

Publiziert in: R. Herkelrath (Hg.): Erzählen in Rußland. Festschrift für K.-H. Kasper zum 65. Geburtstag, Frankfurt 2000, S. 53-70.

Birgit Menzel

N. Leskovs Erzählung „Lady Macbeth des Mzensker Kreises“ und ihre intermedialen Verarbeitungen

Nikolaj Leskov gehört zu den russischen Autoren des 19. Jhts., die heute zwar als Klassiker gelten, deren zeitgenössische wie auch sowjetische Rezeption aber immer im Schatten anderer noch größerer Klassiker stand. Seine Rezeption litt nicht nur unter der scharfen ideologischen Polarisierung des literarischen Lebens seiner Zeit, sondern er wurde auch Jahrzehnte nach seinem Tod von der Literaturkritik mit Schweigen übergangen. Seit seinem ersten Roman „Nekuda“ und einigen publizistischen Veröffentlichungen, in denen er gegen die linken sogenannten Nihilisten der 60er Jahre polemisierte, wurde er von den tonangebenden Literaturkritikern seiner Zeit zum Reaktionär erklärt und damit auf ein Bild festgelegt, das er Zeit seines Lebens nicht mehr loswurde. Bekannt auch über die Grenzen Rußlands hinaus wurde Leskov vor allem durch seine 1864 geschriebene Erzählung „Lady Macbeth des Mzensker Kreises“, allerdings erst seit den 30er Jahren unseres Jahrhunderts über ihre Verarbeitung zur gleichnamigen Oper von Dmitrij Šostakovic. Die Oper wiederum erlangte, als sie bereits international Erfolg verbuchen konnte, traurige Berühmtheit durch Stalins kulturpolitisches Verdikt von 1936: der Pravda-Artikel „Sumbur vmesto muzyki“ / „Wirrwarr statt Musik“ (28.1.1936) löste die Verleumdungskampagne gegen den sogenannten Formalismus und Naturalismus in der Kunst aus und führte zu einem Verbot der Oper bis zu ihrer Umarbeitung Anfang der 60er Jahre.

Der Vergleich zwischen der Leskovschen Erzählung und Šostakovic's Oper hat die Forschung schon länger beschäftigt, allerdings mehr von musikwissenschaftlicher Seite aus. Seitdem jedoch Mitte der 80er Jahre Opernlibrettos als eigenständige Textgattung entdeckt und anerkannt wurden,¹ gibt es auch erste literaturwissenschaftliche Untersuchungen dazu, etwa die Dissertation von Martina Fuchs von 1992;² Christoph Veldhues ist unlängst auch den intertextuellen Bezügen zu literarischen Prätexten der Erzählung

¹ Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung, hg. von Albert Dier, Heidelberg 1986 (Studia Romanica, 63). Oper und Operntext, hg. von Jens Malte Fischer, Heidelberg 1985 (Reihe Siegen, 60)

² Martina Fuchs: Ledi Makbet Mcenskogo Uezda. Šostakovic/Libretto, Heidelberg 1992

„Lady Macbeth“ und sogar zu wesentlich später geschriebenen Texten nachgegangen.³

VERARBEITUNGEN DER „LADY MACBETH“

Was jedoch weniger bekannt und kaum erforscht ist, ist die Tatsache, daß diese Erzählung im 20. Jht. eine Vielzahl von interliterarischen und intermedialen Verarbeitungen erfahren hat. Unter „interliterarisch“ verstehe ich Verarbeitungen in anderen literarischen Gattungen: neben lyrischen Verarbeitungen der „Lady Macbeth“, etwa in einem Gedicht von Nikolaj Ušakov aus dem Jahr 1927⁴ sind hier zahlreiche Dramatisierungen für das Theater zu nennen, und zwar sowohl auf russischen Provinzbühnen - dort meist als volkstümliche Schauerstücke - als auch auf namhaften Bühnen der beiden Metropolen in den 30er, 60er und 70er Jahren.⁵ Als „intermedial“ werden Verarbeitungen in anderen Medien bezeichnet, die entweder unmittelbar realisiert werden, wie im Theater und in der Oper, oder die technisch reproduziert sein können, wie im Film, Hörspiel oder in Fernsehaufzeichnungen. Die meisten der Verarbeitungen der „Lady Macbeth“ gehen von einer Dramatisierung des epischen Stoffes aus: so gab es bereits in den 20er Jahren zwei Stummfilm-Adaptionen, 1916 von Arkatov mit dem reißerischen Titel „Katerina-Dušegubka“ / „Katerina, die Mörderin“ und 1926 von Ceslav Sabin-skij. Die erste sowjetische Ausgabe der Erzählung von 1930 wurde von dem bekannten Maler Boris Kustodiev illustriert. Andere Maler, wie Ivan Oveškov, Nikolaj Kuz'min und Il'ja Glazunov, übernahmen weitere Illustrationen späterer Ausgaben.⁶ Neben der Oper von 1934 entstand auf Basis der Theaterinszenierung von Aleksej Dikij (1935) 1956 ein Radiohörspiel, das mit großem Erfolg zweimal ausgestrahlt wurde.⁷ Danach gab es vier weitere Verfilmungen, 1962 von dem polnischen Regisseur Andrzej Wajda, 1967 eine Verfilmung der Oper von Michail Šapiro (der erste sowjetische Stereobreitwandfilm), 1990, auf dem Höhepunkt der Perestrojka, von Robert Balajan und

³ Christoph Veldhues: Intertextuelle Annäherungen an Leskovs „Ledi Makbet Mcenskogo Uezda“ (1865). In: Zeitschrift für Slawistik 41/1996/4, S. 407-463

⁴ Nikolaj Ušakov: Ledi Makbet Mcenskogo Uezda. In: Ders.: Stichotvorenija i poemy, L 1980, S. 133-135

⁵ Einige davon sind erwähnt bei Lev Anninskij: Leskovskoe ožerel'e, M. 1982, S. 60-92

⁶ Vgl. dazu L. Anninskij, a.a.O., S. 82-83

⁷ Maja Turovskaja: Radiospektakl' po Leskovu. In: Literaturnaja gazeta No. 89, 28.7.1956

1994 von Valerij Todorovskij unter dem Titel „Podmoskovnye vecera“.⁸ In den späten 60er und 70er Jahren entstanden zahlreiche Theaterinszenierungen in Provinzstädten wie Penza, Kaliningrad, Orel und Petrozavodsk, wie auch in den beiden Metropolen. Nach der Inszenierung von Dikij gab es allein in Moskau drei weitere Theaterinszenierungen von A. B. Viner (1965), G. Bondykin (1968) und A. A. Goncarov (1980).⁹ Diesen vielfältigen Verarbeitungen ist, soweit ich sehe, bisher noch niemand nachgegangen.

Die intermediale Forschungsrichtung als Teilgebiet der Komparatistik steckt noch weitgehend in den Anfängen.¹⁰ Am weitesten ist in dieser Beziehung die Filmwissenschaft.¹¹ In diesem Aufsatz, der nicht auf alle hier genannten Adaptionen eingehen kann, werden die Erzählung selbst und folgende ihrer Verarbeitungen vorgestellt: Kustodiev's Illustrationen als erste Umsetzung des literarischen Textes in Bilder, Šostakovics Oper in der Urfassung, die beiden voneinander sehr verschiedenen Erstaufführungen der Oper von 1934-35 und eine Theaterraufführung nach einer dramatisierten Fassung von 1935. Dabei lasse

⁸ Robert Balajan machte einen historischen Kostümfilm mit freizügiger Darstellung des sexuellen Elements daraus. Bei Valerij Todorovskij dagegen erscheint der Stoff stark verfremdet, in das aktuelle spätsowjetische Moskauer Literatenmilieu transformiert. Im Unterschied zu Wajda, der seinen Film aus politischen Gründen in Jugoslawien drehen mußte und ihn in der Sowjetunion vor 1989 nie zeigen konnte, greift keiner der russischen Regisseure auf Šostakovic's Opernmusik zurück. Auf die filmischen Adaptionen der Leskovschen Erzählung wird an dieser Stelle jedoch nicht weiter eingegangen, da sie Gegenstand einer gesonderten Betrachtung sind.

⁹ LMMu. Narodnaja tragedija v 2-ch castjach, 7 kartinach, Aleksandr B. Vinera po motivam odnoimennoj povesti N. Leskova, M 1965; Svet moj, Katerina... Inscenirovka G. Bondykina v 2-ch castjach po motivam povesti N. Leskova „LMMu“, M 1968; LMMu. Chorovoj skaz v 11-ti zapevach. P'esa A. A. Goncarova po motivam ocerka N. S. Leskova, M 1980. Vgl. auch L. Anninskij, a.a.O., S. 76f.

¹⁰ Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin 1992. Walter Bernhart (Hg.): Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Festgabe für U. Weisstein zum 65. Geburtstag, Tübingen 1994

Für die Slavistik: Peter Zima: Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“. In: Literatur intermedial: Musik - Malerei - Photographie - Film, hg. von Peter Zima, Darmstadt 1995, S. 1-30; und Christoph Veldhues: Die New Yorker Variante. Eine intertextuelle Lektüre von Dostoevskijs Roman 'Schuld und Sühne' und Woody Allens Film 'Verbrechen und andere Kleinigkeiten'. In: Zeitschrift für slavische Philologie LIV, Heidelberg 1994, S. 276-306

¹¹ Von den neueren Publikationen seien hier nur genannt: Film and Literature. A comparative approach zu adaptation, Texas 1988. Michaela Mundt: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung, Tübingen 1994. Michael Schaudig: Literatur im Medienwechsel, München 1992. Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposiums Goethe-Institut Kopenhagen Herbst 1992, Text und Kontext, München 1993. Wahlverwandtschaften. Kunst, Musik und Literatur im europäischen Film, Frankfurt/M. 1992.

ich mich von drei Fragen leiten: in welchem Verhältnis stehen die Verarbeitungen zu ihrer literarischen Vorlage? Wie stehen die verschiedenen Verarbeitungen zueinander und schließlich warum konnte dieser Text über die politisch bedingten außerliterarischen Faktoren seiner Rezeption hinaus so populär werden?

DIE ERZÄHLUNG „LADY MACBETH VON MCENSK“

Leskovs Erzählung wurde 1985 unter dem Titel „Ledi Makbet n a š e g o uezda“ /“Lady Macbeth unseres Kreises“ und dem Pseudonym Stebnickij in Dostoevskijs Zeitschrift „Epocha“ abgedruckt und knüpft an das damals populäre Genre der Dorferzählung an. Obwohl die Erzählung deutlich auf die zeitgenössischen Auseinandersetzungen Bezug nahm, wurde sie von der Kritik, wie erwähnt, mit demonstrativem Schweigen übergangen.¹² Sie handelt vom Kriminalfall der jungen Provinz-Kaufmannsfrau Katerina Izmajlova, die nacheinander ihren despotischen Schwiegervater, ihren ungeliebten Ehemann und einen vierjährigen Neffen und potentiellen Erben des Besitztums umbringt. Anlaß für die grausige Mordserie ist die bedingungslose Liebe der unausgefüllten und von zwei Männern unterdrückten Frau zu dem jungen Angestellten Sergej. In der Absicht, alle Hindernisse aus dem Weg zu räumen, die sich einem Leben mit Sergej in den Weg stellen, begeht Katerina den ersten Mord vorsätzlich allein, die beiden folgenden jedoch zusammen mit ihrem Geliebten. Der dritte Mord an dem kleinen Neffen Fedja, der ihrer Obhut anvertraut ist und das Krankenbett hütet, wird von Kirchgängern durchs Fenster beobachtet, so daß dieses und die anderen Verbrechen aufgedeckt werden. Nach der Verhaftung treten Katerina und Sergej den Weg der Gefangenschaft nach Sibirien an. Auf dem Marsch erweist sich Sergej als der Schürzenjäger, als der er schon vor ihrer Beziehung aufgefallen war. Er zeigt sich ihrer überdrüssig, nutzt schamlos ihre Hilfsbereitschaft aus und prahlt vor anderen offen mit einer anderen Frau. Verzweifelt und gedemütigt stürzt sich Katerina daraufhin in die Wolga und zieht ihre Rivalin, die Prostituierte Sonecka, mit sich in den Tod. Im Mittelpunkt dieser Erzählung steht eine Frau, die auf irritierende Weise als Opfer und Täterin in einer Person den Zusammenhang von Liebe und Gewalt verkörpert. In den zeitgenössischen Diskussionen wurde immer wieder die Frage aufgeworfen, ob denn Kriminalfälle und Verbrechen als Stoff für literarische

¹² Leskov hatte sich sowohl in publizistischen Artikeln als auch in literarischer Form (Frauengestalten in den Erzählungen „Ljubov' v bašmackach“ (1863), „Žitie odnoj baby“ (1867) und „Kotin doilec i Platonida“ (1867)) mit der damals aktuellen Frauenfrage auseinandergesetzt und plante die Lady Macbeth als Anfang einer Trilogie über russische Frauengestalten. Er kam jedoch später nicht mehr darauf zurück. Vgl. Ines Muller de Morogues: *Le probleme féminin et les portraits de femmes dans l'oeuvre de Nikolaj Leskov*, Bern u.a. 1991

Dramen taugten, und wenn ja, ob sie als Stoff für Tragödien, d.h. hohe Literatur, oder nur für die als niedrig geltenden Melodramen legitim seien.¹³ Aus der Sicht des 20. Jhts. Kann man in dem Verhalten Katerinas, mit Christoph Veldhues,¹⁴ einen radikalen Ausstieg aus dem „Zivilisationskomplex“ sehen, die Verweigerung der Domestizierung zur Kaufmannsehefrau mit allen Abgründen, die solch ein Leben nach dem Gesetz elementarer Leidenschaften eröffnet. Der Text selbst läßt zwar keinen Zweifel an der Verantwortung dieser Frau an ihrer schuldhaften Verstrickung - an zwei Stellen wird ihr Verhalten auf ihre „erwachende weibliche Natur“ zurückgeführt -, bleibt aber mit expliziten Wertungen sehr zurückhaltend. Der Erzähler beschreibt die Geschichte eher als Zeuge denn als Richter, läßt die Ereignisse weitgehend für sich sprechen. Im ersten Teil der Erzählung werden die Verfehlungen Katerinas geschildert. Auch wenn das erdrückende Milieu, dem sie ausgesetzt ist, dem Leser Verständnis für sie nahelegt, begeht sie die Verbrechen doch mit zunehmender Brutalität. Im zweiten Teil wird sie ihrer gerechten Strafe zugeführt und so das moralische Gleichgewicht wiederhergestellt.

Die mit „Ocerk“/„Skizze“ überschriebene Geschichte experimentiert nicht nur mit verschiedenen Genres ihrer Zeit - „rasskaz“, „ocerk“, „žitie“, „melodrama“, sondern auch mit Sprache und Stil. Ihre Originalität liegt besonders in der sprachlichen Durchgestaltung. Der Erzähler bedient sich einer milieugefärbten mündlichen Sprache, des „skaz“, die einzelnen Figuren sprechen je nach Stand und Herkunft eine grammatisch und stilistisch gefärbte Sprache, die graphisch oft nach ihrer phonetischen Aussprache fixiert ist, wenn z.B. „nonce“ statt „nynce“ und „žencina“ statt „ženščina“ dasteht. Die vordergründig knappe und einfache Erzählung enthüllt bei näherer Betrachtung eine komplexe Struktur, für die ich fünf Bedeutungsschichten konstitutiv sehe:

1. die Schicht des Melodramatischen,
2. die Schicht des Folkloristischen,
3. die Schicht des Religiösen,
4. die Schicht des Literarischen und
5. die Schicht des Symbolischen.

In unserem Zusammenhang interessieren besonders die melodramatische und die folkloristische Schicht.¹⁵ Die Erzählung enthält alle für melodramatische Werke typischen Merkmale: ein handlungsreiches, ja, sensationelles Fabelgeschehen, in dem schauerlich-erschütternde Elemente mit pathetisch-sentimentalen wechseln und durch das starke Emotionen wie Grauen und

¹³ Vgl. hierzu B. Drugov: N.S. Leskov. Ocerk tvorcestva, M 1957, S. 30ff. und die Diskussionen zwischen den Figuren Rozanov und Zarnicyn in Leskovs Roman „Nekuda“

¹⁴ Veldhues 1996, S. 412

¹⁵ Auf die Schicht des Literarischen, bei der neben Texten von Shakespeare, Turgenev und Dostoevskij vor allem Ostrovskijs Drama „Groza/Das Gewitter“ eine Rolle spielt, gehe ich hier nicht ein, da sie von der Forschung bereits behandelt wurde.

Mitleid, Erschrecken und Rührung geweckt werden.¹⁶ Leskov selbst berichtet von einer derartigen Wirkung auf ihn beim Schreiben der Geschichte:

Als ich meine 'Lady Macbeth' schrieb, war ich unter dem Einfluß meiner überspannten Nerven und der Einsamkeit nahe daran, Fieberphantasien zu erliegen. Manchmal wurde mir der Schreck unerträglich, meine Haare standen mir zu Berge, ich erstarrte beim leisesten Geräusch, das ich selbst mit Fußscharren oder einer Kopfbewegung verursachte. Das waren unerträgliche Augenblicke, die ich niemals vergessen werde. Seitdem vermeide ich die Beschreibung solcher Schrecknisse.¹⁷

Die Schicht des Folkloristischen bezieht sich auf die Sprache, auf einzelne Motive und Bezüge zur traditionellen Volksliteratur, den Lubok genannten Holzschnitt-Bilderbögen mit moralisch-didaktischen Texten, auf denen Bylinen, Abenteuerromane, Anekdoten usw. dem analphabetischen Volk nahegebracht und oft auf primitive Weise vermittelt wurden. Schon das Motto der Erzählung ist eine volkstümliche Redensart „Beim ersten Mal tut man sich noch schwer“. Es gibt zahlreiche Motive aus Märchen und Liedern, Tiermetaphern, stilistische Verfahren wie Wiederholungen, *figurae etymologicae*, Inversionen, Sprichwörter, Vulgarismen und Dialektismen aus der Volksdichtung. Außerdem stellt die Figurenkonstellation Parallelen (großer Altersunterschied der Eheleute, mißtrauischer Schwiegervater der Frau, Bediensteter als Liebhaber, sozialer Unterschied des Liebespaares) zu einer Erzählung mit dem Titel „Die Kaufmannsfrau und ihr Diener“ her, das Afanas'ev in seine verbotenen Märchen aufgenommen hat.¹⁸ Einige Szenen, wie die Liebeserklärung Sergejs und die überraschende Rückkehr des betrogenen Ehemannes verweisen auch auf andere Volksballaden als mögliche Inspirationsquellen der Erzählung, wie die „Ballade vom Beschließer Van'ka und der Fürstin Volkonskaja“ und der Ballade „Curila und Katerina“.¹⁹ Neben dem sprachlich-stilistischen Aspekt betrifft die Parallele zum Lubok vor allem die erotische Ebene, die über Motive und Anspielungen für die Hochliteratur jener Zeit, zu der Leskov ja gehörte, ziemlich direkt und offen thematisiert wird.²⁰

¹⁶ S. Baluchatyj: K poetike melodramy. In: Poetika. Sbornik statej, L. 1927. Johann N. Schmidt: Ästhetik des Melodramas. Studien zum Genre eines populären Theaters im England des 19. Jhts, Heidelberg 1986

¹⁷ Zit. nach: Kak rabotal Leskov nad 'Ledi Makbet Mcenskogo uezda', MALEGOT, L 1934, S. 19

¹⁸ „Kupeceskaja žena i prikazcik“. In. A. N. Afanas'ev: Narodnye russkie skazki v 33 tt, Bd. 3, M 1985, S. 339-340

¹⁹ A. Gorelov: N. S. Leskov i narodnaja kul'tura, M 1988, S. 138, 142, 173

²⁰ Manche Kritiker empörten sich über diese Freizügigkeit. Volynskij spricht von „schamloser physischer Leidenschaft“ (N. S. Leskov, Pb 1923, S. 115). Andere zeigten sich später begeistert darüber. (Gorelov spricht von der „Begierde, der stimme des gesunden Körpers“. Gorelov, a.a.O., S. 138)

Die Ebene des Religiösen ist in dieser Erzählung weniger präsent als in anderen Werken Leskovs. Sie tritt kaum auf der Wertungsebene des impliziten Autors hervor, dafür aber als Element des von den Riten der orthodoxen Kirche geprägten Alltagslebens der Menschen. Die naive Frömmigkeit des kleinen Fedja steht in scharfem Kontrast zur rein äußerlich gepflegten Religiosität der Dorfbewohner, für die der Kirchenbesuch nur soziales und ästhetisches Ereignis ist, bei dem man Klatsch austauschen und Gesang genießen kann. Leskov spielte hier deutlich mit Elementen der Trivilliteratur, wobei folkloristische Einflüsse des Lubok sich von solchen des Melodramas, eines aus Westeuropa importierten Genres bürgerlicher Unterhaltungsliteratur, nicht immer deutlich auseinanderhalten lassen.

Symbolische Bedeutung erlangen in der Erzählung zum einen Requisiten, wie die allgegenwärtigen Uhren und der Turm, in dem Katerina eingesperrt wird; zum anderen sind die Szenen um den dritten Mord an dem kleinen Neffen Fedja mit religiöser Symbolik aufgeladen. Aber auch mit symbolischen Bedeutungen wird gespielt. Denn was nach dem Mord zunächst als Donner göttlichen Strafgerichts erscheint, erweist sich sehr bald als Lärm der an Tür und Tor pochenden Menge der Dorfbewohner. Symbolische Bedeutung tragen schließlich auch die Tiervergleiche, unter denen, wiederum aus Lubok-Darstellungen bekannt, der Kater besonders hervorgehoben wird.

Überhaupt fällt in der Erzählung eine sehr kritische Einstellung zum Volk auf: als undifferenzierte Menschenmenge tritt das Volk insgesamt dreimal in Erscheinung: als Gruppe der Dienstboten des Kaufmanns Izmajlov, als Kirchgänger des Dorfes und als Masse der nach Sibirien verbannten Gefangenen. Die Dienstboten zeigen devote Unterwürfigkeit und das Dorfvolk heuchelt Frömmigkeit und frönt seiner Sensationslust. Nicht einmal dem gefangenen Volk gebührt das uneingeschränkte Mitgefühl des Erzählers. Auch diese Menge wird durch boshafte Egoismus, Habgier und Brutalität untereinander charakterisiert. Damit tritt Leskov der bei vielen Intellektuellen seiner Zeit, sowohl Westlern als auch Slavophilen, verbreiteten Verklärung des Volkes als einem Träger idealisierter Frömmigkeit oder gesellschaftlichen Fortschritts entgegen. Leskov ließ sich keinem der zwei polarisierten ideologischen Lager der 60er Jahre zuordnen.

KUSTODIEVS ILLUSTRATIONEN

Nach der Revolution galt der Autor ganz im Sinne der revolutionär-demokratischen Kritik als Reaktionär, der unter die Zensur fällt. Erst durch die Fürsprache Gor'kij's in Form eines Vorworts zu einer in Berlin gedruckten und in Rußland vertriebenen Werkausgabe wurde die Publikation seiner Werke wie auch die Publikation von Sekundärliteratur ab 1923, wenn auch zögerlich und weiterhin

durch Zensur beschnitten, möglich.²¹ Gor'kij, dessen eigene Einstellung zur russischen Bauernschaft sehr kritisch war, hob an Leskov besonders zwei Eigenschaften hervor: seine außerordentlich gute Kenntnis des russischen Volkes und seine Bedeutung als Sprachkünstler. Einzelne Literaturwissenschaftler, besonders Boris Ejchenbaum, der zur Formalen Schule gehörte, haben sich danach eingehend mit der Sprache und dem Stil des Schriftstellers beschäftigt.²² Boris Kustodiev illustrierte die „Lady Macbeth“ bereits 1923, die Ausgabe konnte aber erst 1930, nach seinem Tod, erscheinen.²³ Seine Bilder, Schwarzweiß-Zeichnungen in verschiedener Größe bis hin zu vignettenartigen Darstellungen einzelner Requisiten, trugen erheblich zu einer rezeptionslenkenden Vereinfachung der Erzählung auf wenige Handlungs- und Deutungsmuster bei. Mit ihren holzschnittartigen Formen im „stile russe“ rekurren sie deutlich auf die Lubok-Tradition, als Motive treten Blockhütte, Bauernhemd, geblünte Tücher und korpulente Frauenfiguren auf; am auffallendsten sind dabei die erotischen Elemente: Katerina steht oder liegt mit ihren fülligen, oft halbnackt gezeigten Körperformen im Mittelpunkt, mehrmals gebettet zwischen ebenso pralle Kissen. Auch das Motiv des Katers, der ihr im literarischen Text mehrmals im Traum erscheint und dort ihren Geliebten bzw. ihre sexuelle Begierde symbolisiert, greift Kustodiev auf.

DIE OPER VON ŠOSTAKOVIC

Während es sich bei der Buchillustration, von ihrer medialen Vermittlung her betrachtet, um eine einfache Form der Intermedialität zwischen Wort und Bild handelt, stehen in der Oper, der neben dem Film komplexesten aller Kunstformen, Wort, Bild und Ton oder anders gesagt Sprache, Szene und Musik

²¹ Maksim Gor'kij: Predislovie. In: N. S. Leskov: Izbrannye socinenija v 3 tt, Bd. 1, Berlin/Pb 1923. Von den drei angekündigten erschien nur der erste Band. Erst 1923 konnte auch die erste Monographie zu Leskov, das bereits 1897 geschriebene Buch von A. Volynskij, erscheinen.

Bis zur Gesamtausgabe von 1956 fiel eine Textstelle der Zensur zum Opfer, in der die Prostituierten der Gefangenen als typische Erscheinung der Petersburger sozialdemokratischen Kommunen bezeichnet wurden. N. S. Leskov: Sobranie socinenij v 11tt., Bd. 1, M 1956, S. 134. Erst 1923 konnte auch die bereits 1897 geschriebene erste Monographie über Leskov von dem Literaturkritiker A. Volynskij erscheinen.

²² Boris Ejchenbaum: Leskov i narodnoe tvorcestvo. In: Moj vremennik, L. 1927. Ders.: Leskov i sovremennaja proza. In: Literatura, L. 1927. Ejchenbaum verfaßte auch mehrere Rezensionen, Vorworte zu den beiden bis 1956 publizierten einzigen Leskov-Ausgaben von 1930 („Ledi Makbet“) und 1931 („Levša“), sowie die Eintragung in der Malaja Sovetskaja Enciklopedija von 1931

²³ N. Leskov: Ledi Makbet Mcenskogo Uezda, L 1930. Kustodiev hatte bereits 1925 das Bühnenbild für Aleksej Dikij's Inszenierung von „Blocha“ nach Leskovs Erzählung „Levša“, dramatisiert von E. Zamjatin, am Moskauer Künstlertheater gemacht. Vgl. Eckart Kröplin: Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch, Prokofiew, Berlin (O) 1985, S. 186

in wechselseitiger Beziehung zueinander. Für den Vergleich, in diesem Fall zwischen Erzählung und Oper, bietet sich das Konzept der Intertextualität an. Darunter verstehe ich, mit Veldhues, im pragmatisch restriktiven Sinne ein „bedeutungsgenerierendes Verfahren, bei dem ein gegebener Text, vom Autor intendiert, partiell auf einen vorangehenden Prätext rekurriert, und zwar mit Auswirkungen auf die Bedeutung beider Texte.“²⁴ Ich gehe von einem Textvergleich zwischen Erzählung und Libretto aus, wobei ich mich dabei auf das Verhältnis von Fabel und Sujet, auf die Hauptfigur Katerina Izmajlova und auf die Darstellung des Volkes konzentriere und einige Überlegungen zum Verhältnis von Libretto und Musik anschließe.

Dmitrij Šostakovic ist nach eigenen Angaben unmittelbar durch die Ausgabe von 1930 mit Kustodiev's Illustrationen zu seiner Opernidee angeregt worden, die er zwischen Oktober 1930 und Dezember 1932 realisierte. Er war mit dem Maler bereits seit seiner Kindheit befreundet.²⁵ In seinem Libretto, das er zusammen mit dem Leningrader Schriftsteller Aleksandr Prejs schrieb, nimmt Šostakovic eine erhebliche Vereinfachung der literarischen Vorlage zu einer illustrativen Schwarz-Weiß-Zeichnung vor, mit der er den literarischen Stoff für die ideologischen Ansprüche an eine neu zu begründende sowjetische Oper akzeptabel machen wollte. Neu an diesem Libretto war vor allem die Umdeutung der Hauptfigur Katerina zu einer eindeutig positiven Figur, einer starken, unerträglich unterdrückten Frau, die ihr Schicksal selbst in die Hand nimmt und dabei tragisch scheitert. Alle anderen Figuren dagegen sind negativ besetzt und verkörpern das Gefängnis der vorrevolutionären gesellschaftlichen Verhältnisse. Die Umwertung geschah über den Rübckgriff auf eine Frauenfigur aus einem anderen literarischen Werk der Entstehungszeit, die Katja Kabanova aus Nikolaj Ostrovskijs 1859 uraufgeführtem Drama „Groza“. Jene Katerina war zwar auch Ehebrecherin und Opfer der sozialen und patriarchalischen Verhältnisse, wurde dabei aber nicht zur Mörderin, sondern durch ihre eigenen Gewissensbisse in den Selbstmord getrieben. Diese Katja Kabanova war von dem damals für die Intelligenz tonangebenden Kritiker Nikolaj Dobroljubov als „Lichtstrahl im Reich der Finsternis“ begrüßt und als Vorbild für die progressive, realistische Literatur gelobt worden.²⁶ Leskov hatte seine Lady Macbeth als unmittelbare polemische Antwort auf die verbreitete Einstellung seiner progressiven Zeitgenossen geschrieben, Verbrechen und Morde einzig als Protest gegen eine verabscheuungswürdige Gesellschaftsordnung zu verstehen und damit auch die Täter moralisch zu entlasten. In Leskovs Lady Macbeth verbanden sich Gut und Böse in ein und derselben Person. Da es ihm in erster

²⁴ Christoph Veldhues: Gleich- und Gegenüberstellung. Intratextuelle und intertextuelle Bedeutung in der Literatur. In: Zeitschrift für Slawistik 40/1995/3, S. 243-267, hier S. 257

²⁵ Victoria Lebedeva: Boris Kustodiev. The Artist and His Work, M 1981, S. 27

²⁶ Nikolaj Dobroljubov: Luc sveta v temnom carstve. In: Ders. Sobranie socinenij v 9 tt, Bd. 6, ML 1963, S. 289-367

Linie um die moralische Eigenverantwortung und nicht um Gesellschaftskritik ging, richtete sich seine melodramatische Tragödie aus dem Volk auch gegen Ostrovskij und Dobroljubov.

Šostakovic wiederum verzichtete, um seine Katerina zu einer positiven Identifikationsgestalt umzuwerten, auf den dritten, brutalsten Mord der selbst schwangeren Frau an dem hilflosen Kind, der sich durch nichts mehr rechtfertigen ließ. Stattdessen nahm er drei neue Szenen auf, eine Szene auf dem Polizeirevier, die Hochzeit zwischen Katerina und Sergej und die Abschiedsszene von ihrem Ehemann mit dem erzwungenen Treueschwur, letztere wurde unmittelbar aus Ostrovskijs Drama übernommen. Diese Eingriffe in die literarische Vorlage waren teilweise gattungsbedingt und teilweise beruhten sie auf Šostakovics neuer Interpretation: so diente der Verzicht auf den Kindesmord auch einer für die spielbare Opernfassung notwendigen „Verknappung“ der Handlung; gattungsbedingt war ferner die „dramatische Zuspitzung“ mancher Szenen wie die Auspeitschung Sergejs durch den Schwiegervater oder die im Vergleich zu Leskov sehr ausführliche Szene der Verabschiedung des Ehemannes. Auf diese Weise konnten zu Beginn der Oper viele Figuren bzw. Sänger in ihren Rollen vorgestellt werden.²⁷ Neben Kürzungen der Fabel bzw. Geschichte veränderte Šostakovic auch die Darstellung der Geschichte, das Sujet, um Katerina positiv umzuwerten, was vor allem durch die massive Abwertung ihrer Umgebung geschah, durch die stärkere Akzentuierung ihrer doppelten sozialen und geschlechtsbedingten Unterdrückung, und indem er Katerina, wie die Katja Kabanova in „Groza“, unter Gewissensbissen leiden läßt.

Daß die Oper trotz erheblicher Vereinfachung ihrer literarischen Vorlage ästhetisch gelungen ist, liegt m.E. daran, daß gerade die Reduktion der Leskovschen komplexen Erzählung die musikalische Innovation ermöglicht hat, nämlich das neuartige Genre der „Tragödie-Satire“, als die Šostakovic seine Oper bezeichnete.²⁸

Die Bewertung der Figuren wurde dabei häufig durch die Musik vermittelt; bei Katerina, die allein die tragische Ebene ohne Ironie beanspruchen darf, laufen Text und Musik meist parallel zueinander. Nur ihr bleiben lyrische Arien und Kantilenen vorbehalten. Für alle übrigen Figuren gilt das Satirische, das sich durch Brüche, Dissonanzen und rezitatives Singen auszeichnet. Um die satirische Wirkung zu verstärken, führt der Komponist neue Figuren und ganze Szenen ein, wie z.B. eine Szene auf der Polizeiwache, auf der ein sozialistischer Lehrer verhört wird, und das Hochzeitsfest des Paares, das von einem Popen geziert wird. Kontraste und groteske Effekte entstehen oft dadurch, daß Text

²⁷ Vgl. dazu H. Fricke: Schiller und Verdi. Das Libretto als Textgattung zwischen Schauspiel und Literaturoper. In: Oper und Operntext, a.a.O., S. 93-115

²⁸ Dmitrij Šostakovic: Tragedija-satira. In: Sovetskoe iskusstvo No. 47, 16.10.1932, dt. zit. bei Kröplin, a.a.O., S. 538f.

und Musik oder auch Bild bzw. Handeln und Gestik der Figuren gegeneinander ausgespielt werden: zum Beispiel führt in der Abschiedsszene des Ehemannes Zinovij Borisovic das Gesinde im Libretto-Text ein höflich-pathetisches Unterwerfungszeremoniell vor, das durch die respektlos-übermütige musikalische Begleitung konterkariert und satirisch bloßgestellt wird, ebenso der Pope, der auf der Hochzeitsfeier einen salbungsvollen Text zu Walzerklängen singt und so durch musikalische Parodie als heuchlerisch bloßgestellt wird. Es gibt aber auch Szenen, in denen die Musik dem Text weder über- noch untergeordnet ist, sondern ihn illustriert und damit quasi verdoppelt. Dies geschieht zum Beispiel in der zentralen Liebesszene, in der die Vereinigung von Katerina und Sergej von wildem Stampfen der Blechbläser mit eindeutigem abschließendem Glissando begleitet wird. Den vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen literarischer Vorlage, Libretto-Text und Musik-Partitur kann hier nicht im einzelnen weiter nachgegangen werden. Ich weise nur auf einige Beispiele hin, in denen literarische Verfahren mit den spezifischen Mitteln des Musiktheaters in der Oper ausgedrückt werden: literarische Leit motive, wie zum Beispiel die Langeweile - das Wort „skuka“ wird bei Leskov allein auf den ersten drei Seiten neunmal wiederholt - werden in der Oper als melodische Motive umgesetzt; Elemente der Folklore erscheinen als Montage von Versatzstücken aus Volksliedmelodien und Unterhaltungsmusik, etwa Walzerklänge oder Zitate aus der Jazzmusik; auch die bei Leskov erwähnte Mehrstiligkeit und die Genre-Mischform hat in der musikalischen Sprache der Oper ihre Entsprechung gefunden.

ZWEI ERSTINSZENIERUNGEN DER OPER

Die Oper wurde in ein und demselben Jahr 1934 - zu Ehren des XVII Parteitag - in zwei Inszenierungen erstaufgeführt: am 22. 1.1934 im Opernstudio des Leningrader Theaters MALEGOT von S. A. Samosud und N. V. Smolic, und am 24.1.1934 am Opernstudio des Moskauer Bol' šoj-Theaters in der Regie des Stanislavskij-Schülers V. Nemirovic-Dancenکو.²⁹ Anders als beim Opernlibretto muß die Rekonstruktion hier statt auf ein verbindliches Textsubstrat auf Dokumente der Realisierung stützen, also auf retrospektive Beschreibungen der Aufführungen von Mitwirkenden und Zeitzeugen, darunter der Filmregisseur Sergej Ejzenštejn, auf Rezensionen, Fotos, Bühnenentwürfe und

²⁹ Eine dritte Inszenierung, die aber nur sehr wenige Aufführungen erlebte, erfolgte 1935 von Smolic am Bol' šoj-Theater. Dazu Avram Gozenpud: Russkij sovetskij opernyj teatr, L 1963, S. 277ff. und Boris Schwarz: Musik und Musikleben in der Sowjetunion 1917 bis zur Gegenwart, Bd. 1, S. 136ff.

Programmbücher.³⁰ In Bezug auf die Intermedialität ist eine Erweiterung der Ebenen von Wort, Bild und Ton zu konstatieren, zum Haupt- und Nebentext des Librettos kommt die Besetzung, Ausstattung und schauspielerische Leistung der Figuren, das Bühnenbild und schließlich als weitere Ebene des Tons die musikalische Ausführung hinzu.

Beide Inszenierungen hatten denselben Bühnenbildner V. V. Dmitrev, mit beiden war der Komponist ausdrücklich einverstanden, beide waren während eines Sommerfestivals in Leningrad 1934 - einen Monat vor dem ersten sowjetischen Schriftstellerkongreß - sogar gleichzeitig an einem Ort zu sehen und gehörten auch für ausländische Gäste und Beobachter zu den sensationellen Ereignissen der Jahre 1934 und 1935.³¹ Gerade angesichts der später beherrschenden kulturpolitischen Kampagne muß man anmerken, daß die Oper in beiden Städten auch ein enormer Publikumserfolg war und mit 97 Aufführungen in Moskau und 83 in Leningrad bis Anfang 1936 zu den meistgespielten sowjetischen Opern gehörte; auch das Echo in der Presse war überwiegend positiv.

Nemirovic-Dancenکو inszenierte die Oper unter dem Titel „Katerina Izmajlova“ als realistisches und psychologisches Drama, als Tragödie einer Frau, die aus Leidenschaft zur Verbrecherin wird. Der Regisseur lehnte die von Šostakovic vorgenommene positive Umwertung Katerinas ausdrücklich ab. Er führte sie bewußt als Teil der alten Welt vor, als von Anfang an Schuldige, die allenfalls am Ende bei ihrem tragischen Marsch nach Sibirien das Mitgefühl der Zuschauer hervorrufen sollte. Ansonsten ging es ihm darum, „große Gefühle, Haß, Verachtung und Schrecken auf die alte Welt zu erzeugen.“³² Das Bühnenbild war im Epochenstil realistischer Gemälde des 19. Jhts. gestaltet, mit viel Farbe, Stofftapeten, Kostümen und typischem aufwendigem Interieur. Die Mehrzahl der Szenen spielte sich in Innenräumen ab. Wo immer möglich, wurde auf satirische Überzeichnung und melodramatische Elemente verzichtet, um der Glaubwürdigkeit des Illusionstheaters keinen Abbruch zu tun und das sozialkritische Element zu betonen. Für seine Konzeption nahm Nemirovic-

³⁰ Zwei Programmbücher wurden zu den Inszenierungen publiziert und konnten von mir eingesehen werden: Ledi Makbet Mcenskogo Uezda, (MALEGOT) L 1934; Katerina Izmajlova, M 1934.

Sergej Ejzenštejn: Katerina Izmajlova. In: Ders.: Izbrannye proizvedenija v 6 tt., Bd. 4, M 1966, S. 536ff.

³¹ Als Augenzeugenbericht vgl. Erwin Sinko: Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch, Köln 1969, S. 90-101

³² Vgl. P. A. Markov: Režissura V. I. Nemirovic-Dancenکو v muzykal'nom teatre, M 1960, S. 214-224. Übrigens inszenierte Nemirovic-Dancenکو im selben Jahr 1934 auch Ostrovskijs „Groza“ an seinem Theater. Vladimir Nemirovic-Dancenکو: Tragedija strastej. In: Sovetskoe iskusstvo No. 4-5, 29.1.1934; dt. in Kröplin, a.a.O., S. 563-567. Vgl. auch P. Zlatogorov: Nemirovic-Dancenکو v rabote nad 'Katerinoj Izmajlovoj'. In: Sovetskaja muzyka 1967/5, S. 60-69

Dancenکو Textänderungen und sogar Streichungen einzelner Figuren vor. So ließ er z.B. die besonders satirische Szene auf der Polizeiwache ganz realistisch spielen und strich die in seinen Augen zu Unrecht karikierte Gestalt des sozialistischen Lehrers, da eine solche Gestalt nach sowjetischem Verständnis als progressiv hätte erscheinen müssen. Durch solche Deutungen kam es jedoch zwangsläufig zu einer Diskrepanz zwischen der Musik und der Darstellung einiger Figuren. Zum Beispiel mußte Sergej als glaubwürdiger und damit ernstzunehmender Partner Katerinas auftreten, war aber zugleich angelegt als eine groteske und satirisch überzeichnete Figur. Diese Diskrepanz wurde denn auch von einigen Rezensenten und Beobachtern, darunter auch Ejzenštejn, kritisiert.³³

Nemirovic-Dancenکو distanzierte sich ausdrücklich von der Genremischung Tragödie-Satire:

Alle Diskussionen über tragische Satire oder satirische Tragödie halten wir für Wortspielerei, kalt und geistlos. Unser Zuschauer will klare, einfache, lebendige Gestalten, eine klare, einfache, verständliche Darstellung des Lebens (...) und für unser Theater ist dieser Weg der einzig richtige deshalb, weil der Weg des Maskentheaters unweigerlich zu jenen eingeeengten Schablonen führt, in deren Bekämpfung auch das Hauptziel des Musiktheaters meines Namens besteht.³⁴

Bei Nemirovic-Dancenکو tötete Katerina nicht aus Unfreiheit, sondern aus Leidenschaft und sexueller Begierde; deshalb wurden bei ihr das Sinnliche, ihre Langeweile, ihr Haß und ihre Unbildung besonders betont. Als Darstellerin wählte er eine korpulente Frau mit schwarzen Haaren, was einen Rezensenten von einer „russischen Rubens-Figur“ sprechen ließ.³⁵ Und seine Hauptdarstellerin kommentierte ihr Verständnis der Rolle so:

Für mich wird immer klarer, daß sich Katerina L'vovna potentiell im Grunde nicht von jene Vertretern der alten Lebensweise unterscheidet, welche sie bedenkenlos auf ihrem Wege umbringt.³⁶

Anders dagegen die Inszenierung in Leningrad: In Anlehnung an den Stil des avantgardistischen Theaters betonte Samosud gerade die Brüche und Dissonanzen an der Oper. Samosud kam es auf die Umsetzung des paradoxen Konzepts der Tragödie-Satire an, was er durch das deutliche Ausspielen der satirischen und grotesken Elemente und den Bruch mit der romantisierenden Operntradition zu erreichen versuchte. In dieser Inszenierung wurden besonders die Lubok-Traditionen und die melodramatischen Anteile der Geschichte aufgegriffen. Dmitrevs Bühnenbild zeigte ein Stückwerk aus alten, sichtbar künstlich montierten Versatzstücken eines Holzhauses, die Handlung spielte fast nur in

³³ Ejzenštejn, a.a.O., S. 536. G. Poljanovskij: 'Katerina Izmajlova', Pravda 1.2.1934

³⁴ Nemirovic-Dancenکو 1934, dt. 1985, S. 566-567

³⁵ Markov 1960, S. 220

³⁶ M. Leščinskaja: Tragedija obrecennosti, in: D. Šostakovic: Katerina Izmajlova. Sbornik statej, M 1934, S. 18

Außenräumen. Statt aufwendiger Kostüme gab es nur viel Spiel mit Licht und Schatten und Schwarz-Weiß-Kontrasten. Katerina erschien als eine schlanke Frau mit blondem, offenem Haar und weitem weißen Morgenmantel. Ihr Gewicht entsprach der bei Leskov genau bezeichneten Gewichtsangabe von 3 Pud 7 Pfund, also umgerechnet 51 kg. Sie verkörperte eine Frau, die den Weg aus dem Kerker der alten Welt über die sexuelle Befreiung antritt, ein Weg, der aber für sie als individueller Ausbruch einstweilen noch tödlich enden mußte. Als ein Detail, das für das politische Schicksal der Oper nicht unwichtig war, bleibt zu erwähnen, daß beide Inszenierungen das erotische Moment stark herausstellten. So fand in beiden die bereits erwähnte Liebesszene auf einem riesigen Bett vorn an der Bühnenrampe statt, in dem wenig später auch der Ehemann Katerinas ermordet wurde. Nicht zuletzt dieses Bild rief zusammen mit der Musik die Empörung Stalins und seiner Kulturfunktionäre und den Vorwurf in diesem Fall des Naturalismus hervor. Derselbe Vorwurf wurde auch gegen die negative Darstellung des Volkes in der Oper erhoben, was in dem Pravda-Artikel „Sumbur vmesto muzyki“ und der darauffolgenden kulturpolitischen Kampagne gegen Formalismus und Naturalismus zum Ausdruck kam.³⁷

A. DIKIS THEATERINSZENIERUNG

Im Dezember 1935 inszenierte der Stanislavskij-Schüler Aleksej Dikij, einer der erfolgreichsten jungen Theaterregisseure seiner Zeit, eine dramatisierte Fassung der „Lady Macbeth auf der Studiobühne des Moskauer Künstlertheaters.“³⁸ Dieses Theaterstück richtete sich polemisch sowohl gegen die Oper selbst als auch gegen deren Inszenierung durch Nemirovic-Dancenko. Dikij, der schon andere Dramatisierungen von Leskovs Werken, zusammen mit Kustodiev als Bühnenbildner inszeniert hatte, sah sich in der Tradition des Volkstheaters, des Lubok und des Schaubudentheaters Balagan. In seiner Inszenierung, die sich eng an die literarische Vorlage der Erzählung hielt, standen der Text, besonders der skaz und die Dialoge, im Mittelpunkt: auf Musik wurde weitgehend verzichtet. Die Entwicklung der Katerina zeigte er als fortschreitende Dehumanisierung einer anfangs noch durchschnittstypischen Frau zu einer in ihren Leidenschaften gefangenen Mörderin, zu deren Taten sie allerdings von dem ähnlich grausamen Sergej angestiftet wurde. Diesen moralischen Wandel von Katerina zeigte Dikij

³⁷ Die Entstehungsumstände und Autorschaft dieses vielzitierten Artikels wie auch die Hintergründe der kulturpolitischen Kampagne sind jüngst in einer mit neuem Archivmaterial fundierten Studie erklärt worden: Leonid Maksimenkov: Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kult' turnaja revoljucija 1936-1938, M 1997

³⁸ Vgl. dazu K. Loks: Ledi Makbet Mcenskogo Uezda. In: Literaturnaja gazeta 20.12.1935; L. Petrejkov: 5 let v studii A. Dikogo. In: Teatr 1970/9, S. 92-105; A. Mackin: Dikij igraet i stavit Leskova. In: Teatr 1986/3, S. 118-133

durch den Kunstgriff eines Wechsels der Haarfarbe von blond zu schwarz. Auch das Bühnenbild war stilisiert in schwarzem Samt mit nur wenigen Requisiten. Dikij wollte den Stilisten und Sprachkünstler Leskov sowohl gegen den seiner Meinung nach Reduktionismus Šostakovics als auch gegen den Realismus Nemirovic-Dancenkos verteidigen.

INTERTEXTUELLE UND INTERMEDIALE BEZIEHUNGEN

Die hier vorgestellten Verarbeitungen kann man nun zusammenfassen und auf die anfangs gestellten Fragen beziehen. Die Analyse hat gezeigt, daß die meisten Verarbeitungen Bedeutungsschichten aufgreifen, die bereits in der Erzählung angelegt sind. In fast allen Adaptionen dominiert der Rekurs auf die Folklore, das Melodrama, den Lubok und die Betonung des Erotischen. Inwieweit ein genetischer Zusammenhang zwischen Kustodievs Illustrationen und Šostakovics Opernbearbeitung wie auch deren Erstaufführungen besteht, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Šostakovic greift die Vereinfachung der Erzählung durch Kustodievs Bilder auf und noch treibt sie noch weiter, indem er den bei Leskov polemischen Bezug auf Ostrovskij und Dobroljubov zu einer Parallele umfunktio niert. Seine Katerina wird damit ihrer in der Erzählung noch unaufgelösten Abgründigkeit beraubt, sie wird in einen rational zu bewältigenden Rahmen gestellt. Die kritische Einstellung zum Volk wird beibehalten, allerdings mit einer Ausnahme: im letzten Bild erscheint die Menge, der Chor der Gefangenen, als Symbol der Tragödie des unterdrückten Volkes, was an Dostoevskijs „Aufzeichnungen aus dem Totenhaus“ ebenso anknüpft wie an den musikalischen Topos des Gefangenenchors in Opern von Verdi bis zu Mussorgskij. Damit überträgt der Komponist intertextuelle Zitate und zum Teil auch Symbole des Textes auf die Ebene der musikalischen Sprache. Die religiöse Ebene der Erzählung greift er allein zum Zweck der satirischen Bloßstellung auf. Šostakovic führt eine bei Leskov nicht vorhandene groteske Färbung ein, wobei er weitere, meist literarische Werke als Referenztexte benutzt (z.B. Saltykov-Šcedrins Roman „Istorija odnogo goroda“ und den altrussischen Verhaltenskodex Domostroj).

Die beiden Opernerstinszenierungen, mit Parallelen zu Kustodievs Illustrationen in der Besetzung der Rolle Katerinas, repräsentieren zwei verschiedene Richtungen des nachrevolutionären avantgardistischen Musiktheaters in Moskau und Leningrad. Mitte der 30er Jahre, als sich die stalinistische Gleichschaltung in der Umwertung der russischen Geschichte und der Propagierung des Sowjetpatriotismus, wie auch in einer Wende der Ehe- und Familienpolitik abzeichnete, mußte die erotische Spannung neben der ungewohnten Musik zum Stein des Anstoßes werden. Die bei Leskov angelegte und von Šostakovic

übernommene Kritik am Volk als einer Masse, die sich nicht nach den Gesetzen von Rationalität und Logik verhält, scharfe Kritik hervor. Denn nachdem 1934 die „narodnost“/“Volkstümlichkeit“ zur offiziellen Norm des sozialistischen Realismus erklärt worden war, sollte das Volk wieder einmal verklärt werden, und die ungeschönte Darstellung der Volksmenge wirkte in den 30er Jahren des 20. Jhts. ähnlich brisant wie zu Leskovs Lebzeiten in den 60er Jahren des 19. Jhts.

Die Geschichte der intermedialen Verarbeitungen der „Lady Macbeth“ enthüllt nicht zuletzt auch ein Paradox der Leskov-Rezeption. Während Šostakovic bei der Arbeit an seiner Oper unter dem Druck der sich wandelnden Verhältnisse immer stärker seine Distanz zu dem als Reaktionär geltenden Leskov betonen mußte und auch Dikijs Stück gleich nach der Premiere als nicht zeitgemäß erklärt wurde und vom Spielplan verschwand, wurde ab 1936 ausgerechnet von offizieller Seite Leskov gegen Šostakovic und seine angebliche Verhöhnung des Klassikers in Schutz genommen.

Bei allen drei hier vorgestellten Inszenierungen erscheint die vorgeführte Welt als eine bewältigte Vergangenheit. Auch dort, wo Verständnis für Katerina als Opfer der Verhältnisse gezeigt wird, werden ihre Verbrechen letztlich als allein gesellschaftlich bedingte Verfehlungen dargestellt, die zusammen mit der Überwindung der alten Gesellschaft unmöglich geworden sind. Im Libretto der Oper und in ihren beiden Erstaufführungen wird die Komplexität der literarischen Vorlage auf eindeutig bewertete Figuren und Handlungsmuster reduziert. Gerade diese Simplifizierung ermöglichte allerdings erst die innovative Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmittel zu dem damals neuen Opernggenre der Tragödie-Satire. Die Vereinfachung und musikalische Innovation geschah um den Preis eines Einblicks in den komplexen Zusammenhang von Liebe und Gewalt. Fragt man nach den Gründen für die Popularität und die auffallend vielen Verarbeitungen der Leskovschen Erzählung, dann liegen sie neben den außerliterarischen Aspekten, die ich bereits als politische Rezeptionsbedingungen nannte, wohl gerade in der Frauengestalt und in dem Thema Leidenschaft und Verbrechen, der Mischung aus Schönem und Häßlichem.

Die melodramatische Darstellung eines Frauenschicksals zwischen patriarchalischer Unterdrückung und sexueller Emanzipation und der unerklärliche Rest, der allen rationalen Erklärungsversuchen zum Trotz beim Einblick in die Abgründe einer nicht nur gesellschaftlich determinierten weiblichen Seele bleibt, waren wohl nicht nur dem Autor beim Schreiben seiner Geschichte unheimlich, sondern haben auch nachgeborenen Rezipienten einen süßen Schrecken eingejagt.

