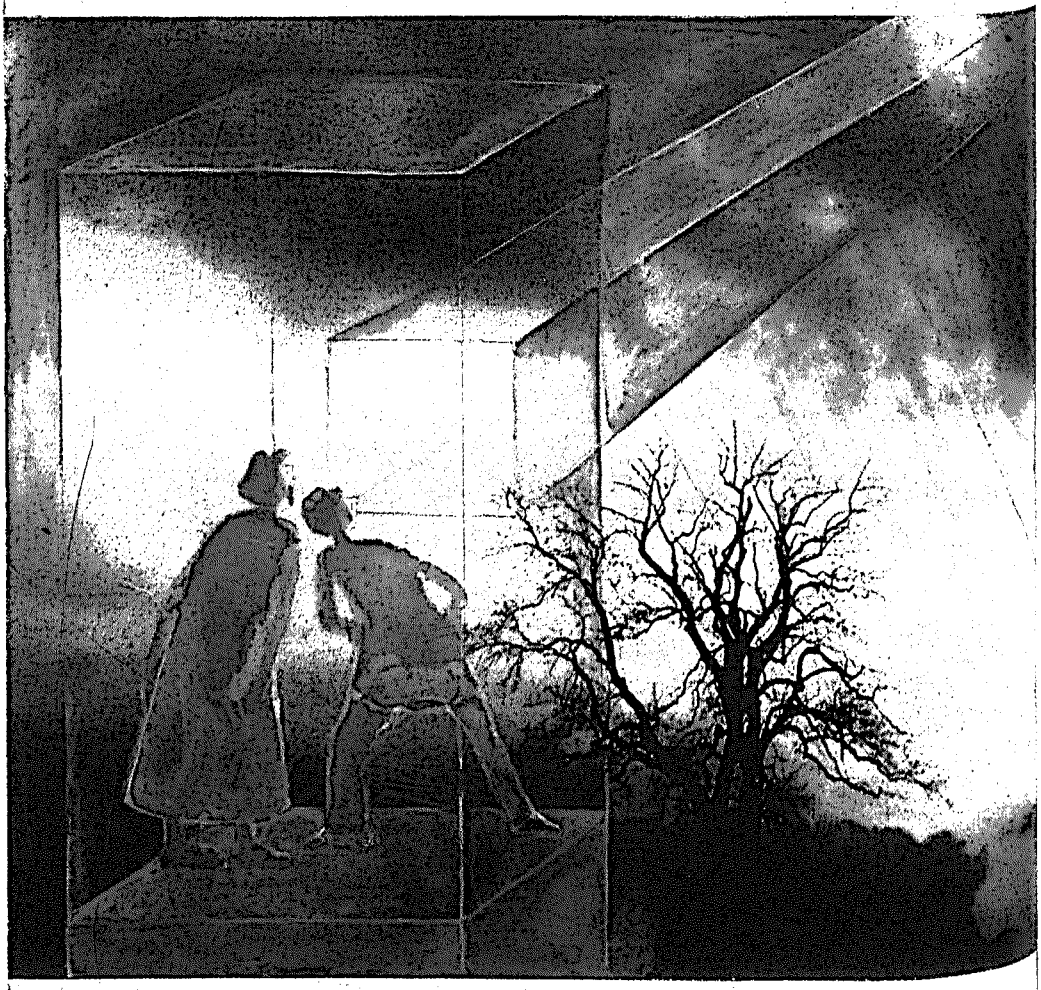
Abb. S. 90–99: Eva Raupp Schliemann: Aussichten zum Leben der Katja Kabanova, 1999

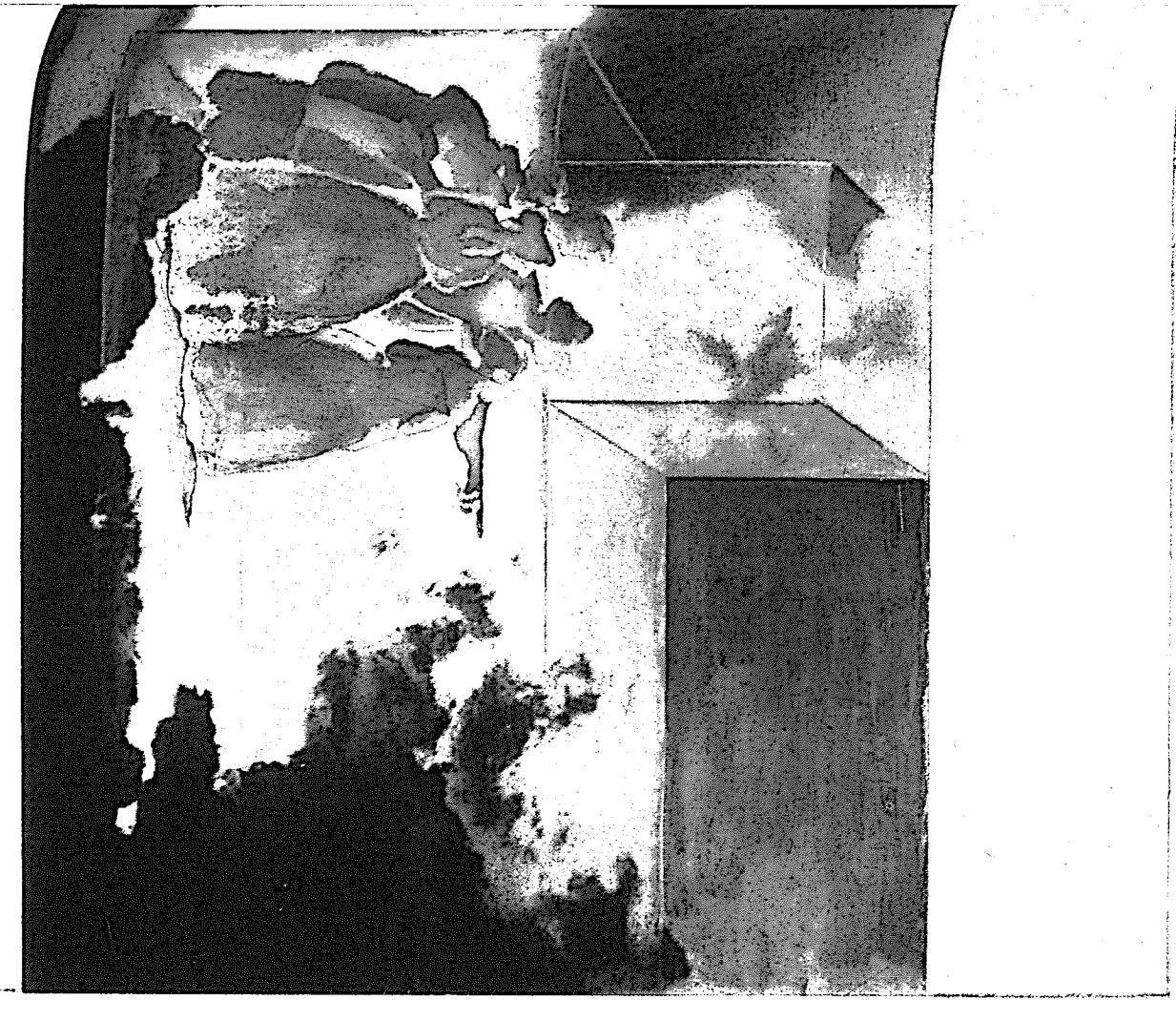


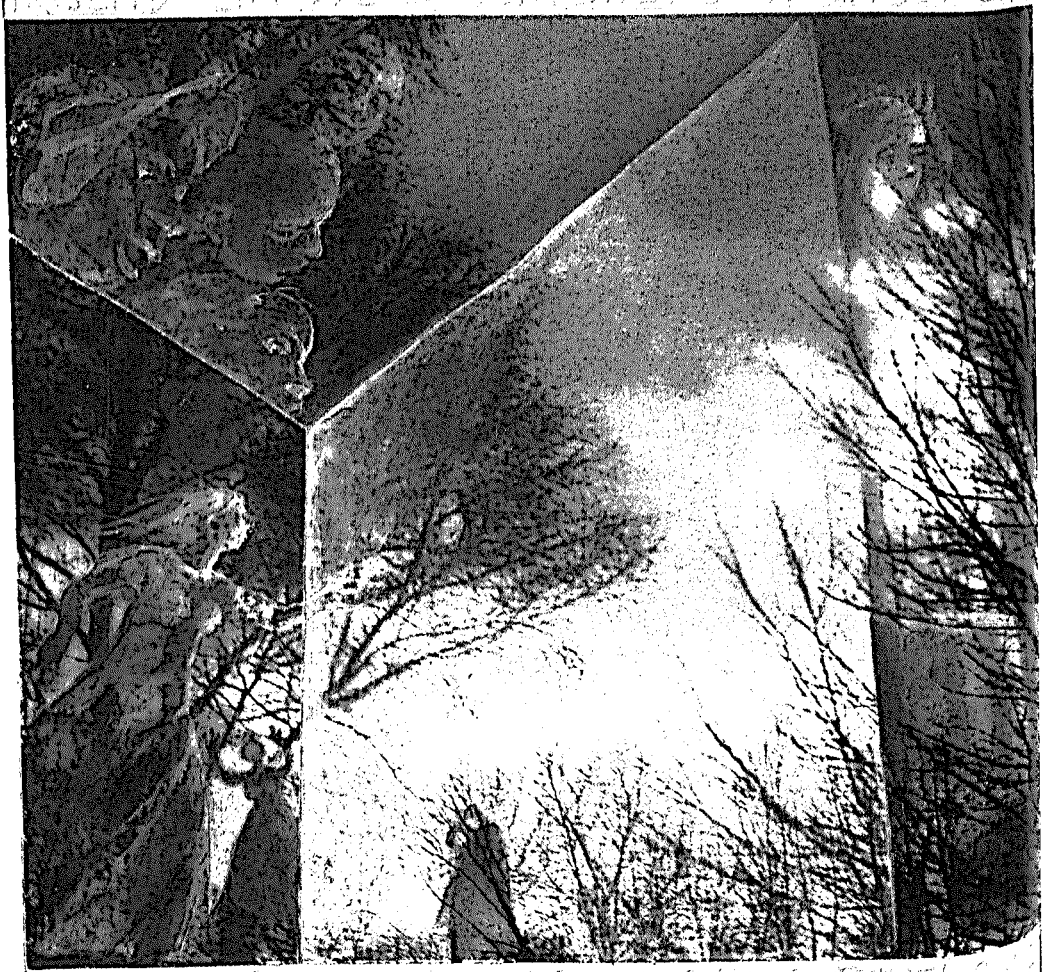


















Gemeinschaften



Michail P. Nastjukow: Die Hafenanlage der an der Wolga gelegenen Stadt Kaliazin im Gouvernement Tver, 1867

Udo Bermbach. Tradition als Selbstzerstörung. Politologische Reflexionen zu *Katja Kabanova*

Und es geschah. Ich habe keine größere Liebe kennengelernt,
als die zu ihr. Ihr weihe ich das Werk. Blüten, neigt Euch über sie,
Vögel, verstummt nicht im Gesang der ewigen Liebe.

Leoš Janáček an Kamila Stösslová, 12. Februar 1928

Die Dorfgemeinschaft

Im Russischen hat das Wort ›Mir‹ eine doppelte Bedeutung: Es heißt Dorfgemeinschaft und Frieden zugleich. Wenn das Dorf in seiner althergebrachten Ordnung lebt, wenn seine Bewohner einen wohlgesonnenen Umgang untereinander pflegen, wenn sie Mühen und Lasten, aber auch Freude gemeinsam teilen, dann herrscht Friede. Beides kommt dann zusammen, der Friede bestimmt den Zustand einer sozialen Gemeinschaft, und diese ist, ihrer sozialen Struktur wie ihrer emotionalen Befindlichkeit nach, so beschaffen, daß sie Konflikte nicht zuläßt, jedenfalls nicht als konkrete, handfeste Auseinandersetzung. Man grüßt sich freundlich, man spricht miteinander, man vermeidet die üble Nachrede, man freut sich, wenn die Lage des Dorfes so beschaffen ist, daß alle sich wohlfühlen können, man hofft auf eine gute Entwicklung, man paßt sich ein in die allgemeinen Notwendigkeiten, man denkt über das eigene Wohl hinaus, bedenkt das der anderen mit und orientiert sein eigenes Verhalten am Maßstab des Gemeinwohls.

Daß solche Vorstellungen die Wirklichkeit nicht beschreiben, liegt auf der Hand. Aber sie beschreiben eine Norm, in der die soziale Realität einer Gemeinschaft mit der Hoffnung auf Frieden, auf dauerhafte Konfliktfreiheit zumindest für den Augenblick einer starken Imagination übereinkommt; eine Norm, auf die viele Menschen hoffen und die doch fast nie erreichbar erscheint. Und doch ist diese Vorstellung, wonach soziale Ordnung und Frieden in einem ursächlichen Zusammenhang stehen, das eine im anderen gründet, tief im menschlichen Bewußtsein verankert. Das zeigt sich schon darin, daß dieser Zusammenhang immer wieder auch Gegenstand theoretischer Reflexion gewesen ist, der philosophischen so gut wie der politischen. Schon seit der Antike ist der Friede als ein entscheidendes Ziel menschlicher Gemeinschaft stets mitgedacht und umgekehrt Friedlosigkeit als Folge einer ungerechten Herrschaft verstanden worden. Solchem Grundverständnis von Politik sind viele der bedeutendsten und einflußreichsten Denker Europas gefolgt, zumeist im Vertrauen auf die Kraft der menschlichen Vernunft, die ein friedliches Miteinander schon deshalb zu gebieten schien, weil anders die Sicherheit von Menschen nicht zu gewährleisten war. Eine soziale Ordnung, so die These, habe zuvörderst die Aufgabe, einen gerechten Frieden zu garantieren, und sofern sie dies leiste, sei sie legitim, sofern sie versage, nur nutzlos, vielleicht sogar schädlich.

Die politische und gesellschaftliche Realität lehrt freilich Anderes, sie zeigt tagtäglich, daß eher das Gegenteil, die Aufkündigung des Friedens und scharfe Konflikte die Regel sind, sie belehrt darüber, daß es ohne Gewalt zwischen Menschen kaum abgeht. Gelegentlich hat man solche deprimierenden Erfahrungen mit der Größe eines Gemeinwesens in Zusammenhang gebracht, hat vermutet, daß je größer eine Gemeinde, ein Land, ein Staat sei, desto unregierbarer deren Mitglieder, weil durch die schiere Menge schon friedloser und gewalttätiger. Vor allem die Denker der Utopie, die Morus, Bacon, Campanella und ihre zahllosen Nachfolger ganz unterschiedlicher Couleur, neigten der Meinung zu, durch zahlenmäßige Begrenzung der Einwohner von Gemeinden, Städten und Ländern deren kollektive Friedensfähigkeit steigern zu können, weil – so die Hoffnung – die Überschaubarkeit der Lebensumstände auch zwischenmenschliche Kontakte und damit das gegenseitige Verständnis fördern und so zur Friedfertigkeit eines Gemeinwesens insgesamt entscheidend beitragen könne.

Man darf mit guten Gründen bezweifeln, daß solche Erwartungen realistisch sind. Historische Erfahrungen weisen aufs Gegenteil hin, und es gibt wenig Anlaß, darauf zu hoffen, das werde sich irgendwann korrigieren lassen. Auch Dörfer und kleine Städte machen da keine Ausnahme, und der Blick zurück in vorindustrielle Zeiten belehrt darüber, daß gerade dort, wo die Einfachheit der Lebensverhältnisse noch gegeben ist, auch die Friedlosigkeit ihren angestammten Platz hat, nicht selten in besonders aggressiver Weise. So auch in Kalinov, jenem kleinen Städtchen am Ufer der Wolga, in dem Janáčeks *Katja Kabanova* spielt, wo eigentlich alles friedlich sein könnte, aber alles andere denn friedlich ist. Ein kleines Städtchen, vermutlich kaum größer als ein über seine Grenzen hinaus expandiertes Dorf, mit Landwirtschaft und einigem Handel, politisch beherrscht von reichen Kaufleuten, die im sonntäglichen Kirchgang ihre soziale Zusammengehörigkeit und moralische Überlegenheit ebenso dokumentieren wie ihr Einverständnis mit der geltenden Ordnung. Demonstration einer Harmonie nach außen, die – so darf sogleich vermutet werden – eine defizitäre Innenwelt verdecken soll, was sie letztlich aber nicht vermag, weil nach dem Kirchgang, nach der Rückkunft in die eigene Wohnung, die alltäglichen Konflikte sofort wieder ausbrechen. Man weiß, daß Janáček die sozial-historischen Züge seiner russischen Vorlage im eigenen Libretto beträchtlich entschärft hat, um so die Figur der Katja genauer porträtieren zu können. Aber selbst der reduzierte soziale Handlungsrahmen bleibt doch noch erkennbar, mehr noch: er bleibt intakt, er bestimmt das enge, beengende Milieu einer dumpfen Kleinstadt, in der sich die Konflikte aufstauen und unerwartet entladen, weil die tägliche Routine weder Anregung noch Abwechslung erlaubt.

Gerade die Enge der Lebenswelt schafft Abhängigkeiten, die sich auch in sozialer Hierarchisierung niederschlagen. Es ist eine Binsenweisheit soziologischer Erkenntnis, daß dort, wo zwei Menschen aufeinandertreffen, sich nach kürzester Zeit das anfängliche Nebeneinander in ein Nacheinander verwandelt, in ein Unten und Oben, ein Erstes und Zweites. Um solches Ein-

pendeln von Unter- und Überordnung zu vermeiden, ist immer wieder über Gleichgewichtsmodelle nachgedacht, sind institutionelle Vorkehrungen entworfen und zu verschiedenen Zeiten, auch unter verschiedenen Bedingungen ausprobiert worden, Modelle, die solchen Hierarchisierungstendenzen entgegenwirken, sie vielleicht sogar unmöglich machen sollten. Und doch sind all diese Versuche nicht geglückt. Denn am Ende stellte sich stets und gleichsam naturwüchsig ein Ordnungsgefälle zwischen Menschen wieder ein. Die Ungleichheit menschlicher Anlagen, menschlicher Neigungen und Fähigkeiten, der unterschiedlich stark ausgeprägte Wille, sich gegen andere behaupten und durchsetzen zu wollen, läßt eben stets wieder Abhängigkeiten entstehen, die selbstverständlich auch Momente von Herrschaft beinhalten. Das bestimmt auch die Szene in Kalinov, jenem theatralisierten Mikrokosmos menschlichen Zusammenlebens, der, aller scheinbaren Übersichtlichkeit zum Trotz, doch so weit ausdifferenziert ist, daß er das zugrundeliegende Ordnungsmodell erkennen läßt: Kabanicha und Dikoj als Personifizierungen einer wohlhabenden Oberschicht, bei der sich Reichtum mit sozialer – auch politischer? – Macht verbindet; Tichon, Katja und Varvara als jeweils in unterschiedlicher Weise unselbständige Personen, denen eine eigene, materielle Basis fehlt, weshalb sie auch kaum selbständig handeln können; Kudrjasch, der Lehrer, Glascha und Fekluscha, die Dienstmädchen als durch den Beruf definierte Unselbständige – drei Ebenen jeweils differenter Abhängigkeiten von Personen werden hier sichtbar, in denen sich der soziale Kosmos der Stadt wie in einem Brennglas fokussiert.

Die Tradition

Woraus beziehen die Personen des Stückes ihre jeweilige Kraft zum Handeln und Verhalten, woraus resultiert ihre Ohnmacht? Was macht sie zu Menschen, die alle, auf durchaus unterschiedliche Weise, aufeinander angewiesen sind, sich einerseits brauchen, zugleich aber genau darunter leiden?

Man weiß: Je enger der soziale Rahmen, je geringer die intellektuelle wie technische Entwicklung einer Gesellschaft, um so stärker wirken Traditionen als sozialer Kitt. Traditionen sind, so sagt es sozialwissenschaftliche Erkenntnis, überlieferte Werte und darauf bezogene, eingeschliffene Verhaltensmuster, die nicht, was entscheidend ist, reflektiert werden, über deren Berechtigung nicht nachgedacht wird, sondern die einfach nur gelten. Ohne Wenn und Aber. Was immer schon war – so die Überzeugung –, muß richtig sein und also auch befolgt werden. Auf solchermaßen tradierten und folglich auch unproblematisierten Wertsystemen und Verhaltensweisen bauen ganze Gesellschaften auf, wenig entwickelte, vormoderne natürlich, deren Charakter statisch ist, die an einem bestimmten Punkt ihrer Entwicklung zum Stillstand gekommen sind, gleichsam Zeit und Dynamik suspendiert haben, um der puren Stabilität und vertrauten Funktionalität willen. Dagegen charakterisiert die Moderne sich gerade dadurch, daß sie Traditionen in Frage stellt und sie überprüft, in ihrer funktionalen Angemessenheit

bedenkt, sie gegebenenfalls auch verwirft, um neue Werte zu propagieren und zu setzen. Freilich: wo Traditionen problematisch werden, wo ihre Geltung bestritten wird, da sind sie bereits erodiert, haben sie ihre bindende Kraft verloren, existieren sie allenfalls noch als Hülsen einer mühsam aufrechterhaltenen Fassade, hinter der das kritische Subjekt bereits die Fundamente untergraben hat.

Janáček führt Traditionen vor, allerdings in einem Zustand, da sie ihre bindende Kraft bereits einzubüßen beginnen, da ihre Geltung bestritten wird. Unzweifelhaft am stärksten lebt die Kabanicha aus der Kraft der Tradition, noch ganz im Bewußtsein der ungeschmälerten Verbindlichkeit überkommener Regeln und Verhaltensweisen, im Glauben an die Richtigkeit dessen, was von jeher so war. Ihr Charakterporträt, das gleich anfangs entsteht und sich im Verlaufe der Oper nicht mehr ändert, entwickelt sich auf dem Hintergrund einer patriarchalen, altständischen Gesellschaft, einer Gesellschaft, in welcher der Mann an der Spitze der Familie und des Betriebs steht, die Frau ihn vertritt und im Falle seines Todes seine Position einnimmt, die Kinder zumindest so lange in Abhängigkeit bleiben, wie sie im Haus leben – und oft genug darüber hinaus. Einer Gesellschaft auch, in der das Überleben nicht eben leicht ist, der Kampf um die Behauptung die Menschen hart macht, die Ordnung im Haus um jeden Preis verteidigt werden muß, weil nur die eingefahrene Routine alltäglicher Lebensbewältigung genügend Zeit läßt, auf Unerwartetes und Bedrohliches erfolgreich zu reagieren. Zerfällt solche Ordnung, muß das Verhältnis der Menschen zueinander neu bestimmt werden. Das aber ist mühsam, geht nur im Konflikt, kostet Kraft und Zeit, die der familiären Reproduktion verloren geht. Also hält die Kabanicha unbeirrt an ihren traditionellen Grundsätzen fest: Sie beherrscht – nach dem Tod ihres Mannes – als Witwe und Nachfolgerin das Haus, sie beherrscht auch den Sohn, und nicht nur solange er bei ihr wohnt, und erst recht beherrscht sie die Schwiegertochter Katja, die unter dem besonderen Druck steht, sich als Fremde den schon immer geltenden Familientraditionen klaglos einfügen zu müssen.

Ob solches Verhalten ein moralisches Urteil erlaubt, ob die Kabanicha, wie immer wieder zu lesen ist, eine böse Frau ist, darf bezweifelt werden. Wer so urteilt, urteilt ex post, er überträgt die Werte einer modernen, aufgeklärten Gesellschaft auf die einer traditionalen, vormodernen. Begriffe wie Unterdrückung oder Ausbeutung, Herrschsucht oder Härte entstammen dem Vokabular eines Menschenverständnisses, das die Subjektivität des Einzelnen ins Zentrum seiner philosophischen Anstrengung rückt. Moderne Gesellschaften thematisieren gerne, welche Zumutungen dem einzelnen Bürger angesonnen werden können, ohne seine Individualität zu beschädigen, ohne ihm seine Eigenständigkeit zu nehmen, und sie tun dies auf dem Hintergrund einer, verkürzt gesprochen, Überflußgesellschaft, die den Kampf ums materielle Überleben kaum mehr kennt. Da aber, wo Mangel herrscht, wo Reichtum selten und überdies höchst asymmetrisch verteilt ist, wo tägliches Überleben die Reflexion auf Grundbefindlichkeiten des Men-

schen hindert, vielleicht sogar verbietet, da tritt der Einzelne mit seinen Individualbedürfnissen zurück, da herrscht die Tradition und macht die Menschen zu ihrem Werkzeug. In der Kabanicha ist diese Situation personifiziert und zugleich auch typisiert, sie steht für mehr als nur sich selbst – und sie hält es mit sich selbst gerade deshalb aus, weil sie über ihre Situation nicht nachdenkt. Deshalb auch ist für sie jeder Wandel ein Wandel zum Schlechteren, ist alles nur noch »Lug und Trug«, so ihre Rede, und dies ganz ohne Heuchelei, vielmehr als ein Bekenntnis, das aus ihrem Werte- und Traditionsverständnis resultiert.

Anders dagegen Dikoj, der als Kaufmann sich in einer anderen Lage befindet, abgehoben von der Bodenständigkeit eines unreflektierten Traditionsbewußtseins, weil beruflich gezwungen, sich auf flexiblere gesellschaftliche Strukturen einzustellen. Vielleicht sind es diese Nähe zur ›Modernität‹ und das bereits eingetrübte Verhältnis zur Tradition, die ihn zum Trinker werden lassen. Und die seine Ausfälle gegen den Neffen in ein besonderes Licht rücken: Brutalität und Rücksichtslosigkeit als verzweifelter Versuch, an Traditionen festzuhalten, deren Verbindlichkeit zweifelhaft geworden sind. Die Flucht des Dikoj in die Arme der Kabanicha läßt sich deshalb auch als eine Flucht in die vermeintliche Geborgenheit der Tradition verstehen, freilich einer Tradition, die am Ende nur behauptet wird, weil mit dem Festhalten an ihr – symbolisiert im Befehl an Boris, nach Sibirien zu gehen – die Angst vor dem Verlust der eigenen Sicherheit, vor einer unsicheren Zukunft besiegt erscheint.

Lyalya Kuznetsova:
Kursk, 1983



Dort, wo Traditionen auf Veränderungen treffen, werden sie entweder gegen alle Fakten blind verteidigt oder in ihrer Geltung in Frage gestellt und entsprechend verändert. Je stärker der Akt blinder Verteidigung, um so schärfer der Konflikt mit dem gesellschaftlichen Wandel, um so schwerer dann auch die Realisierung des Geltungsanspruchs. Traditionen, die sich der Reflexion zu entziehen suchen, verhärten sich und formen sich als repressive Strukturen aus. Wo eine lebendige und gelebte Tradition noch persönliche Sicherheit der Wert- und Handlungsorientierung garantiert – ähnlich wie Institutionen, die durch Ritualisierungen und organisatorische Festlegungen individuelles Handeln und Verhalten ausrichten, eben dadurch aber die Freiheit für neue Erfahrungen eröffnen –, bilden erstarrte Traditionen einen nur noch repressiven Rahmen, in dem der einzelne Mensch sich gefangen fühlt und im Zweifelsfalle zerbricht.

An der Figur der Katja Kabanova läßt sich diese Grundeinsicht soziologischer Analyse nachvollziehen. Janáček hat der Figur



Großmutter, Töchter und Enkelkinder vor einem russischen Bauernhaus; Ende des 19. Jahrhunderts.

der Katja seine ganze Zuneigung zukommen lassen, er hat seine volle Imaginationskraft eingesetzt, um die Ambivalenz zu zeigen, die daraus entspringt, daß ein Mensch hier einerseits die für ihn abgelebte Tradition hinter sich zu lassen sucht und für einen Augenblick seine wahre Freiheit gewinnt, zugleich aber sich auch in Gefährdungen begibt, denen er am Ende erliegt.

Von allem Anfang an spürt der Zuhörer, daß Katja aus dem vorherrschenden System personaler Beziehungen und Abhängigkeiten hervorsticht, auch wenn sie zunächst, durch die Ehe mit Tichon den Kabanovs verbunden, ihren sozialen Platz sehr wohl kennt. Sie weiß, und sie akzeptiert, daß sie an dritter Stelle in der Hierarchie des Hauses steht, sie redet davon, daß sie Tichon liebt und ebenso die Kabanicha, letztere sogar wie ihre eigene Mutter. Doch da ist von Anfang an ein Ton – vor allem in der Musik mit ihren sanften Streicher- und Holzbläserfarben –, ein Natur- und Liebeslaut, der sich – auch im musikalischen Klang – von der Personencharakterisierung der Kabanicha und des Tichon entschieden abhebt. Er macht darauf aufmerksam, daß diese junge Frau nicht so ist wie die anderen, daß sie herausstrebt aus der Enge des Hauses, der Enge der gesellschaftlichen Verhältnisse, daß sie nach eigenen Werten zu leben sucht, weil sie die traditionelle Orientierung der Kabanicha als emotionale Kälte erlebt. Schritt für Schritt löst sich Katja aus dem sozialen Beziehungsgeflecht, in das sie hineingeheiratet hat. Es ist ein allmählicher Prozeß, der abläuft, ein Bewußtwerden der eigenen Bedürfnisse und Wünsche Katjas, ein Hervorbrechen dessen, was wohl schon immer in ihrem Innersten vorhanden war. Die erste große Erzählung der Katja im ersten Akt, nur scheinbar der Form nach ein Dialog mit Varvara, entwirft ein Selbstporträt, mit dem das Selbstbewußtsein und Selbstverständnis zu sich selbst kommt, aus der Erinnerung Konturen gewinnt und Motive enthüllt, die das spätere Verhalten vorausahnen lassen. Ein Zustand früherer Freiheit wird da besungen, ein »Fliegen« über alle Grenzen hinweg, die Einheit von Natur und Person, die Vision des Paradieses mit Lichtsäulen und Engeln – Metaphern, in denen das Außerkraftsetzen von Tradition und Sozialbezug Sprache wird, unterstrichen und wirklich gemacht von einer Musik, die als ein farblich changierender Klangteppich aus Streichern und hellen Bläsern gleichsam die Grundlage abgibt, auf der sich die Stimme der Katja wie improvisierend und scheinbar frei von tonaler Bindung entfaltet.

In diesem langen Monolog tritt Katja erstmals in ihrer vollen Subjektivität aus der Handlung heraus – eine junge Frau, die in ihrer Phantasie und ihren Gefühlen die äußeren Regeln sprengt und überschreitet. Berichtet wird von einem Zustand, der vor der Ehe mit Tichon bestand und der jetzt, nachdem die soziale Integration in das Haus der Kabanovs offensichtlich mißlungen ist, erneut wieder ins Bewußtsein zurückkehrt und Konsequenzen fordert. Daß die Liebe Katjas auf Boris fällt, ist angesichts des sozialen Szenarios der Oper eher zufällig, wenngleich begünstigt durch den Umstand, daß er unverheiratet und deshalb ein potentieller Adressat ist. Charakterlich

bleibt er unbedeutend, bleibt er einbezogen in den sozialen Kosmos von Kalinov, unterdrückter Neffe des Dikoj, unselbständig, anpassungsbereit und folgsam – am Ende noch dadurch, daß er den Befehl des Onkels, nach Sibirien zu gehen, aller Liebeserfahrung mit Katja zum Trotz befolgt. Eine subalterne Figur – Katja weit unterlegen –, von der nichts Eigenes, gar Außergewöhnliches ausgeht, auswechselbar mit vielen, aber greifbar für Katja, weil in ihrem unmittelbaren Lebensumfeld zugegen. Seine Liebe zu Katja mag echt sein, aber sie bleibt für sein Handeln folgenlos, und eben darin zeigt sich die Wirkung einer durch Tradition geprägten Sozialisation.

Daß gewonnene Autonomie des Subjektes stets auch bedroht ist, wird freilich zur Grunderfahrung der Katja. Und eben darin liegt die Ambivalenz ihrer Entwicklung. Schon der zitierte erste Monolog enthält einen Umschlag der Stimmung, in der die Beschwörung der Freiheit einer Furcht vor dem Abgrund weicht. Wälder, hohe Tempel und Engel – mit solchen Metaphern wird die Fallhöhe markiert, die sich abzeichnet, wenn der »Teufel« in den schlaflosen Nächten zu »unguten Dingen« rät, wenn also Konventionen und Traditionen einfach beiseitegeschoben werden sollen. Mit Freud zu reden: Wo Triebverzicht und Triebkontrolle versagen, da stehen die Leistungen der Kultur, die Leistungen der Gesellschaft erneut zur Disposition und zur Debatte. Da wird die Liebe, elementare Eigenschaft einer unverbildeten Natur des Menschen, auf der Folie einer repressiven Tradition zur Sünde, zum grundlegenden Verstoß gegen die Regeln gesellschaftlicher Reproduktion. Es ist diese soziale Dimension, die einerseits die Modernität der Katja auszeichnet und sie zur einzigen Figur der Oper macht, die sich entwickelt, zugleich aber andererseits den Konflikt in nicht mehr lösbarer Weise zuspitzt, weil Normen aufeinandertreffen, die unterschiedlichen Stufen gesellschaftlicher Entwicklung zuzurechnen sind.

Die Selbstzerstörung

Wo Konflikte konsensuell nicht gelöst werden können, erzwingen sie Gewalt. Solche Gewalt kann sich nach außen wie innen richten, kann Fremd- wie Selbstzerstörung von Menschen zur Folge haben. Janáčeks Konfliktszenario besteht im Kern darin, daß der Widerspruch zwischen einer Tradition, die das Verhalten des Kollektivs bestimmt, und einer sich zögernd herausbildenden, individuellen Autonomie, die eigengesetzten Formen folgen möchte, nicht gelöst werden kann, weil eine hierarchisch strukturierte, statisch verharrende Gesellschaft jene dynamischen Veränderungsprozesse hintertreibt, die mit der Emanzipation und Selbstbestimmung von Menschen notwendigerweise verbunden sind. Dieser Sachverhalt wird vor allem in jener Szene theatralisiert, in der die Kabanicha ihrem abreisenden Sohn befiehlt, er solle Katja die von alters her überlieferten Verhaltensregeln für Frauen, deren Männer zeitweise abwesend sind, vortragen und sie darauf verpflichten. Daß die Kabanicha Zeugin dieses Vorgangs sein will, daß Katja erleben muß, wie diese ihren Sohn zu einem Verhalten zwingt, das sie



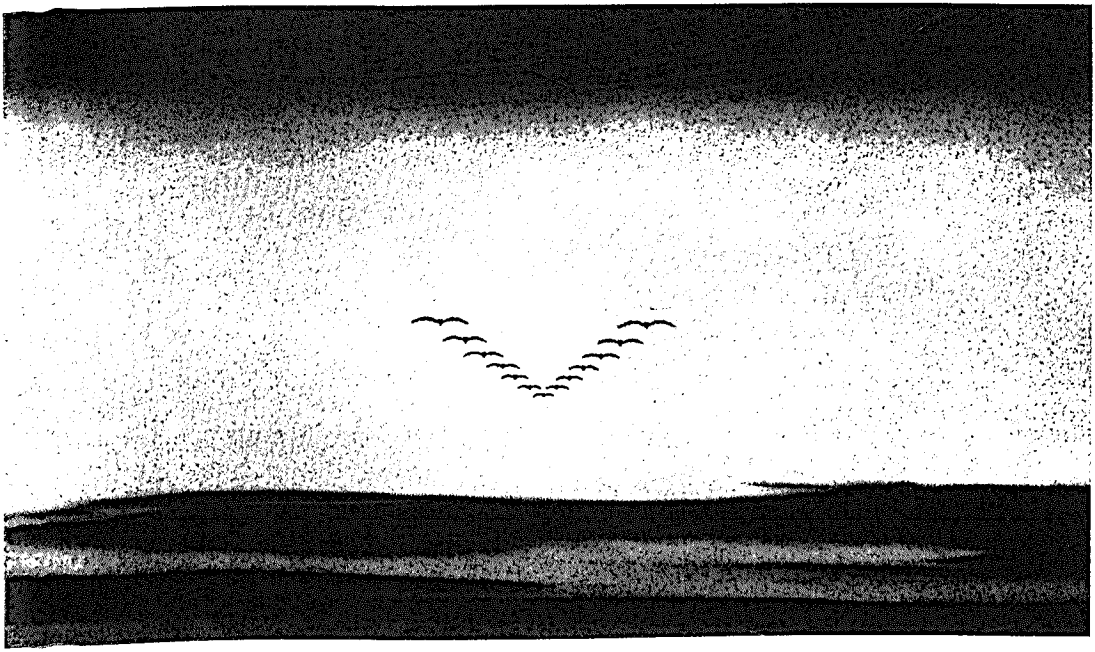
Russische Altgläubige beten zu Hause in einer dafür hergerichteten Ecke. Die Großmutter als Familienoberhaupt liest aus der Bibel vor. Ende des 19. Jahrhunderts.

ursprünglich als eigenes gewollt, nun aber als ein ihr aufgezwungenes nicht mehr akzeptieren kann, ist ein besonders demütigender Akt – sinnfälliger Ausdruck einer Traditionsbeharrung, die den Respekt vor dem von jeher Gewesenen mit allen Mitteln erzwingen will, die alle Veränderungen, alles Selbständigwerden, alle Ablösung aus den Restriktionen ver-

wandtschaftlicher Abhängigkeiten ausschließt. Tichon merkt sofort, wozu er hier gezwungen wird, aber er ist zu schwach, um sich zu widersetzen, er spürt, daß er gerade durch diese eingeforderten Bindungsversprechen seine Frau verlieren wird; aber er bleibt gleichwohl unfähig, mehr als einen folgenlosen Protest zu wagen. Die Rolle der Mutter prinzipiell anzuzweifeln und zu bestreiten, ist seine Sache nicht. Es ist diese Szene, der Abschied Tichons von Katja und ihre von der Kabanicha erzwungene Demütigung, die den zentralen Strukturkonflikt der Oper theatralisiert und zugleich die soziale Dimension deutlich werden läßt, in deren Rahmen sich die gesamte Tragödie abspielt.

Katja, die sich am weitesten gegen den gesellschaftlichen Comment vorgewagt hat, wendet diesen externen Konflikt schließlich angesichts der Aussichtslosigkeit ihrer Situation nach innen, richtet ihn gegen sich selbst. Damit gerät sie freilich in eine hoffnungslose Lage. Sie, die sich befreien möchte, die den Traditionsbruch will, den die Gesellschaft ihr strikt verweigert, weiß doch zugleich, daß ihre Kraft nicht ausreicht, den damit verbundenen Konflikt durchzustehen. Und weil sie dies weiß, fleht sie Tichon an, sie nicht alleine zu lassen: Sie will den Test der eigenen Stärke umgehen, will nicht in Versuchung geraten. Denn sie spürt die moralische Überforderung, sie ahnt ihre Niederlage, und da sie diese sowohl antizipiert als auch zugleich ihr entgehen möchte, gesteht sie später, scheinbar ganz ohne Zwang und äußere Notwendigkeit, den begangenen Ehebruch. Ein unlösbarer Konflikt soll auf diese Weise gelöst werden. Wo die Konvention kollektiver Routine individuell nicht mehr akzeptiert werden kann, individuelle Moral aber noch keine kollektive Akzeptanz findet, tut sich ein Widerspruch auf, der ein gleichsam problemfreies Weiterleben nicht mehr erlaubt. Janáčeks Oper führt hier die Einsicht in einen psychosozialen Prozeß vor: Extreme externe Restriktionen, die so stark internalisiert sind, daß sie sich gegen neue Überzeugungen noch immer behaupten können, führen am Ende zwangsläufig zur Selbstzerstörung dessen, der den Widerspruch zweier moralisch divergierender Einstellungen und Verhaltensvorschriften in sich nicht mehr auszugleichen vermag.

So bleibt am Ende nur der Tod, gewiß kein freiwilliger, sondern einer, der dem unerträglichen Zwang einer sich dauerhaft selbst vergewaltigenden Seele als das kleinere Übel vorzuziehen ist. Katjas Schlußgesang macht dies deutlich: Die Musik erinnert noch einmal an ihren großen Monolog im ersten Akt, in dem die Protagonistin von der Freiheit des Fliegens geträumt hat. Jetzt, am Ende und angesichts ihres Entschlusses zu sterben, singen die Vögel wieder, umfliegen das Grab, bringen die Jungen, den Nachwuchs, mit, bestaunen die blühenden Blumen. Naturbeschwörung als Metapher für Liebes- und Freiheitssehnsucht, der Tod als einzige Transzendierung von nicht aufbrechbaren, sozialen Verhältnissen. Ein durch und durch pessimistischer Schluß, der mögliche gesellschaftliche Veränderungen zu denken nicht mehr zuläßt, der sich resignativ vor dem beugt, was ist und was bedingungslose Einordnung verlangt. Die Kabanicha hat das letzte Wort.



Vitaly Butyrin: Ohne Titel. Aus dem Zyklus *Erinnerungen an die Kindheit*, 1983

Du, der du mich liebtest mit der Falschheit
Der Wahrheit und der Wahrheit der Lüge,
Du, der du mich liebtest – noch rascher
Ins Fernste! – Über die Grenzen fliegend!

Du, der du mich liebtest – ewiger
Als die Zeit. – Du schworst es!
Du liebst mich nicht mehr:
Wahrheit in fünf Worten.

Marina Zwetajewa



Willem de Kooning: Woman I, 1950–52

Renate Gräfin Matuschka. Einem Vorurteil auf der Spur oder: Das Klischee von der bösen Schwiegermutter

Einem Gerücht zufolge mutiert die Mutter eines Sohnes, wenn sie zur Schwiegermutter wird, unweigerlich zu einer eifersüchtigen, nörgelnden Person, die am liebsten der vom Sohne Auserwählten die Augen auskratzte und kein gutes Haar an ihr läßt: Sie hält sie für gänzlich ungeeignet, um sich fürderhin um Leib und Seele des männlichen Kindes zu kümmern. Der Volksmund hat für den Status der Schwiegermutter Bezeichnungen wie Drache, Schwiegertiger oder sonst Unschmeichelhaftes parat, also Kreaturen, die sich aus der Begriffswelt wilder, unzähmbarer Tiere herleiten. Erwähnt man diese Namen aus der Zoologie im Gespräch, geht meist ein wissend-zustimmendes Lächeln, besser als Grinsen zu bezeichnendes physiognomisches Zeichen über das Gesicht des jeweiligen Gegenübers. So stellt sich eine Grundzustimmung zu einem Phänomen dar, das sich, scheinbar ungeprüft, in jeder Generation von Neuem als problematisch erweist, dies aber beileibe nicht muß.

Wenn man der Sache auf den Grund geht, stößt man auf einige andere Volksweisheiten, die anscheinend unvermeidbar von Generation zu Generation weitergegeben werden. Da hört man zum Beispiel schon bei der Geburt einer Tochter aus scheinbar berufenem, weil älterem Munde, daß dieses Kind später für die alten Eltern sorgen könnte, weil Töchter immer eine ganz andere Beziehung zu ihren Eltern (und vor allem zu den Müttern) hätten. Es scheint fast, als sollte damit der – gelegentlich noch immer als Makel empfundenen – Tochtergeburt sozusagen etwas Gutes abgewonnen werden, wenn es schon mit dem männlichen Nachkommen für dieses Mal nicht geklappt hat.

Nun wird sofort jede einigermaßen aufgeklärte jüngere Frau einwenden, daß Empfindungen dieser Art einer überwundenen Zeit und ihrem entsprechenden Denken angehören, so daß es müßig sei, sich um männliche und weibliche Identitäten in ihrer familiären Rangfolge Gedanken zu machen. Aber – Feminismus hin und Aufklärung her: Es spukt bis heute mehr Atavismus in den Köpfen herum, als man sich das vorstellt. Anders formuliert: Die Macht der Mütter zeigt sich bereits an dieser Stelle weiterhin ungebrochen, denn Haltungen oben erwähnter Art werden bevorzugt im intimen Rahmen des weiblich-mütterlichen Miteinanders verkündet. Selbst bei modernen, aufgeklärten Frauen bleiben Reden dieser Art nicht gänzlich ohne Wirkung, sei es, daß sie als Saat für spätere Ernten oder als unmittelbare Erkenntnis ihre Wirkung sogleich entfalten.

Dem gegenüber steht die Geburt des männlichen Kindes, des möglichen Erben und Namensträgers, was im Zeitalter der freien Namenswahl zwischen Eheleuten zur Bedeutungslosigkeit geschrumpft ist, aber trotzdem erwähnt wird und als Faktum eine Rolle spielt. Für die Mutter vor allem ist die Geburt

des Sohnes, also des gegengeschlechtlichen Kindes, ein anderer Fall. Dieses Kind ist anders als die Frau – natürlich – und muß deshalb von Anfang an auch anders behandelt werden als eine Frau.

Hier dürfte die Problematik, mit der man es später zu tun hat, einsetzen, hier mag die Wurzel für viele seltsame Machtausübungen einerseits und gelassene Hinnahme außergewöhnlicher Verhaltensweisen andererseits liegen. Unter Hinnahme fällt, was das scheinbar normale kindliche Verhalten sprengt, also die Nachsicht mit der möglichen Wildheit des Sohnes, die auf starken Willen und spätere Durchsetzungskraft schließen läßt und deshalb als biologisch bedingt hingenommen wird. Während die Tochter – auch dies bleibt notwendigerweise im Klischee stecken – viel eher eine gewisse Bescheidenheit, wenn nicht Rücksichtnahme von Anfang an ihren Eltern und Mitmenschen gegenüber bezeugen soll, die jedenfalls angehalten wird, es daran nicht fehlen zu lassen.

Das bis in unsere angeblich aufgeklärten Tage herumgeisternde Klischee von der machtvollen Schwiegermutter über die arme Schwiegertochter bzw. der machtvollen Mutter über einen Sohn ist ein Faktum. Diskutiert man es, muß mit Vereinfachungen argumentiert werden, die meistens auch Ungerechtigkeiten implizieren. Welche Frau wüßte nicht zu berichten von Augenblicken im eigenen oder im Leben von Schwestern und Freundinnen, wo man der Mutter des Freundes vorgestellt wird, ihr über den Weg läuft oder in unseren scheinbar sexuell unverkrampften Zeiten zum ersten Mal beim morgendlichen Frühstück gegenübersitzt? Der ersten Begegnung mit der Mutter des Geliebten, Auserwählten, des neuen Freundes, zukünftigen Ehemannes haftet auch heutzutage noch ein Hauch von Probelauf an. Er muß bestanden werden. Was mit Sicherheit trotz Modernität und Großzügigkeit bleibt, das sind die Gedanken der Mütter. Die werden sich bei aller Aufgeklärtheit nicht sehr unterscheiden von den bohrend-kühlen Nachforschungen, denen unsere eigenen Mütter und Großmütter ausgesetzt waren, wenn es um die Verlobung oder die Einführung in die männliche Familie ging. Geschönt hieß das – und heißt es wohl noch –, daß mit der Frau des Sohnes eine Tochter ins Haus käme, während konsequenterweise im weitergedachten Gegenzug vom Verlust der Tochter die Rede ist.

Mit der Feststellung, durch die Wahl des Sohnes eine Tochter zusätzlich zu gewinnen, scheint eine Art Bonus verbunden, der der zukünftigen Frau (oder Lebensgefährtin) alle erreichbaren emotionalen Türen öffnet. Der Rolle des Schwiegervaters im Verhältnis zu seiner Schwiegertochter in spe soll hier nicht berücksichtigt werden, auch nicht am Rande. Die besagten offenen Türen werden im übrigen oft vom Schwiegervater aufgehalten, was den Zuwachs an Gefühlen auf Seiten der Mutter nicht unbedingt fördert, ihm sogar hinderlich sein kann. Die Mutter mit Macht über ihren Sohn, ihm jedoch in gewisser Weise auch wieder untertan, fungiert und funktioniert von Anfang an in einer Art Doppelrolle. Sie stellt sich selbst in ein

Spannungsfeld, aus dem heraus es zu Ur-Konflikten kommen kann, an denen die Beteiligten bisweilen zugrundegehen.

Die Mutter kreiert mit der Geburt eines Kindes ein ihr zunächst unbekanntes Wesen, das sie als Mann erkennen muß. Dies geschieht in einem nahezu biblischen Sinn. Aus dem Verhältnis kann sich ein symbiotisches Gefühl entwickeln, so daß diese einzigartige Beziehung nach Vorstellung der Mutter von keiner anderen Frau je verstanden werden wird oder gar geteilt werden kann. Welche Frau könnte je ein so enges, intimes, kenntnisreiches Verhältnis zu dem Mann entwickeln wie die Mutter! Von der Lebensspenderin zur Lebensberaterin erlebt sie alle Stadien eines erwachenden und erwachsen werdenden Menschen bei einem, der zwar von ihrem Fleisch und Blut ist, aber dennoch immer der besagte Andere bleibt: ein fremder Mann, der ihr gehört.

Hier liegen Deutungsansätze für Feindseligkeiten und Mißverständnisse, die ein gedeihliches Zusammenleben von Schwiegermutter und Schwiegertochter erschweren und am Ende unmöglich machen können. Wie viele Generationen von jungen Frauen mögen mit Listen, Schmeicheleien, harten Auseinandersetzungen, eiskalten Reaktionen, mit Erbitterung und unter Einsatz von liebenswürdigem Charme, mit der scheinheiligen Frage nach den Lieblingsgerichten und den dazugehörigen Rezepten, aber auch mit beruflichen Höchstleistungen und phantastischen, nahezu artistischen Leistungen beim Managen von Haushalt und Kindererziehung versucht haben, Anerkennung und Achtung, mindestens aber den Respekt der Mutter ihres Mannes, also der Schwiegermutter, erringen zu können? Und wie hoch mag bis heute die Erfolgsquote sein?

Es liegt etwas zwischen den beiden Frauen, der alten und der jungen, das unüberbrückbar scheint: die Tatsache, daß zwei denselben Mann lieben, allerdings unter höchst gegensätzlichen Aspekten. Natürlich gibt es die kluge Schwiegermutter, die sich die Partnerin des Sohnes zur Freundin und Gefährtin zu machen versteht und dann doppelten Gewinn aus dem Ergebnis zieht. Aber Überlegungen über das Nichtfunktionieren einer solchen Partnerschaft von Frau zu Frau, über Haß und Verachtung als vorherrschendes Element führen – zumal bei Betrachtung der Oper *Katja Kabanova* – zu der Frage, ob in unserer aufgeklärten Gegenwart eine derart tödliche Feindschaft wie bei Janáček möglich sein könnte.

Der Vergleich einer Geschichte aus dem 19. Jahrhundert mit einer gesellschaftlichen Situation am Ende des 20. Jahrhunderts muß hinken. Aber die Grundelemente scheinen unverändert und damit identisch. Bis heute stellt sich dem neutralen Betrachter die Frage, warum der Hauptbetroffene in dieser Situation, der Sohn, bei so offenbar essentiellen Lebensfragen oft unbeteiligt, lasch, nahezu uninteressiert wirkt. Kräftemessen und Kämpfe zwischen Frauen mag es immer geben. Der Umkämpfte will dann wohl nichts als seine Ruhe haben, die er mit dem schwierigen Versuch, es beiden Frauen recht zu machen, erreichen möchte. Aber dabei zieht er den Kopf ein

und hofft, daß die Stürme obendrüber wehen werden, ohne größere Schäden zu hinterlassen. Dieses passive Verhalten findet man als beliebtes, wohl eher männliches Grundmuster im vorigen Jahrhundert so gut wie im unsrigen. Wenn die Schwiegermutter schon so mächtig zu sein scheint, dann könnte sie sich doch einfach die Andere, die Neue, quasi untertan machen: sie ein bißchen zur Freundin, ein bißchen zur Verbündeten erklären. So könnte man in schönster Eintracht zusammenleben. Aber vermutlich wird die Schwierigkeit immer in der Einigung über den gerechten Teilungsschlüssel in bezug auf den geliebten Mann liegen. Die Anteilseignerinnen müßten sich miteinander besprechen, statt sich anzufeinden, was dann in der Praxis nicht geschieht.

Sind es vielleicht doch nur Ausnahmen, wenn die Schwiegermütter als böse und bis zur Karikatur verzerrte Gestalten, ekelhaft und machtbesessen, dargestellt werden? Handelt es sich nur um ein paar unangenehme Erscheinungen, die in der hübschen Schwiegertochter den indiskreten Hinweis auf eigenes Altern und zunehmende Funktionslosigkeit sehen und darum Gift und Galle spucken, um sich einen letzten Rest an Funktion doch noch zu bewahren? Oder sind es gänzlich unerfüllte, einsame Frauen, die als Einziges und Letztes ihren Sohn haben und ihr Recht an ihm behaupten?

Es muß wohl auch mit der Lust an der Macht zu tun haben, Macht an dem Anderen, als der das männliche Kind erscheint. Macht, die geteilt oder aufgegeben werden muß, verursacht Schwächegefühle. Sie suggeriert den Eindruck von Nachgiebigkeit, Unterlegenheit, Niederlage. Mit solchen Eingeständnissen ist schwer umzugehen.

So will der Kampf um die Liebe des gemeinsam geliebten Mannes verstanden sein und damit die schiere, so oft zu beobachtende Unfähigkeit, aus den alten Mustern herauszukommen. Am Beispiel von Janáčeks Kabanicha, der Schwiegermutter Katjas, läßt sich veranschaulichen, wie unklug es ist, sich die Schwiegertochter nicht zur Verbündeten zu machen. Beide Frauen sehen mit Sicherheit, wie schwach ihr gemeinsames Liebesobjekt ist. Gemeinsam hätten sie es stärken, vielleicht am Ende einen rechten Mann aus ihm machen können. Statt dessen bleibt er dieser jämmerliche Tropf, der es allen recht machen möchte und alles verkehrt anstellt.

Es muß nicht zu Mord und Selbstmord führen, wenn sich zwei Frauen nicht auf Sohn und Mann in ihrer Liebeseinteilung einigen können. Aber es kann noch immer zu Fehde und Unbehagen führen, zu Unverständnis und Unglücklichsein. Allianzen sollten zur rechten Zeit mit dem rechten Partner eingegangen werden. Mütter sollten ihre Töchter zu großzügigen Müttern erziehen, damit Sohn und Mann davon profitieren können.



Kasimir Malewitsch: Drei Frauen, 1928–32

aus: Brigitte Reimann, *Ich bedaure nichts – (Tagebücher 1955–1963); Alles schmeckt nach Abschied (Tagebücher 1964–1970)*

Mühlhausen, am 14. 5. 58

Vorgestern nacht bin ich mit Daniel hier angekommen. [...]

Daniel ist der Gesuchte und Gefundene, ich bin sicher. Und dennoch macht es mich krank, mir vorzustellen, daß Günter weggeht, aus der Tür geht, ganz allein, und die Straße hinunter, ganz allein, die Straße hinunter, die wir tausendmal gemeinsam gegangen sind, und daß er in der Ferne verschwindet, untertaucht und verschwindet, allein und unglücklich. Großer Gott!

Mühlhausen, am 15. 5. 58

[...] Es ist herrlich, von Dan geliebt zu werden [...]. Und aus einer eher geistigen ist auch letztlich eine schöne körperliche Harmonie gewachsen, er hat in mir eine wilde Leidenschaft geweckt, die mich zuweilen noch erschreckt – aber es ist ein süßer Schreck, und plötzlich finde ich, daß ich Phantasie hab auch in dieser Beziehung, und daß ich Dinge genieße, die mich früher anekelten; daß es mir selbst Genuß verschafft, Dan glücklich zu machen [...]

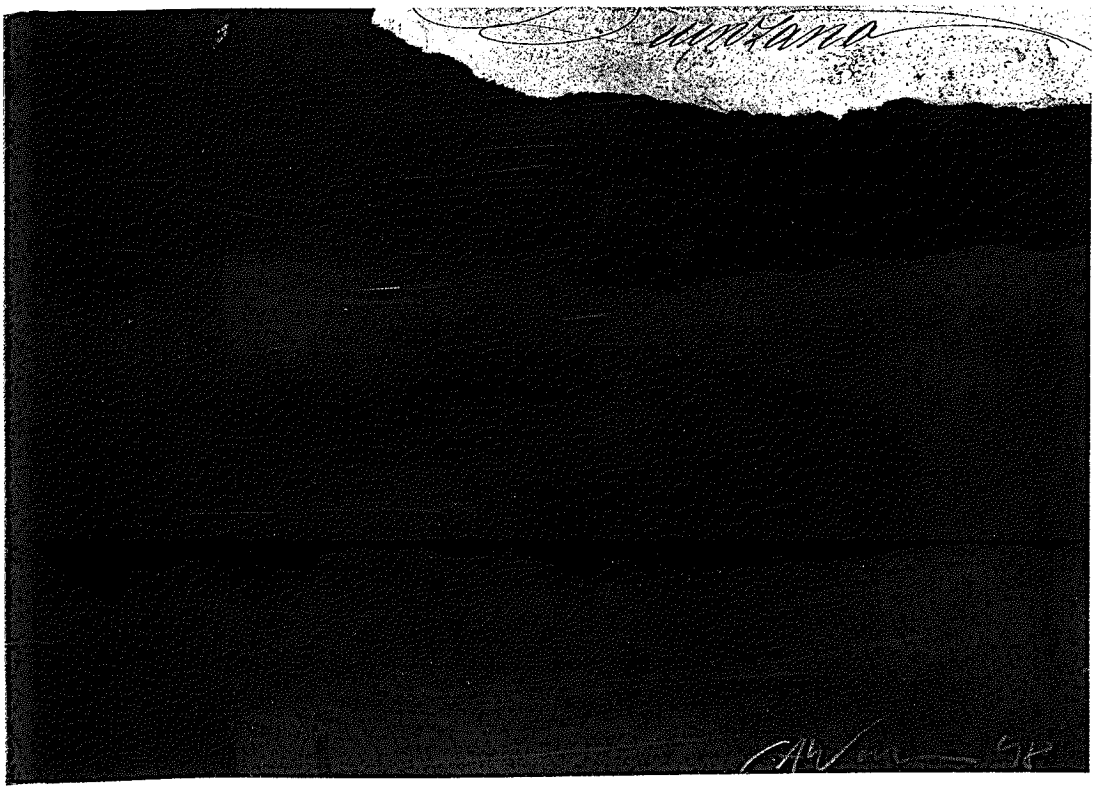
Und dennoch fürchte ich manchmal, ich werde kapitulieren vor dem Ansturm von Komplikationen, die sich uns aufdrängen [...]

Aber wie kann ich denn zurück in mein altes Leben? [...] ich würde niemals mehr den Gedanken los, die Gewißheit, [...] daß ich an dem großen Glück vorbeigegangen bin, ein für alle Male. Wenn Günter tot wäre – lieber Gott, verzeih mir die Sünde, es ist gräßlich, mir graut vor mir selbst – aber ich könnte Günters Tod leichter tragen als sein Leiden. [...]

Hoywoy [Hoyerswerda], am 2. 5. 60

[...] Ich sammele wieder Männer, fühle mich wieder jung, strahlend, lasse mich anbeten und weiß meine Heimat Daniel. Die anderen – lieber Himmel, ein bißchen Kitzel, Lust am Locken und Sich-entziehen, Bestätigung endlich und tröstliches Hinweg über meine krankhaften Minderwertigkeitskomplexe. Aber das sind nur Ausflüge in fremdes Land, das ich nicht wieder bewohnen werde: Trinken, Tanzen, Flirten, bettelnde Männer – all das gehört nicht mehr zu mir. [...]

Dies ist ernster. Ich habe Hanke wirklich sehr gern – diesen korpulenten, fast kahlköpfigen Mann, den immer Heiteren, Witzigen, Ruhigen, Pol in der Brigade. Ein wunderbarer Mensch! Er hat mich lieb. Seine Liebeserklärung – nein, zu schön, zu ergreifend, als daß ich sie ironisch kommentierend, hier wiedergeben möchte. [...]



C. A. Wasserburger: nebulus, 1998

Hoywoy, 11. 5.

Ich bin verliebt, sechzehn Jahre jung und verliebt in einen ebenso jungen, schülerhaft schwärmenden Hanke. War bei ihm im Wohnlager. Er holte mich vom Bus ab, er nahm gleich meinen Arm, wir gingen durchs Lager, in seine Baracke, sein enges Zimmer [...]

Später ... Wir küßten uns, schwätzten verliebte Dummheiten [...]. Und dann der Rückfall in meine christliche Erziehung: Ist das schon Sünde? Kein Ehebruch, gewiß (dieser Schritt über die Grenze wird nicht getan!), aber doch Sünde, Zuneigung für einen anderen Mann [...]

Hoywoy, 22. 5. 60

Daniel hat mein Tagebuch gelesen, schwieg aber bis vorgestern, obgleich er meine ganze Romanze mit Erwin wußte (und er nimmt sie ernster als ich selbst). Eine bösartig ungerechte Bemerkung von mir provozierte einen furchtbaren Zornesausbruch – ich dachte, Daniel würde mich erwürgen. [...]

Immer diese abgeschmackten Dreiecksgeschichten! [...]

Hoy, 15. 8.

[...] Ich war bis halb vier nachts bei Jon, und wir tranken eine ganze Flasche Wodka und waren ziemlich besoffen und abwechselnd schwermütig und von wilder Lustigkeit. Ich habe eine dunkle Erinnerung, daß wir uns im Treppenhaus heftig küßten ... Sicher ist, daß Daniel – von uns freilich unbemerkt – ein paar Schritte entfernt stand und alles sah und hörte. Er kam, als ich schon im Bett lag. Es gab eine furchtbare Szene [...]

Nbg. [Neubrandenburg], 2. 4. 69

Wenn der Jon erst hier ist ... Wenn ich vergleiche, finde ich immer wieder, er ist der einzige Mann von Format, und alle anderen können es mit ihm nicht aufnehmen. [...]

Nbg., 4. 4.

Abends um 8 ist der Jon dann endlich gekommen – mit Geschenken beladen. Zigaretten, Wermut, ein Paar indische Hausschuhchen, grün und gold [...]

Burg, 3. Juni

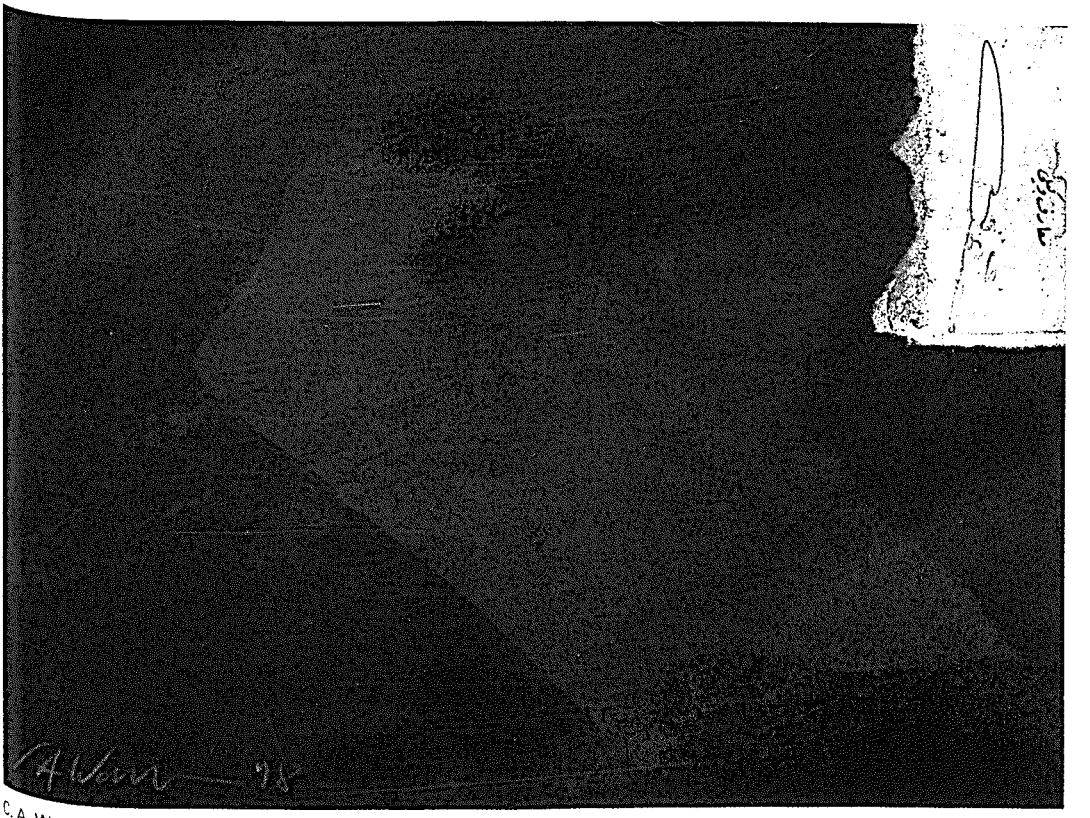
[...] J. holte mich von Berlin ab, zwei Tage in N., wieder schreckliche Szenen; ich war hysterisch nach all den Erlebnissen in Berlin [...]. Wir sprachen sogar über Scheidung, wenn auch ungläubig [...]. Gestern, als er mich in Berlin an den Zug brachte, brachen wir beinahe in Tränen aus, konnten uns eben noch zurufen: Aber ich liebe dich doch, es wird wieder gut werden, es wäre schade um unsere Ehe. [...]

30. 7.

[...] An meinem Geburtstag war nur Jürgen da. »Nur« ist falsch ausgedrückt. Ich mag ihn [...]. Er kommt fast jeden Tag, und wenn er mal nicht kommen kann [...], dann fehle ich ihm, und er fehlt mir. [...] Wir haben ein großes Palaver beschlossen, zwecks Klärung unseres Verhältnisses zueinander. [...] All die Wochen und Monate, seit wir uns kennen, sind wir in einer Art Kampfstimmung. Immerzu Kraftproben, das geht einem auf die Nerven. [...]

3. 9.

[...] Jon hat ein Verhältnis mit seiner Sekretärin begonnen (»begonnen« klingt wie neuerdings – es muß aber schon ein Vierteljahr gehen), er dachte, es gäbe keine Voraussetzungen mehr für uns beide. [...]



C. A. Wasserburger: Feldzeichen, 1998

Nbg., 8. 9.

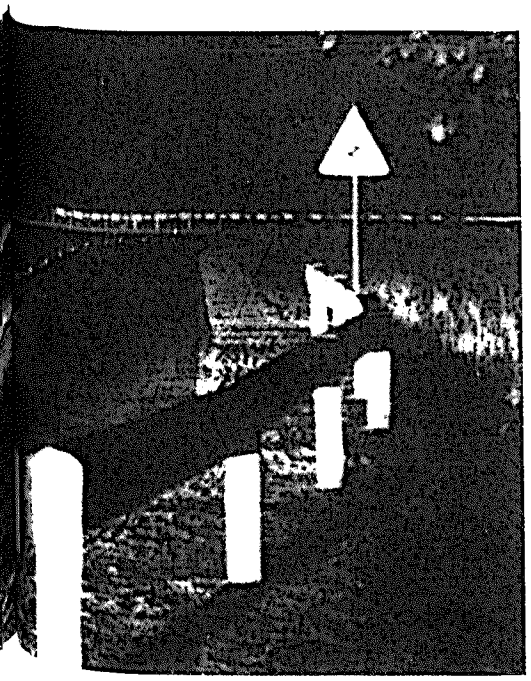
Ich [...] will nicht mehr. [...] Eines Tages bin ich aufgestanden und habe »nein« gesagt. Oh nein, ich bin mir durchaus noch nicht so sicher, wie ich vor anderen und vor mir selbst tue. Eine Art Trotz vermutlich, oder sowas wie Stolz – jedenfalls keine Träne in Gegenwart anderer; ich lasse mir nichts anmerken, bin geradezu munter, tagsüber also, unter Menschen. Nachts ist es noch arg, ich kann nicht schlafen, obgleich ich [mich] mit Schlaftabletten vollstopfe. Nachts rede ich mit ihm und mit mir und mit allen möglichen Leuten, mache Pläne und verwerfe sie, weil ich nicht weiß, ob meine Kraft ausreichen wird, sie durchzuführen. [...]

Wie immer, aus meiner Betäubung bin ich aufgewacht, auch aus dieser künstlichen Narkose mittels Medikamenten (seit jenem Tag nehme ich nichts mehr von dem Zeug ein [...]), man kann sagen: ich bin mir dessen bewußt geworden, was geschehen ist. Kein Gedanke mehr an Selbstmord; es lohnt nicht, deswegen sein Leben wegzuwerfen. Nun, ich bin noch nicht ausgezählt, obgleich ich diesmal zu Boden gegangen bin wie noch nie [...].

»Wohin aber gehen wir«



Astrid Klein: Angst, 1979



Ingeborg Bachmann

Reklame

Wohin aber gehen wir
ohne sorge sei ohne sorge
wenn es dunkel und wenn es kalt wird
sei ohne sorge
aber
mit musik
was sollen wir tun
heiter und mit musik
und denken
heiter
angesichts eines Endes
mit musik
und wohin tragen wir
am besten
unsre Fragen und den Schauer aller Jahre
in die Traumwäscherei ohne sorge sei ohne sorge
was aber geschieht
am besten
wenn Totenstille

eintritt

Anne, ich möchte nicht leben. Ich schreibe es Dir nur, um es Dir zu sagen, nicht um Dich vorzuwarnen. Ihn warne ich vor. Dir sage ich es. Für ihn ist das keine BEDROHUNG. Wem soll man denn drohen können, niemanden. Nur mir drohe ich. Nur mich töte ich. Niemanden sonst. Jetzt hör zu, das Leben ist schön, aber ICH KANN ES NICHT LEBEN. Ich kann es nicht einmal erklären. Ich weiß, wie lächerlich sich das anhört... aber wenn Du wüßtest, wie ich mich GEFÜHLT habe. Am Leben zu sein, jawohl, am Leben zu sein, aber es nicht leben zu können. Ach, da liegt der Hase im Pfeffer. Ich bin wie ein lebender Stein,... ausgesperrt von allem, was real ist. Tja, da liegt der Hase im Pfeffer, im Ausgesperrtsein. Anne, kennst Du so etwas, kannst Du mich hören???? Ich wünschte oder ich bilde mir ein, ich wünschte, daß ICH an irgend etwas stürbe, denn dann könnte ich tapfer sein, aber nicht zu sterben und trotzdem ... und trotzdem hinter einer Wand zu [sein], mitanzusehen, wie jeder dazupaßt, wenn ich es nicht kann, hinter einer grauen Nebelwand zu sprechen, zu leben, aber nichts zu fassen kriegen oder das Falsche zu fassen kriegen... alles falsch zu machen... glaub mir (kannst Du das?)... was ist nur los. Ich möchte dazugehören. Ich bin wie ein Jude, der schließlich im falschen Land endet. Ich bin nicht Teil von irgendwas. Ich gehöre nicht dazu. Ich bin erstarrt. Und gerade weil ich so erstarrt bin, trinke ich, um es zu simulieren (stimulieren?); eine Droge auch das; ich möchte Tag und Nacht schlafen (d. h. nicht leben, aber auch nicht ganz sterben)...

Anne Sexton in einem Brief an Anne Clarke, 13. Oktober 1964

Jetzt, glaube ich, weiß ich, was Einsamkeit heißt. Augenblicke der Einsamkeit auf jeden Fall. Sie stammt aus einer schwer faßbaren Mitte des Ichs – sie ist wie eine Blutkrankheit, im ganzen Körper verteilt, so daß man den Ausgangspunkt der Vergiftung nicht lokalisieren kann. Die Thanksgiving-Ferien sind vorbei, jetzt bin ich wieder in meinem Zimmer im Haven-Haus. Heimweh nennt man, was mich jetzt beherrscht. Ich bin allein in meinem Zimmer, zwischen zwei Welten. Unten sind ein paar Mädchen dazugekommen – keine Erstsemester, keine, die ich wirklich kenne. Ich könnte runtergehen, Briefpapier als Ausrede für meine Anwesenheit benutzen, aber das will ich noch nicht – noch nicht. Nein, ich werde nicht versuchen, mir zu entkommen, indem ich mich in künstlichem Geschwätz verliere: »Hast du schöne Ferien gehabt?« »Ach ja, und du?« Ich bleibe hier und versuche, diese Einsamkeit auf den Punkt zu bringen. [...]

Die Zukunft? Ach Gott – wird sie schlimmer und schlimmer? Werde ich nie reisen, nie mein Leben einbinden, werde ich nie einen Sinn haben, eine Bedeutung? Nie Zeit haben – lange an einem Stück, um Gedanken verfolgen zu können, Philosophie –, um die unbestimmten, in mir brodelnden Wünsche auszudrücken? Werde ich Sekretärin werden – eine sich selbst erklärende, uninspirierte Hausfrau, insgeheim eifersüchtig auf die Möglichkeit meines Mannes, intellektuell und beruflich weiterzukommen, während ich behindert werde? Werde ich meine

aus: Sylvia Plath, *Die Tagebücher*

peinlichen Wünsche und Hoffnungen unterdrücken, werde ich mich weigern, mich selbst zu betrachten, und entweder wahnsinnig oder neurotisch werden?

Mit wem kann ich reden? Wer gibt mir Rat? Niemand. Der Gott unserer Zeit ist der Psychiater. Aber der kostet Geld. Und ich nehme gar keinen Rat an, auch wenn ich ihn will. Ich werde mich umbringen. Mir ist nicht mehr zu helfen. Keiner hier hat die Zeit, mich gründlich zu untersuchen, um mir zu helfen, mich selbst zu verstehen ...

---

aus: Sylvia Plath, *Das Wunschkästchen*

Mit nacktem, zunehmendem Grauen lag Agnes Nacht für Nacht hellwach. Und was noch schlimmer war: Sie wurde nicht mehr müde.

Endlich überkam sie die düstere, klare Erkenntnis dessen, was ihr geschah: Die Vorhänge des Schlafs, die erfrischende, vergessenmachende Dunkelheit, die jeden Tag von dem vorhergehenden und dem folgenden trennt, waren für sie auf alle Ewigkeit und unwiderruflich weggezogen. Sie sah eine unerträgliche, endlose Folge wacher, gesichtsloser Tage und Nächte vor sich, und ihren Kopf zu vollständiger Leere verdammt, ohne auch nur ein einziges eigenes Bild, das den vernichtenden Angriff dieser selbstgefälligen, in sich ruhenden Tische und Stühle hätte abwehren können. Sie könnte durchaus hundert Jahre alt werden, überlegte Agnes angewidert: Die Frauen in ihrer Familie waren langlebig.

Dr. Marcus, Hausarzt der Familie Higgins, versuchte Agnes auf seine joviale Art wegen ihrer Schlaflosigkeit zu beruhigen: »Nur ein wenig nervöse Anspannung, das ist alles. Nehmen Sie eine Zeitlang jeden Abend eine dieser Kapseln, und Sie werden sehen, wie Sie schlafen werden.«

Agnes fragte Dr. Marcus nicht, ob das Mittel ihr Träume schenken würde; sie steckte die Schachtel mit den fünfzig Kapseln in ihre Handtasche und nahm den Bus nach Hause.

Zwei Tage später, am letzten Freitag im September, als Harold von der Arbeit zurückkam (er hatte während der einstündigen Bahnfahrt nach Hause die Augen geschlossen, als ob er schliefe, während er in Wirklichkeit auf einem zweimastigen Segelschiff mit kirschrotem Trapezsegel einen leuchtenden Fluß hinauffuhr, wo Herden weißer Elefanten im Schatten maurischer Türme aus vielfarbigem Glas durch die kristallene Oberfläche des Wassers brachen), fand er Agnes auf dem Sofa im Wohnzimmer liegen, sie trug ihr Lieblingskleid aus smaragdgrünem Taft und war bleich und lieblich wie eine erblühte Lilie. Ihre Augen waren geschlossen, eine leere Pillenschachtel und ein umgefallener Wasserkrug lagen auf dem Teppich neben ihr. Auf ihrem friedlichen Gesicht lag ein feines heimliches Lächeln des Triumphes, als ob sie endlich in einem fernen Land, unerreichbar für die Sterblichen, mit dem dunklen Prinzen im roten Cape, dem Prinzen ihrer frühen Träume, Walzer tanzte.

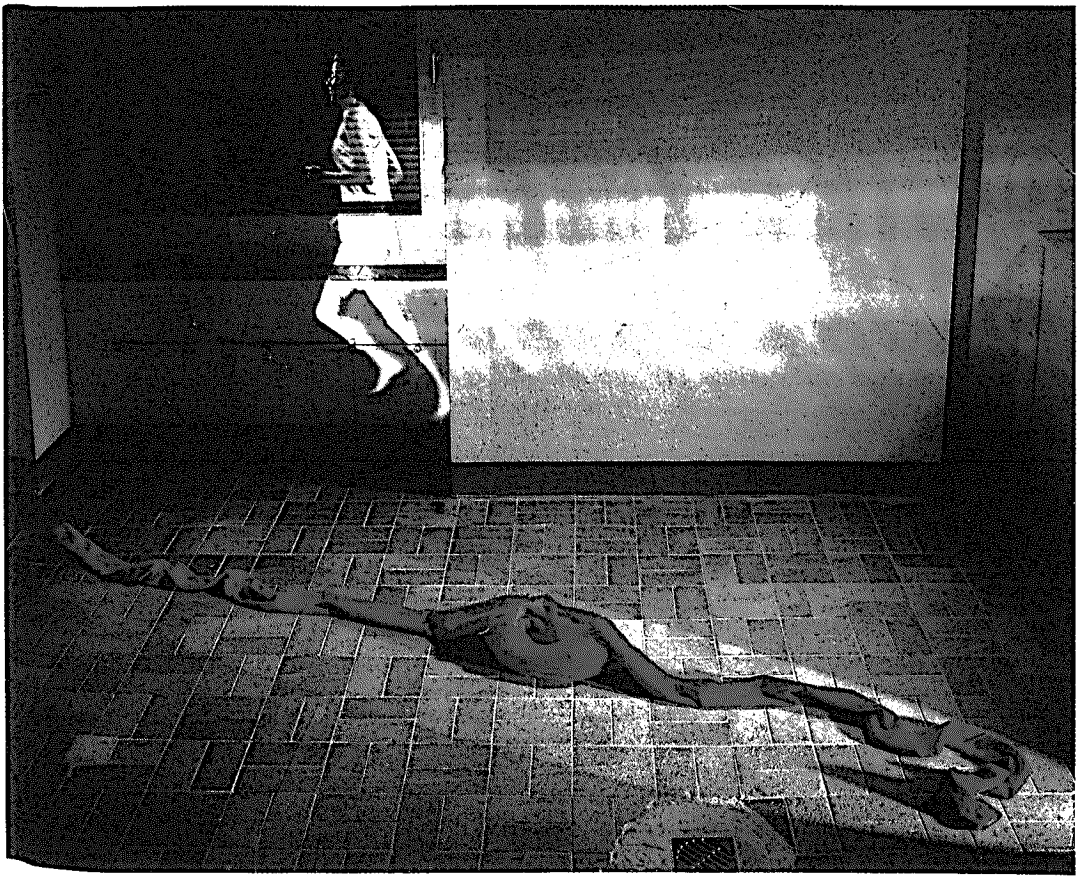
Thomas Bronisch. Der Suizid. Tödliche Ausweglosigkeit?

Der Selbstmord spielt in Literatur und Musik eine zentrale Rolle. In der Oper von Leoš Janáček ist es das Schicksal der Katja Kabanova. In der Stammesgeschichte muß der Selbstmord als ein dem Menschen ureigenes Verhalten gesehen werden. Der Selbstmord setzt Selbstreflexion voraus, das heißt, das Individuum muß zwischen einem beobachtenden und einem erlebenden Ich unterscheiden können. Den Menschen zeichnet eine solche Fähigkeit aus, im Tierreich vermuten wir sie bei unseren nächsten Verwandten, den Primaten. Hier fehlen jedoch eindeutige Selbstmordhandlungen. Selbst bei Primaten, bei denen – in seltenen Fällen – Mord und Selbstverstümmelung vorkommen, wurden weder in freier Wildbahn noch in geschlossenen Gehegen Selbstmorde beobachtet.

Von Beginn unserer Geschichte bis zum heutigen Tage hat kein Verhalten des Menschen soviel widersprüchliche Reaktionen hervorgerufen wie der Selbstmord. Dies drückt sich auch in der Sprache aus: Für die einen ist es *Selbstmord,* eine verdammenswerte Tat, einem Mord gleichkommend, für die anderen *Freitod,* die freie Entscheidung eines aufgeklärten Individuums. In der christlichen Religion ist der Selbstmord verpönt, obwohl er im Alten und Neuen Testament mehrmals erwähnt wird. Im Konzil von Arles 452 wurde der Selbstmord als Verbrechen deklariert und als Folge des *Furor diabolicus* gesehen. Ein Jahrhundert später verweigerte man dem Leichnam das christliche Begräbnis. Im Mittelalter wurde schließlich in vielen Teilen Europas das Vermögen des Selbstmörders eingezogen und sogar noch die Leiche mißhandelt.

Schon in der Antike unter den Kynikern und Stoikern und später in der Aufklärung wird der Selbstmord als freie Entscheidung eines Individuums angesehen, offensiv verteidigt z. B. von Friedrich Nietzsche in *Also sprach Zarathustra:* »Den freien Tod predige ich Euch, der nicht heranschleicht wie Euer grinsender Tod, sondern der da kommt, weil ich es will.« Als erstes Land strich Frankreich während der Revolution 1790 den Selbstmord von der Liste der gesetzlichen Verbrechen, Preußen folgte sechs Jahre später. Österreich schloß sich dieser Entwicklung erst im Jahre 1850 an. Als letztes europäisches Land schaffte England 1961 ein Gesetz ab, das Selbstmord als Verbrechen mit Mord gleichsetzte und versuchten Selbstmord als Vergehen bewertete, das strafrechtlich noch vereinzelt verfolgt wurde.

Jüngeren Datums ist die Einstellung, Selbstmord als ein psychologisches Problem oder gar als psychische Störung oder Erkrankung anzusehen. John Donne (1572–1627), der Dekan von St. Paul's, bestritt, daß Selbstmord ausnahmslos sündig sei, und trat für Mitleid und Verständnis ein. Der zu seiner Zeit einflußreichste französische Psychiater Jean Etienne Dominique Esquirol (1838) schließlich bemerkte: »Der Selbstmord bietet alle Merkmale von Geisteskrankheiten. [...] Der Mensch



Dagmar Demming: Totale Ausgangssperre, 1992

nimmt sich nur das Leben, wenn er wahnsinnig ist, und der Selbstmörder ist wahnsinnig.« Sigmund Freud führt als erster in seinem Aufsatz *Trauer und Melancholie* (1917) eine psychologische Entstehungstheorie ein. Er sieht den Suizid als Ausdruck der Wendung der Aggression gegen das eigene Ich, das die Aggression nicht gegen eine – ambivalent – geliebte Person richten darf.

Die im weiteren Text gewählte Bezeichnung *Suizid*, aus dem mittelalterlichen Kirchenlatein stammend, bedeutet *Selbsttötung* und vermeidet jegliche Wertung.

Katja Kabanova suizidiert sich nach ihrem Ehebruch mit Boris Grigorjevitsch, obwohl der Ehemann Tichon Ivanytsch Kabanov ihr verziehen hat. Katja Kabanova hat mit ihrem Ehebruch eine emotionale und von Gesetz und Sitte geforderte Trennung von ihrem Ehemann vollzogen. Ihr Gewissen zwingt sie, den Ehebruch zu gestehen. Schande und Scham über ihre von der Gesellschaft als ruchlos angesehene Tat führen zur Selbstverurteilung und letztendlich zur Selbstvernichtung. Die überwältigende Mehrzahl der Anlässe für Suizidversuche und Suizide sind drohende oder vollzogene *Trennungen* im zwischenmenschlichen Bereich, seien es nun Beziehungen von Kindern

zu ihren Eltern, von Partnern oder von Eltern zu ihren mittlerweile erwachsenen Kindern. Mit ihrem Ehebruch hat Katja Kabanova eine solche Trennung vollzogen, die sie nicht bewältigen kann.

Neben dem Aspekt des Verlustes oder drohenden Verlustes menschlicher Bindung ist sicherlich auch der Aspekt der Kränkung zu berücksichtigen. Übermäßige *Kränkbarkeit* muß im Zusammenhang mit mangelhaft ausgebildetem Selbstwertgefühl gesehen werden. Dabei kann sich dieses sowohl in Selbstabwertung als auch in Selbstüberschätzung äußern oder zwischen beiden Zuständen wechseln. Treffen nun auf ein suizidgefährdetes Individuum die nahezu jedes Leben begleitenden Belastungssituationen wie unglückliche Liebschaften, Trennungen, Scheidungen, berufliche Mißerfolge oder körperliche Erkrankungen, so reagiert es mit intensiven Gefühlen von Scham, Wut und Rache und schließlich mit Selbstzerstörung. Um der Schande zu entgehen, sieht Katja Kabanova nur noch die Möglichkeit, sich zu töten.

In einem Suizid kann man allerdings auch eine Sehnsucht nach Verschmelzung, ewiger Liebe oder überhaupt einem paradiesischen Zustand suchen, um somit der als zu hart und ungerecht erlebten Realität aus dem Wege zu gehen. Dieser besonders bei Jugendlichen und jungen Erwachsenen zu beobachtende sogenannte *narzißtische Rückzug* findet sich auch bei Katja Kabanova in ihrer Liebe zu Boris Grigorjevitsch. Die wahre Liebe ist die unerreichbare Liebe mit der *Idealisierung* des Partners. Sie zwingt nicht zum individuellen Kennenlernen des anderen, also zur Auseinandersetzung auch mit den Schwächen des anderen und damit der unweigerlichen Entidealisierung mit der Chance, auch eigene Schwächen zeigen zu dürfen. Ein weiterer Aspekt der Liebe Katja Kabanovas ist auch die fehlende Fähigkeit, sich nur *einem* Partner zuzuwenden, d.h. ihre *Ambivalenz* in zwischenmenschlichen Beziehungen. Sie möchte der Versuchung des Ehebruchs widerstehen, aber sie wirft den von Varvara angebotenen Schlüssel zum Garten nicht weg. Auf der anderen Seite fehlt ihr der bedingungslose Rückhalt ihres Mannes.

Das Leben der Katja Kabanova ist von *Hoffnungslosigkeit* und *Resignation* geprägt. Alles Handeln kommt ihr sinnlos vor. Sie glaubt, ihrem Schicksal nicht entrinnen zu können. Katja Kabanova kann ihr Leben nicht selbst bestimmen, sie fügt sich den Entscheidungen anderer, kann sich ihrer Hoffnungslosigkeit nicht erwehren. Man könnte auch sagen, sie ist eine *abhängige Persönlichkeit* und leidet unter einer *Depression* – ein Charakteristikum, das viele Patienten mit suizidalen Tendenzen auszeichnet.

Das Handeln der Protagonisten in dieser Oper geschieht nicht im luftleeren Raum. Katja Kabanova wird von der Kabanicha in den Tod getrieben, von ihrer Schwiegermutter also, die auch die noch möglich erscheinende Rettung Katjas verhindert. Sie ist eine herrische, gefühlskalte Frau, die ihrer Schwiegertochter die Liebe des Sohnes mißgönnt. Ihr willensschwacher Sohn

Tichon vermag es nicht, sich seiner übermächtigen Mutter zu entziehen und sich ganz auf die Seite seiner Frau zu stellen. Boris ist Waise, hat sein geliebtes Elternhaus durch den frühen Tod der Eltern verloren und wurde von seinem tyrannischen Onkel Savjol Prokofjevitsch Dikoj aufgezogen, der ihn verachtet und ablehnt. Aus gefühlsmäßiger Entbehrung heraus sucht Boris Grigorjevitsch bei Katja Kabanova Liebe und findet eine unglückliche Leidenschaft.

Wir finden also in der Lebensgeschichte der drei Protagonisten Katja, Tichon und Boris ein Geflecht *pathologischer Beziehungen*, die schließlich für alle drei im Unglück enden. Katja begeht Suizid, Boris wird verbannt, und Tichon verliert seine geliebte Frau. Es hat den Anschein, als ob sich alle drei aus den familiären Banden nicht lösen, zu freien Entscheidungen nicht finden können und sich unrettbar in Beziehungen verstricken, so wie sie selbst in ihren familiären Beziehungen verstrickt waren. So kann der Suizid Katja Kabanovas auch als Konsequenz ungelöster *Beziehungskonflikte* gesehen werden. Die Oper bzw. Ostrowskys *Gewitter* gibt uns keine Auskunft über Katjas Lebensgeschichte und damit über ihre *Dispositionen* zu Beziehungskonflikten, Abhängigkeit und Depressivität.

In jedem Fall erscheint dem Suizidologen Katjas Entschluß zum Suizid nicht als freie Entscheidung eines überlegt und rational handelnden Menschen, so wie es z.B. Friedrich Nietzsche so vehement für jeden Suizidenten beansprucht hat. Neben ihrer mehr oder minder selbstgewählten Verstrickung in nicht realisierbare Beziehungen, ihrer unrealistischen Sehnsucht nach *der* idealen Liebe, ihrem Hang zur Selbstbestrafung und Depressivität darf auf keinen Fall die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts in Rußland außer acht gelassen werden. Die gesellschaftliche Ächtung des Ehebruchs bei Frauen dürfte in einer feudalistisch-männlich dominierten Gesellschaft eine untragbare Bürde für eine junge Frau ohne Schutz der Ursprungsfamilie gewesen sein.

Empirische Untersuchungen über Motive von Suizidhandlungen in Rußland im 19. und 20. Jahrhundert sind mir nicht bekannt. Rußland gehört zu den Nationen mit hoher Suizidrate bei einem deutlichen Überwiegen des männlichen Geschlechts, ähnlich wie in den meisten osteuropäischen und nordischen Staaten. Daß gesellschaftliche Umbrüche das Suizidverhalten wesentlich verändern können, zeigt dabei die eindrucksvolle Senkung der Suizidraten in den osteuropäischen Staaten nach Öffnung des Eisernen Vorhanges: In all diesen Staaten kam es über mehrere Jahre hinweg zu einem deutlichen Abfall der Suizidraten – allerdings mit einem erneuten leichten Anstieg in den letzten Jahren.

Wie in jedem Theaterstück oder Libretto stellt die Handlung zumindestens nicht ausschließlich eine Abbildung der sozialen Realität dar. So sind bei der Oper von Janáček bzw. dem Theaterstück von Ostrowsky Psychologie oder Pathologie seiner Figuren sicherlich nur ein, wenn auch wesentlicher Aspekt der Aussage des Werkes.

Im folgenden möchte ich darauf eingehen, was aus *heutiger* Sicht der Wissenschaft an diesem Suizid eher atypisch ist. Das Suizidopfer ist eine junge Frau – eine seltene Konstellation: In nahezu allen Zivilisationen und Kulturen bringen sich häufiger Männer um als Frauen. Das Geschlechterverhältnis in westlichen Gesellschaften ist 3:1 zuungunsten der Männer. Frauen, vor allem junge Frauen, begehen viel häufiger Suizidversuche mit sogenannten weichen Methoden wie Tabletteneinnahme, während Männer hauptsächlich zu sogenannten harten Methoden wie Erhängen, Erschießen oder auch Sich-Ertränken greifen. Ehebruch ist heutzutage in der Regel kein ausreichendes Motiv für Suizid, eher der Verlust eines Partners. So gesehen wäre eigentlich ein Suizid von Tichon oder Boris zu erwarten gewesen. Dazu würde auch die Tatsache passen, daß wir während der letzten dreißig bis vierzig Jahre in westlichen Gesellschaften eine Zunahme von Suiziden nur bei jungen Männern und nicht bei jungen Frauen beobachten konnten. Allerdings ist die Ehe, insbesondere wenn Kinder vorhanden sind, ein *protektiver* Faktor, das heißt, sie schützt vor Suizid. Etwa die Hälfte aller Suizide bei Frauen in Deutschland erfolgt nach dem sechzigsten Lebensjahr, also wenn die Kinder aus dem Haus sind oder der Ehemann verstorben ist. Dementsprechend hoch ist die Suizidrate vor allem alter Männer nach dem Tod der Ehefrau.

Das Leben in unserer Gesellschaft ist ein hohes, schützenswertes Gut. Deshalb gehört der Suizid eines jeden Menschen, besonders aber eines jungen Menschen, sicherlich zu den belastendsten Erfahrungen und wird für Angehörige, Freunde und Therapeuten zu einem traumatischen Erlebnis. Nicht umsonst ist deswegen der Suizid in nahezu allen Gesellschaften tabuisiert. Wer außer den Fachleuten weiß denn schon, daß bei Jugendlichen und jungen Erwachsenen in westlichen Gesellschaften der Suizid nach den Unfällen die zweithäufigste Todesursache ist, daß in der westlichen Welt Suizide häufiger sind als tödliche Verkehrsunfälle, daß sich in Deutschland jeder fünfzigste Mann und jede hundertzwanzigste Frau suizidieren? So gesehen ist der Suizid in Janáčeks Oper ein ausgesprochen modernes Thema mit hoher Aktualität.



George H. Seeley: Die weiße Landschaft, 1907

Ingeborg Görler

Heimweh

Aber die Stille dort
am Rand eines bestimmten Flusses
eines Waldstücks die Luft der Stunde
wenn das vertraute Licht kommt oder geht
und aus Einsamkeit der Raum wächst
in dem ich bleiben kann

Die Autoren dieses Programmbuches

Udo Bermbach, geboren 1938 in Berlin. Studium der Germanistik, Geschichte, Politischen Wissenschaft und des Völkerrechts an den Universitäten Marburg und Heidelberg. 1966 Promotion in Politscher Wissenschaft über das Thema Vorformen parlamentarischer Kabinettsbildung in Deutschland. *Seit 1971 Professor für Politische Wissenschaft an der Universität Hamburg mit dem Schwerpunkt Politische Theorie und Ideengeschichte. Veröffentlichungen zur Geschichte des modernen Parlamentarismus, zum politischen Denken und zur politischen Theorie seit dem 16. Jahrhundert, zum Verhältnis von Gesellschaft/Politik und Oper sowie u.a. zu Richard Wagner und Giuseppe Verdi.*

Thomas Bronisch, geboren 1948 in Hamburg. Prof. Dr. med., Facharzt für Psychiatrie und Psychotherapie und Facharzt für Psychotherapeutische Medizin. Leiter der geschlossenen Station an der Klinik des Max-Planck-Instituts für Psychiatrie in München. Hauptarbeitsgebiete in Klinik und Forschung: Suizid, Depression, Persönlichkeitsstörungen und Posttraumatische Belastungsstörungen. Autor des Buches Der Suizid. Ursachen Warnsignale Prävention.

Dietmar Holland, geboren 1949 in Hamm/Westfalen. Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Theatergeschichte in München. Seit 1972 publizistisch tätig. Freie Mitarbeit seit 1975 beim Bayerischen Rundfunk, seit 1981 beim Norddeutschen Rundfunk, seit 1984 bei der Neuen Musikzeitung. *Mitherausgeber der rororo-Opernbücher (31 Bände, auch in japanischer Ausgabe), des* Konzertführers *(Neuausgabe 1996) und des* Opernführers *(1990) sowie des Sammelbandes* Gehörgänge. Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion *(1986).*

Tomi Mäkelä, geboren 1964 in Finnland. Klavier- und Musikwissenschaftsstudium in Wien und Helsinki, Promotion bei Carl Dahlhaus und Helga de la Motte in Berlin 1988. Tätigkeit als Hochschullehrer in Helsinki, Turku, Berlin, Essen und Köln. Seit 1996 Universitätsprofessor für Musikwissenschaft in Magdeburg. Freier Mitarbeiter diverser Zeitschriften und Medien. Zuletzt erschienen als Buch: Aarre Merikantos Schott-Konzert *(1996),* Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland *(Hg., 1997) und* Friedrich Wiecks Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften *(Hg., 1998).*

Renate Gräfin Matuschka, geboren in Würzburg, aufgewachsen in Österreich. Studium der Zeitungswissenschaft, Germanistik und Soziologie in München. Journalistin bei einer Tageszeitung, Lektorin in München mit den Schwerpunkten Geschichte, Religion und Kinderbücher. Lebt als freiberufliche Journalistin in München und schreibt im Feuilletonbereich für Tageszeitungen. Beitrag in der Anthologie Die Geliebte und andere Physiologien *(1998).*

Hans A. Neunzig, geboren 1932 in Meißen. Autor musik- und literaturhistorischer Bücher (z.B. Lebensläufe der Deutschen Romantik, *Veröffentlichungen über Johannes Brahms und Dietrich Fischer-Dieskau), Herausgeber (u.a. von Schriften und Briefen der österreichischen Schriftstellerin Hilde Spiel), Kritiker und Übersetzer.*

Eva Raupp-Schliemann, geboren in Berlin. Studium an der Fachhochschule für Gestaltung in Hamburg. Freiberufliche Tätigkeit als Graphikerin und Buchillustratorin für Belletristik- und Kinderbuchverlage. Ausstellungen mit graphischen Arbeiten, vor allem zu literarischen Texten von E.T.A. Hoffmann, Klingemann, Hans Christian Andersen, Alfred Döblin, Franz Kafka u.a.

Uwe Schweikert, geboren 1941 in Stuttgart. Studium der Germanistik, Musikwissenschaft und Geschichte in Göttingen und München. 1969 Promotion über Jean Pauls Roman Der Komet. *Lektor in einem Stuttgarter Verlag. Neben Editionen (Rahel Varnhagen, Ludwig Tieck, Hans Henny Jahnn) Aufsätze, Funksendungen und Kritiken zu Literatur und Musik (darunter zahlreiche Essays zur italienischen Oper des 19. Jahrhunderts).*

Anton Sergl, geboren 1964 in München. Studium der Slavistik, Germanistik, Musikwissenschaft und Komparatistik in München, Moskau und Berkeley. Arbeiten über deutsche und russische Dichter und Komponisten, polnische Romantik, russisches Kino, Architekturtheorie und zeitgenössische Kunst. Veröffentlichung von Für eine große Musik – Richard Strauss *(1998).*

The Story

Act One

Scene One

Kudrjash is talking to Glasha on the banks of the Volga, exclaiming rapturously about the beauty of the river, when their conversation is interrupted by a quarrel which has broken out between Dikoy, a rich merchant, and his nephew Boris. When Dikoy has gone off, Boris explains to the others how Fate has brought him from Moscow to the country and made him dependent on his uncle.

Kabanicha, Tikhon, Katya and Varvara appear on the scene, returning from the evening service in church. Feklusha praises the Kabanovs as a God-fearing family, whilst Kudrjash gets all worked up about Kabanicha and calls her a hypocritical old tyrant. Boris admits to Kudrjash that he has fallen in love with Katya, Tikhon's wife. Kabanicha orders Tikhon to set off that very day to the market at Kazan, complaining that since his marriage to Katya he has shown her, his mother, less deference and affection. When Katya stands up for Tikhon, her mother-in-law turns on her and insults her. Varvara takes Katya's part und reproaches Tikhon for not having taken Katya's side in the altercation with his mother.

Scene Two

Katya tells Varvara about her happy childhood, how she was as free as the birds and loved to wander through the countryside enjoying nature. She confesses to Varvara, to the latter's concern, that she feels attracted towards another man. Katya is inwardly torn, alternating between the temptation to yield to this new love, on the one hand, and the conviction, on the other, that such feelings for a man other than her husband are a sin for a married woman. When Tikhon comes to say goodbye, she throws her arms around his neck and begs him, regardless of his mother's orders, not to go to Kazan without her. Tikhon refuses, saying he has to obey his mother. Katya then begs Tikhon to make her swear an oath that she will not speak to any strangers while he is away. Tikhon, not understanding the point of such an oath, refuses; but when Kabanicha demands that her son should require Katya to obey him absolutely, Tikhon gives in to his mother and gives Katya strict instructions as to how she should behave.

Act Two

Scene One

Kabanicha is nagging her daughter-in-law, accusing her of not showing any feelings at her husband's departure, as a loving

wife should. When Kabanicha has left the room, Varvara slips Katya the key to the garden gate so that she can meet Boris in secret. At first Katya hesitates, but she cannot bring herself to throw the key away and hides it so that Kabanicha, who now returns to the room, does not see it.

Kabanicha is followed into the house by Dikoy, who is drunk. He wants to be near Kabanicha, to whom he confides all his sorrows.

Scene Two

Kudrjash is waiting for Varvara and singing a song to while away the time. When Boris also appears at the garden gate, Kurdrjash tries to appeal to his conscience, warning him of the explosive nature of his feelings for Katya. In the distance another song can be heard as Varvara signals her arrival. She informs Boris, in passing, that Katya is on her way to meet him and then goes off with Kudrjash along the bank of Volga.

Katya comes to the appointed meeting place, and Boris declares his love for her. At first Katya is filled with apprehension about the consequences and tries to reject him, but then, in spite of herself, she can no longer deny her love for him and falls into his arms. While they are embracing, Varvara and Kudrjash return and offer to stand guard over the tryst. While Katya and Boris withdraw, Kurdrjash begins to worry about the consequences if their forbidden meeting were to be discovered. Eventually he calls to the lovers to return and everyone departs.

Act Three

Scene One

Kudrjash and Kuligin have taken shelter because a storm is gathering and are deep in conversation when Dikoy also joins them in order to escape from the rain. A quarrel develops between Kudrjash and Dikoy, who accuses Kudrjash of blasphemy when the latter describes the lightning as electrical current being discharged and not as a warning or punishment from God. Varvara tells Boris that Katya seems to have been driven quite out of her senses by Tikhon's return.

Katya, Kabanicha and Tikhon now also come to take shelter from the storm. Katya openly confesses her adultery. Varvara tries to prevent the worst from happening by pointing out that Katya is in a state of extreme confusion. As the storm reaches its climax Katya also reveals the name of the man who is her lover: Boris Grigoryevich.

Scene Two

Kudrjash and Varvara have decided to flee from country life and run away together to Moscow.

Katya, who has lost her reputation and her honour, is walking along the banks of the Volga. She is reflecting upon death and voices in her head are throwing her senses into a turmoil. She has no more expectations of life and her only wish is to see Boris one last time.

When Boris finds her, Katya quickly rejects the idea of accompanying him to Siberia, where he has been banished. There is no way out for her. When they have said goodbye and Boris has left, Katya throws herself into the river.

Kuligin, who has seen her fall, calls for help. Tikhon, Kabanicha and Dikoy are among the people who arrive on the scene. For the first time in his life Tikhon stands up to his mother and holds her responsible for Katya's death. Kabanicha has the last word as she finally thanks everyone for their sympathy and kindness.

Translation: Susan Bollinger

Résumé

Acte 1

Premier tableau

Koudrjach converse avec Glacha et vante la beauté de la Volga. Leur conversation est interrompue par une dispute qui a éclaté entre le marchant Dikoj et son neveu Boris. Après le départ de Dikoj, Boris fait le récit de sa destinée qui l'a menée de Moscou à la campagne en tombant sous la dépendance de son oncle.

Après l'office religieux du soir, la Kabanicha, Tikhon, Katia et Varvara apparaissent. Feklousha loue la dévotion des Kabanov, pendant que Koudrjach s'emporte sur l'hypocrisie de la Kabanicha. Boris avoue à Koudrjach qu'il s'est épris de Katia, l'épouse de Tikhon.

La Kabanicha ordonne à Tikhon de partir immédiatement pour le marché de Kazan. En outre, elle se plaint que – depuis son mariage – son fils n'a plus pour sa mère le respect qu'il lui doit. Lorsque Katia prend la défense de Tikhon, elle se fait insultée par sa belle-mère. Varvara, qui est du côté de Katia, reproche à Tikhon de ne pas l'avoir défendue.

Deuxième tableau

Katia dépeint à Varvara son enfance heureuse, imprégnée d'une grande liberté et de beaucoup d'amour envers la nature. Elle avoue à Varvara, inquiète, son penchant pour un autre homme. Intérieurement tourmentée, Katia est déchirée entre cet amour et le péché que signifie ces sentiments pour une femme mariée. Au moment où Tikhon prend congé, elle lui saute au cou et le supplie – contrairement aux ordres de la Kabanicha – de l'emmener avec lui à Kazan. Tikhon refuse catégoriquement, car il doit exécuter ce que sa mère lui ordonne. Katia demande à Tikhon de lui faire prêter serment que – pendant son absence – elle ne devra adresser la parole à aucun étranger. Tikhon refuse, car il ne comprend pas le sens de ce serment; cependant, comme la Kabanicha requiert la soumission absolue de Katia, Tikhon se conforme aux exigences de sa mère et donne à Katia des consignes rigoureuses pour sa conduite.

Acte 2

Premier tableau

La Kabanicha reproche à sa bru d'avoir réagi insensiblement au départ de Tikhon. Après le départ de la Kabanicha, Varvara remet la cléf du portail du jardin à Katia afin qu'elle puisse rencontrer secrètement Boris. D'abord, Katia hésite, toutefois elle n'arrive pas à se décider à jeter la clef et la cache juste avant le retour de la Kabanicha.

Dikoj, ivre, suit la Kabanicha à la maison. Tout en lui faisant des approches, Dikoj lui fait part de ses préoccupations.

Deuxième tableau

Koudrjach attend Varvara et entonne une chanson pour faire passer le temps. Lorsque Boris atteint le portail du jardin, Koudrjach essaie de lui faire prendre conscience du danger que représente la force de son amour pour Katia. Au lointain, on entend un autre air qui annonce l'arrivée de Varvara. Elle promet à Boris une rencontre avec Katia. Koudrjach et Varvara vont se promener sur les berges de la Volga.

Katia arrive au rendez-vous convenu. Boris lui avoue son amour. Prise de peur en pensant aux conséquences, Katia le repousse tout d'abord, mais ne peut pas contenir davantage les sentiments qu'elle éprouve pour lui. Alors qu'ils s'enlacent, Varvara et Koudrjach reviennent et proposent de faire le guet pendant leur tête-à-tête amoureux. Tandis que Katia et Boris se retirent, Koudrjach se fait du soucis: le rendez-vous interdit pourrait être découvert. Finalement, Koudrjach rappelle les amoureux et tout le monde se sépare.

Acte 3

Premier tableau

Avant l'arrivée d'un orage, des promeneurs cherchent abrit sous une voûte. Koudrjach et Koulijin sont plongés dans une conversation passionnée quand Dikoj se réfugie aussi sous la voûte pour échapper à la pluie. Une dispute éclate: Dikoj accuse Koudrjach de blasphème, car il considère la foudre comme une décharge électrique et non comme une punition divine. Varvara rapporte à Boris que, depuis le retour de Tikhon, Katia semble être devenue folle.

Katia, la Kabanicha et Tikhon se mettent aussi sous l'abri. Katia avoue alors publiquement son adultère. Varvara essaie d'éviter le pire en invoquant l'état perturbé de Katia. Au moment où l'orage est au plus fort, Katia dévoile le nom de son amant: Boris Grigoryevitch.

Deuxième tableau

Koudrjach et Varvara décident de fuir la vie de campagne et de se rendre à Moscou.

Katia, qui a perdu l'honneur et l'estime, longe les berges de la Volga. Des pensées de suicide l'assaillent et des voix faibles troublent ses sens. Elle n'espère plus rien de la vie, mais souhaite encore rencontrer Boris une dernière fois.

Quand Boris la retrouve, Katia rejette très vite l'idée de s'exiler avec lui en Sibérie. Pour elle, il n'y a pas d'issue possible. Après que Boris l'eût quittée, elle se jette à l'eau.

Koulijin, qui a observé la scène, appelle à l'aide. Parmi les arrivants se trouvent également Tikhon, la Kabanicha et Dikoj. Pour la première fois, Tikhon se révolte contre sa mère et la rend responsable de la mort de Katia. La Kabanicha remercie froidement amis et voisins de leur gentillesse.

Traduction: Étienne Gillig

Bilderverzeichnis

	Seite
Stefanos Lazaridis: Momente des Bühnenbilds zu *Katja Kabanova* (Fotos: Matthew Deely)	6/7
Leoš Janáček	11
Das Nationaltheater in Brünn	12
Kamila Stösslova	15
Oliver Stromberg: ohne Titel	16/17
Kamila Urválkova	18
Leoš Janáček in Luhačovice	18
Oliver Stromberg: ohne Titel	21
Edvard Munch: Kuß	22
Fotografie eines Blitzes, 1884	25
Alexander Ostrowsky mit seinen Schauspielerfreunden	27
Frans Masereel: Blitzschlag	28
Russische Porträtfotografien	30/31
Der elektrische Kuß	32
Fluidum eines elektrischen Bades	33
Edvard Munch: Mondlicht	35
Aus einem russischen Familienalbum	40/41
V. Perow: Alexander Ostrowsky	42
Janáčeks Anmerkungen in seinem Handexemplar von Ostrowskys *Gewitter*	46
Vladimir Zotov: An der Wolga	51
Kasimir Malewitsch: Suprematismus	52
Kasimir Malewitsch: Suprematismus	69
Vilhelm Hammershøi: Innenraum, der alte Ofen, Albertines Lyst, Lyngby	70
Vilhelm Hammershøi: Offene Türen, Strandgade 30	75
Vilhelm Hammershøi: Innenraum	77
Vilhelm Hammershøi: Innenraum, Strandgade 30	78
Vitaly Butyrin: Windstille I	80
C. A. Wasserburger: Ein guter Engel	84
C. A. Wasserburger: Als ob nichts gewesen wäre	85
C. A. Wasserburger: Dunkles Bild	87
Eva Raupp Schliemann: Aussichten zum Leben der Katja Kabanova	90–99

Michail P. Nastjukow: Die Hafenanlage der Stadt Kaliazin 100

Lyalya Kuznetsova: Kursk 105

Großmutter, Töchter und Enkelkinder vor einem russischen Bauernhaus 106

Russische Altgläubige beten zu Hause 109

Vitaly Butyrin: aus dem Zyklus *Erinnerungen an die Kindheit* 111

Willem de Kooning: Woman I 112

Kasimir Malewitsch: Drei Frauen 117

C. A. Wasserburger: nebulus 119

C. A. Wasserburger: Feldzeichen 121

Astrid Klein: Angst 122/123

Dagmar Demming: Totale Ausgangssperre 127

George H. Seeley: Die weiße Landschaft 131

Inhalt

	Seite
Die Handlung	4
David Pountney: Janáčeks emotionale Reisen	8
Biographisches	10
Zeittafel Leoš Janáček	10
Tomi Mäkelä: Eros in den Opern von Leoš Janáček: ein Stück öffentlich gemachte Autobiographie	14
Inge Müller: *Ja, hättest du das eine Mal*	20
Anton Tschechow: *In einer stillen Mondscheinnacht...* aus: Flattergeist	23
Nikolaj Leskow: *Meine Lage war wunderbar...* aus: Anläßlich der Kreutzersonate	25
Vom Schauspiel zur Oper	26
Anton Sergl: Alexander N. Ostrowskys *Gewitter.* Eine bürgerliche Tragödie des russischen Realismus	26
Inge Müller: *Mond Neumond deine Sichel*	35
Leo Tolstoj: *Sie hatte am Morgen bereut...* aus: Anna Karenina	36
Inge Müller: *Auf Zehenspitzen stehend*	36
Anna Achmatowa: Trennung	37
George Gordon Lord Byron: Erinnerung	37
Marina Zwetajewa: *Sterbend werd ich nicht sagen: ich* war.	37
Leo Tolstoj: *Mein Leben stand still...* aus: Meine Beichte	38
Fjodor Dostojewsky: *Ich ging geradewegs auf sie zu...* aus: Die Sanfte	39
Hans A. Neunzig: Leoš Janáček als Überwinder Ostrowskys? Einige Überlegungen zum Libretto der Oper *Katja Kabanova*	43
Inge Müller: Liebe/Liebe II	48
Friedrich Gorenstein: *Während wir an den Seen vorbeizogen...* aus: Der letzte Sommer an der Wolga	49
Das Libretto	53
Musik. Gestalten. Bilder	70
Dietmar Holland: Im Netzwerk der Gefühle. Zu Janáčeks psychologisierender Gestaltung seiner *Katja Kabanova*	71
Joseph von Eichendorff: *Schwül und erwartungsvoll...* aus: Ahnung und Gegenwart	79

Georg Trakl: Sommer 81

Uwe Schweikert: »Musik der Wahrheit«. Frauenfiguren im Werk Leoš Janáčeks 82

Inge Müller: *Die Nacht sie hat Pantoffeln an* 89

Gemeinschaften 100

Udo Bermbach: Tradition als Selbstzerstörung. Politologische Reflexionen zu *Katja Kabanova* 101

Marina Zwetajewa: *Du, der du mich liebtest mit der Falschheit* 111

Renate Gräfin Matuschka: Einem Vorurteil auf der Spur oder: Das Klischee von der bösen Schwiegermutter 113

Brigitte Reimann: *Vorgestern nacht...* aus: Ich bedaure nichts (Tagebücher 1955–1963)/Alles schmeckt nach Abschied (Tagebücher 1964–1970) 118

»Wohin aber gehen wir« 122

Ingeborg Bachmann: Reklame 123

Anne Sexton: *Anne, ich möchte nicht leben...* aus: Brief an Anne Clarke, 13. Oktober 1964 124

Sylvia Plath: *Jetzt, glaube ich, weiß ich, was Einsamkeit heißt...* aus: Die Tagebücher 124

Sylvia Plath: *Mit nacktem, zunehmendem Grauen...* aus: Das Wunschkästchen 125

Thomas Bronisch: Der Suizid. Tödliche Ausweglosigkeit? 126

Ingeborg Görler: Heimweh 131

Autorenverzeichnis 132

The Story in English 133

Résumé en français 136

Bilderverzeichnis 139

Nachweise 143

Bayerische Staatsoper, Staatsintendant Peter Jonas
Spielzeit 1998/99
Programmbuch zur Premiere KATJA KABANOVA von Leoš Janáček am 5. März 1999 im Nationaltheater München
Verantwortlich: Hanspeter Krellmann
Zusammenstellung, Redaktion und Gestaltung: Dramaturgie (Ingrid Zellner, Peter Heilker, Hanspeter Krellmann)
Mitarbeit: Annakatrin Täuschel, Jan Böcker
Druck und Herstellung: J. Gotteswinter GmbH, München

Nachweise:

Originalbeiträge: David Pountney: Janáčeks emotionale Reisen (S. 12). Tomi Mäkelä: Eros in den Opern von Leoš Janáček: ein Stück öffentlich gemachte Autobiographie (S. 14). Anton Sergl: Alexander N. Ostrowskys *Gewitter.* Eine bürgerliche Tragödie des russischen Realismus (S. 26). Hans A. Neunzig: Leoš Janáček als Überwinder Ostrowskys? Einige Überlegungen zum Libretto der Oper *Katja Kabanova* (S. 43). Dietmar Holland: Im Netzwerk der Gefühle. Zu Janáčeks psychologisierender Gestaltung seiner *Katja Kabanova* (S. 71). Uwe Schweikert: »Musik der Wahrheit«. Frauenfiguren im Werk Leoš Janáčeks (S. 82). Udo Bermbach: Tradition als Selbstzerstörung. Politologische Reflexionen zu *Katja Kabanova* (S. 101). Renate Gräfin Matuschka: Einem Vorurteil auf der Spur oder: Das Klischee von der bösen Schwiegermutter (S. 113). Thomas Bronisch: Der Suizid. Tödliche Ausweglosigkeit? (S. 126).
Wörtliche Übersetzung des Librettos *Katja Kabanova* von Michaela Fridrich-Thum (S. 53).
Zeittafel Leoš Janáček; Zusammenstellung: Dramaturgie (S. 10). Inge Müller: Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn. Lyrik, Prosa, Tagebücher. Hg. Ines Geipel, Aufbau-Verlag GmbH, Berlin 1996 (S. 20, 35, 36, 48, 89). Anton Tschechow: Meistererzählungen. Diogenes Verlag AG, Zürich 1989 (S. 23). Nikolaj Leskow: Liebesgeschichten. Deutsch von Johannes von Guenther, Biederstein Verlag, München 1968 (S. 25). Alexander Ostrowsky: Gesamtausgabe, Band 10. Moskau 1977 (deutsch von Anton Sergl; S. 26). Konstantin Stanislawsky: Moskauer Künstlertheater. Ausgewählte Schriften. Hg. Dieter Hoffmeier, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1988 (S. 34, 44). Leo Tolstoj: Anna Karenina. Hg. Gisela Drohla, Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1966 (S. 36). Russische Lyrik. Gedichte aus drei Jahrhunderten. Hg. Efim Etkind, Piper Verlag GmbH, München 1981 (S. 37). George Gordon Lord Byron: Sämtliche Werke, Band 11. Winkler-Verlag, München 1996 (S. 37). Marina Zwetajewa: Ausgewählte Werke, Band 1. Verlag Volk und Welt, Berlin 1989 (S. 37). Leo Tolstoj: Meine Beichte. Deutsch von Raphael Löwenfeld, Eugen Diederichs Verlag, München 1997 (S. 38). Fjodor Dostojewsky: Meistererzählungen. Deutsch von Johannes von Guenther, Diogenes Verlag AG, Zürich 1982 (S. 39). Friedrich Gorenstein: Der letzte Sommer an der Wolga. Deutsch von Renate Horlemann, in: Abschied von der Wolga. Hg. Sonja Margolina, Rowohlt · Berlin Verlag GmbH, Berlin 1992 (S. 49). Joseph von Eichendorff: Werke. Hg. Ansgar Hillach, Winkler-Verlag, München 1970 (S. 79). Georg Trakl: Das dichterische Werk. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1972 (S. 81). Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen. Hg. Bohumír Štědroň, deutsch von Ilse Schwarz-Turnovský, Artia Prag 1955 (S. 82). Marina Zwetajewa: Liebesgedichte. Hg. Ralph Dutli, Amman Verlag, Zürich 1997 (S. 111). Brigitte Reimann: Ich bedaure nichts. Tagebücher 1955–1963. Aufbau-Verlag GmbH, Berlin 1997 (S. 118). Brigitte Reimann. Alles schmeckt nach Abschied. Tagebücher 1964–1970. Aufbau-Verlag GmbH, Berlin 1998 (S. 120). Ingeborg Bachmann: Werke, Band 1. Piper Verlag GmbH, München 1978 (S. 123). Anne Sexton: Selbstportrait in Briefen. Hg. Elisabeth Bronfen, deutsch von Silvia Morawetz, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt a.M. 1997 (S. 124). Sylvia Plath: Die Tagebücher. Hg. Frances McCullough, deutsch von Alissa Walser, Frankfurter Verlagsanstalt GmbH, Frankfurt a.M. 1997 (S. 124). Sylvia Plath: Die Bibel der Träume. Erzählungen. Frankfurter Verlagsanstalt GmbH, Frankfurt a.M. 1987 (S. 125). Ingeborg Görler: Laufzeit. Gedichte. BONsai-typART, Berlin 1996 (S. 131).

Abbildungen:

Originalbilder: Eva Raupp Schliemann: Aussichten zum Leben der Katja Kabanova (S. 90–99).
Stefanos Lazaridis: Momente des Bühnenbilds zu *Katja Kabanova* (S. 6/7; Fotos: Matthew Deely). Jaroslav Vogel: Leoš Janáček. Leben und Werk. Artia Prag 1958 (S. 11, 18 oben). Hans Hollander: Leoš Janáček. Leben und Werk. Atlantis Verlag AG, Zürich 1964 (S. 12, 18 unten). John Tyrrell (Hg): Intimate Letters. Leoš Janáček to Kamila Stösslova. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1994 (S. 15). Oliver Stromberg, mit freundlicher Genehmigung (S. 16/17, 21). The Munch Museum/The Munch Ellingsen Group/VG Bild-Kunst, Bonn 1999 (S. 22, 35). Adolf Rieth: Der Blitz in der bildenden Kunst. Ernst Heimeran Verlag, München 1953 (S. 25). Opera News, January 1999, Metropolitan Opera Guilde, Inc., New York (S. 27). VG Bild-Kunst, Bonn

1999 (S. 28). Chloe Obolensky: The Russian Empire. Random House, Inc., New York 1979 (S. 30, 31). Feuer, Blitz und Funke. Hg. Hans Prinz, Verlag F. Bruckmann, München 1965 (S. 32, 33). Das Rußland der Zaren. Fotografien von 1839 bis zur Oktoberrevolution. Planeta Publishers, Moskau 1989 (S. 40, 41, 100). A. Dubinskaja: A. N. Ostrowsky. Izdatel'stro Akademii nauk SSSR, Moskau 1951 (S. 42). John Tyrrell (Hg): Leoš Janáček, Kat'a Kabanová. Cambridge University Press, 1982 (S. 46). Daniela Mrazkova, Vladimir Remeš (Hg): Another Russia. Thames & Hudson, London 1986 (S. 51, 105). Kasimir Malewitsch, 1878-1935. Ausstellungskatalog Leningrad/Moskau/Amsterdam, 1988/89 (S. 52, 69). Poul Vad: Vilhelm Hammershøi and Danish Art at the Turn of the Century. Yale University Press, New Haven and London 1992 (S. 70, 75, 77, 78). Vitaly Butyrin: Fotomontage. Fotografik. VEB Fotokinoverlag, Leipzig 1987 (S. 80, 111). C. A. Wasserburger, mit freundlicher Genehmigung (S. 84, 85, 87, 119, 121). Norbert Kuchinke: Bilder aus dem alten Rußland. Westermann, Braunschweig 1989 (S. 106, 109). Willem de Kooning Revocable Trust/VG Bild-Kunst, Bonn 1999 (S. 112). Serge Fauchereau: Malewitsch. Verlag Aurel Bommers, Recklinghausen 1993 (S. 117). Astrid Klein, mit freundlicher Genehmigung; aus: *Astrid Klein »Utopien denunzieren«*, Württembergischer Kunstverein, 1984 (S. 122/123). Dagmar Demming, mit freundlicher Genehmigung; © Büro für Kunst und Kultur, Iris von der Tann, Berlin (S. 127). Alfred Stieglitz: Camera Work 20, 1907; in: ders.: Camera Work. The Complete Illustrations 1903–1917. Benedikt Taschen Verlag, Köln 1997 (S. 131).

Für die Originalbeiträge und die Originalbilder alle Rechte vorbehalten.

Titelbild und Umschlag: Mendell & Oberer

Urheber, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.