**Specimina Philologiae Slavicae · Band 24**

(eBook - Digi20-Retro)

Lothar Klemisch

# Die antikisierenden Tragödien A. N. Gruzincevs

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

**http://verlag.kubon-sagner.de**



«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

SPECIMINA PHILOLOGIAE SLAVICAE

Herausgegeben von
Olexa Horbatsch und Gerd Freidhof

Band 24

LOTHAR KLEMISCH

# DIE ANTIKISIERENDEN TRAGÖDIEN A.N. GRUZINCEVS

## STUDIEN ZUR SPÄTKLASSIZISTISCHEN TRAGÖDIE IN RUSSLAND

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1979

ISBN 3-87690-171-5


Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München.
Druck: Erich Mauersberger, 3550 Marburg/Lahn.

Redaktion: Bernd Scholz

Meiner Mutter

in Dankbarkeit gewidmet

# VORWORT

Die vorliegende Untersuchung wurde im Wintersemester 1977/78 vom Fachbereich Neuere Fremdsprachen und Literaturen der Philipps-Universität Marburg/L. als Dissertation angenommen. Da sie bereits im Wintersemester 1975/76 fertiggestellt wurde, fand die seit 1977 in sieben Bänden erscheinende *Istorija russkogo dramatičeskogo teatra* (mit Ausführungen zu A. N. Gruzincevs Tragödie *Iraklidy ili Spasennye Afiny* Bd.II, M.1977, S. 261f. sowie einer ausführlichen Übersicht über die Aufführungen der Tragödien *Ėdip-car'* und *Ėlektra i Orest*, S. 540 und Bd.III, M. 1978, S. 336) keine Berücksichtigung.

Die Entstehung der Arbeit wurde durch ein Promotionsstipendium des Landes Hessen ermöglicht. Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Hans-Bernd Harder, der nicht nur die Anregung zu der Arbeit gab, sondern sie auch betreute. Zu danken habe ich ferner Herrn Prof. Dr. Gerd Freidhof für die Bereitschaft, sie in die vorliegende Reihe aufzunehmen, und Herrn Bernd Scholz M.A. für die Durchsicht des Manuskripts und die Übernahme der Redaktion.

Fuldatal, 1. September 1979

Lothar Klemisch

# INHALT

# EINLEITUNG

Eines der erstaunlichsten Phänomene in der Geschichte der abendländischen Tragödie ist die seit mehr als zweitausend Jahren währende, bis in unsere Zeit hinein ungebrochene Anziehungskraft, die von der griechischen Tragödie ausgeht. Auf attischem Boden entstanden und bereits im 5. vorchristlichen Jahrhundert zu voller Blüte gelangt, ist sie der Prototyp der abendländischen Tragödie. In ihr ist erstmals menschliche Existenzproblematik in dramatischer Form dargestellt[1], findet die Antinomie, die wir "tragischen Gegensatz" nennen, erste Gestaltung in dichterischer Form.[2] Die hier gestalteten "Urbilder tragischer Situationen"[3] sind über einen Zeitraum von nahezu zweieinhalb Jahrtausenden musterhaft beglieben und haben der griechischen Tragödie überzeitliche Wirkung gesichert.[4] Eindrucksvolles Zeugnis hiervon legen zahllose, keineswegs nur auf "Epochen 'klassischer' Renaissance wie die des lateinischen Humanismus, des französischen Klassizismus und der deutschen Klassik"[5] beschränkte Bearbeitungen antiker Tragödienstoffe ab. Sie sind sichtbarer Ausdruck des immer wieder neu unternommenen Versuchs, das in der griechischen Tragödie verkörperte Ideal wiederzubeleben.[6]

Daß auch in unserer Zeit das Interesse an der antiken Tragödie ungebrochen ist, beweist neben einer Vielzahl von Aufführungen, Übersetzungen und wissenschaftlichen Arbeiten über griechische Tragödien die Fülle von dramatischen Bearbeitungen antiker Stoffe durch nahezu alle bedeutenderen modernen Dramatiker.[7] Freilich ist dieses Interesse heute anders geartet als etwa im Klassizismus oder in der Romantik. Das Wissen um den kultischen Charakter der attischen Tragödie und um ihre hierin begründete grundsätzliche Wesensverschiedenheit gegenüber dem modernen Drama und die neuere Geschichtserfahrung, die den Menschen des 20. Jahrhunderts wieder "die Wirklichkeit des Wirklichen in ihrer Härte und wohl auch grausamen Dämonie"[8] erfahren läßt und ihm den Sinn für das Wesen des Tragischen neu erschließt, eröffnen unserer Zeit einen neuen Zugang zur griechischen Tragödie.

Ebenso wie die Literaturen Westeuropas weist auch die russi-

sche Literatur, die sich nach der Europäisierung Rußlands durch Peter den Großen in engster Anlehnung an ihre westeuropäischen Vorbilder entwickelte, Epochen besonders intensiver Auseinandersetzung mit dem Erbe der Antike auf. Zu diesen Epochen verstärkter Beschäftigung mit der antiken Literatur gehört in Rußland das erste Viertel des 19. Jahrhunderts, jene Zeit also, in der der Klassizismus als führende Literaturströmung zwar bereits dem Sentimentalismus und der Romantik Platz gemacht hatte, aber in seinem bedeutendsten Genre, der Tragödie, noch immer eine führende Stellung behauptete. War bis dahin die Begegnung Rußlands mit der antiken Literatur fast ausschließlich über französische Übersetzungen und Bearbeitungen antiker Werke erfolgt[9], so wandte man sich nun zunehmend den antiken Originalen selbst zu, wobei das besondere Interesse weniger der im 18. Jahrhundert durch die Übernahme französischer Geschmacksrichtung erheblich bevorzugten lateinischen Literatur galt als der griechischen.[10] Diese Entwicklung, die in verstärkter Übersetzertätigkeit Niederschlag fand[11], war begleitet von einem Prozeß zunehmender Befreiung von den französischen Vorbildern und "wurde begünstigt durch die Bemühungen um die Herausbildung eines einheitlichen russischen Stils, der sich an den antiken, besonders den griechischen Vorbildern orientieren sollte."[12]

In der dramatischen Dichtung fand die hier skizzierte Entwicklung Ausdruck in einer Reihe von Tragödien über antike Sujets, in denen sich das neue Verhältnis zur antiken Literatur widerspiegelte. Zwar hatte bereits in der Blütezeit des Klassizismus die antike Mythologie in reichem Maße Stoff für die Tragödie geliefert[13], doch hatte es sich hierbei nicht um einen direkten Rückgriff auf die Tragödien der drei großen griechischen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides gehandelt. Hatten diese noch zur Zeit Katharinas II. kaum Beachtung gefunden, so erfreuten sie sich nun zunehmender Wertschätzung[14], die sich u.a. im direkten Rückgriff auf von ihnen gestaltete Stoffe und in der Übernahme von Chören und Tänzen als formgebender Elemente dokumentierte. Hierbei kam den Verfassern solcher antikisierender Tragödien in einer Zeit immer noch begrenzter Griechischkenntnisse[15] zugute, daß an allen bedeutenderen Lehranstalten neben Alter Geschichte auch antike

Mythologie zum Kanon der wichtigeren Unterrichtsfächer zählte und infolgedessen bei den Theaterbesuchern eine gewisse Vertrautheit mit den in den Tragödien behandelten Stoffen vorausgesetzt werden konnte.[16]

Wichtigster Vertreter dieses Genres neben dem freilich weit erfolgreicheren und bekannteren V.A. Ozerov (1769-1816) war Aleksandr Nikolaevič Gruzincev.[17] Da wir keine Biographie des von der Nachwelt bald vergessenen und heute nahezu unbekannten Dichters besitzen, sind wir bei dem Versuch einer Rekonstruktion seines Lebenslaufs nicht zuletzt auf Vermutungen angewiesen, mit deren Hilfe sich die wenigen überlieferten Lebensdaten und persönlichen Angaben Gruzincevs zu einem wenn auch nur sehr lückenhaften Bild zusammenfügen lassen.[18]

A.N. Gruzincev war georgischer Abstammung. Er wurde 1779 als Sohn eines Gutsbesitzers im Gouvernement Saratov - "im fruchtbaren Land zwischen Carycin und Sarepta"[19] - geboren.[20] Schon als 14-jähriger ließ er großes Interesse für die Dichtung erkennen. Sein Vater, in dem er einen verständnisvollen Förderer dieser Neigung fand, machte ihn schon früh mit den Werken Lomonosovs und Sumarokovs bekannt und weckte in ihm den Wunsch, alte Sprachen zu lernen.[21] Damit legte er den Grundstein für Gruzincevs jahrelanges intensives Studium der in- und ausländischen Literatur[22] und für sein späteres dichterisches Schaffen.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts diente Gruzincev als "Kommissionär der achten Klasse" im Moskauer Kommissariatsdepot. Von dort schickte er im Rahmen eines von der Russischen Akademie durchgeführten Wettbewerbs am 4. August 1804 die Tragödie "*Numa Pompilij*" und wenig später die Tragödie "*Demofont*" ein, die aber beide nicht zur Durchsicht aufgenommen wurden, da er entgegen den Bestimmungen seinen Namen mitteilte.[23] Zuvor war er jedoch bereits in den Jahren 1802/03 mit der Veröffentlichung von kritisch-theoretischen Beiträgen zum Theater in der Zeitschrift "*Novosti russkoj literatury*" in Erscheinung getreten. Sie zeigen ihn als Bewunderer der griechischen und vor allem der französischen klassizistischen Tragödie.[24] Im "*Vestnik Evropy*" veröffentlichte er 1805 kleinere Gedichte.[25] In diesen Jahren gehörte er offensichtlich zu den zahlreichen Talenten, die von M.M. Cheraskov gefördert wurden.[26]

Der Tod seines Gönners (1807) muß ein schwerer Verlust für Gruzincev gewesen sein, brachten ihm doch die folgenden Jahre nach eigener Aussage viel Leid und Kümmernisse.[27] In dieser Zeit lebte er offensichtlich bereits in Petersburg.[28] Dort widmete er sich verstärkt der Arbeit an seinem literarischen Werk, das von zwei Themenkreisen bestimmt ist: der antiken Mythologie und der russischen Geschichte. In Petersburg wurde auch 1809 erstmals seine Tragödie "*Ėlektra i Orest*" aufgeführt, die nach ihrer Drucklegung (1810) Gegenstand einer heftigen Auseinandersetzung zwischen seinen Anhängern und seinen Gegnern aus dem Lager Karamzins wurde.[29] 1810 erschien die vaterländisch-historische Tragödie "*Pokorennaja Kazan' ili Miloserdie carja Ioanna Vasilevača IV, proimenovannogo Groznym*".[30] Mit der Tragödie "*Ėdip-car'*", die 1811 Premiere hatte, wandte sich Gruzincev wieder der antiken Mythologie zu, die auch den Stoff zu seiner letzten, 1814 uraufgeführten Tragödie "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" lieferte.

Neben den genannten Tragödien schrieb der verschiedentlich als Mitglied der "Beseda" bezeichnete[31], in der von der Gesellschaft herausgegebenen Mitgliederliste von 1811 aber nicht verzeichnete[32] Dichter zwei Epen, die zwei der bedeutendsten Ereignisse der russischen Geschichte zum Gegenstand haben. In dem 1812 nach 6-jähriger Arbeit[33] veröffentlichte Epos "*Petriada*" (2., überarbeitete Ausgabe 1817), für das er nach A.E. Izmajlov von Alexander I. neben einem Brillantring 2000 Rubel erhielt[34], setzte er dem Sieg Peters des Großen über Karl XII. im Nordischen Krieg ein Denkmal. In dem bereits 1813 folgenden, dem Zaren selbst gewidmeten Epos "*Spasennaja i pobedonosnaja Rossija v devjatnadcatom veke*", besang er den Sieg Alexanders I. im "vaterländischen Krieg" von 1812 über Napoleon.

Mit der Überarbeitung seines umfangreichsten Werkes, der "*Petriada*", trat Gruzincev von der literarischen Bühne ab. Wie rasch er völliger Vergessenheit anheimfiel, läßt sich daraus ableiten, daß nicht einmal sein genaues Todesjahr bekannt ist.[35]

Die Literaturwissenschaft hat dem heute nahezu unbekannten Dichter bisher kaum Beachtung geschenkt. So findet er allenfalls in größeren russischen Literaturgeschichten namentliche

Erwähnung, gelegentlich ergänzt durch eine Notiz ohne großen Informationsgehalt. In Anbetracht dieses Umstands ist es nicht verwunderlich, daß bis heute jegliche Untersuchung zu Gruzincevs Tragödien und Epen fehlt, obwohl sein Werk mit Ausnahme der beiden nicht veröffentlichten Tragödien "*Numa Pompilij*" und "*Demofont*" bereits 1815 vollständig im Druck vorlag.

Ein ähnliches Schicksal teilen mit Gruzincev freilich auch andere Dichter dieser Epoche, die von der Literaturwissenschaft lange Zeit stiefmütterlich behandelt worden ist. Erst in den letzten Jahren lassen eine zunehmende Zahl von Beiträgen zur Literatur des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts sowie eine größere Anzahl neuer Textausgaben von Dichtern dieser Zeit[36] wachsendes Interesse der Literaturwissenschaft an dieser Epoche erkennen. Dennoch fehlt es nach wie vor nicht nur an Einzeluntersuchungen, sondern auch an grundlegenden Arbeiten, wie wir sie für das 18. Jahrhundert bereits in größerer Zahl besitzen. Hier sei nur auf die Arbeiten der Formalisten, von denen die Erforschung des Klassizismus ihren Ausgang nahm, auf zahlreiche neuere Arbeiten der sowjetischen Literaturwissenschaft sowie auf die Beiträge der Frankfurter Schule zur Literatur des 18. Jahrhunderts in Rußland verwiesen. Besondere Erwähnung im Rahmen der vorliegenden Arbeit verdienen die Untersuchungen von G.A. Gukovskij[37] und H.-B. Harder[38] zum klassizistischen Drama, denen wir wertvolle Aufschlüsse über die Entwicklung dieses Genres verdanken, dem im Klassizismus eine Sonderstellung zukam.

Ähnliche Bedeutung für das spätklassizistische Drama des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts haben V.A. Bočkarevs "*Russkaja istoričeskaja dramaturgija načala XIX veka (1800-1815)*", Kyjbyšev 1959, und die ebenfalls von ihm herausgegebene Textsammlung "*Stichotvornaja tragedija konca XVIII - načala XIX veka*", Moskau-Leningrad 1964, der eine ausgezeichnete Einführung in die spätklassizistische Tragödie in Rußland vorangestellt ist; sie stellen gleichsam eine erste gründlichere Bestandsaufnahme der dramatischen Dichtung dieser Zeit dar. Bočkarev gebührt auch das Verdienst, Gruzincev durch die Aufnahme seines "*Ėdip-car'*" in die genannte Textsammlung dem Dunkel völliger Vergessenheit entrissen und in der Einführung eine erste Standortbestimmung des Dichters vorgenommen zu haben. Daß

seine knappen Ausführungen zum Tragödienstil Gruzincevs aber im gegebenen Rahmen kaum mehr als richtungweisenden Charakter haben können, liegt auf der Hand. Dies mindert jedoch keineswegs die Bedeutung des bisher einzigen Beitrags dieser Art zum dramatischen Schaffen des Dichters, da die im ganzen richtigen Ausführungen wertvolle Hinweise für eine eingehendere Untersuchung seiner Tragödien liefern.

Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist es, anhand einer Untersuchung der antikisierenden Tragödien Gruzincevs und eines Vergleichs mit ihren Vorlagen den Tragödienstil des Dichters zu bestimmen und seinem dramatischen Werk einen festen Platz innerhalb der spätklassizistischen Tragödie in Rußland zuzuweisen. Die Beschränkung des Themas auf die antikisierenden Tragödien Gruzincevs ergibt sich aus der besonderen Zielsetzung der Arbeit, einen Beitrag zur spätklassizistischen Tragödie in Rußland zu leisten, in dem ein nicht nur für das dramatische Schaffen Gruzincevs, sondern für die Literatur dieser Zeit insgesamt charakteristischer, in den meisten Untersuchungen zu dieser Epoche aber nicht genügend beachteter Aspekt besondere Berücksichtigung findet: die zunehmende Orientierung an antiken, insbesondere an griechischen Vorbildern. Dieser für die Beurteilung von Gruzincevs Tragödien höchst bedeutsame Aspekt verdient um so mehr Beachtung, als die Zahl von Beiträgen der sowjetischen Literaturforschung zur antiken Literatur und ihrer Wirkungsgeschichte in Rußland sehr begrenzt ist.[39]

Da Gruzincev in seinen Bearbeitungen antiker Tragödienstoffe nicht nur die antiken Originale des Sophokles und Euripides, sondern auch in erheblichem Maße Bearbeitungen Voltaires als Vorlage benutzte, finden sich in seinen Tragödien wesentliche Züge der antiken und der französischen klassizistischen Tragödie vereint. Eine Bestimmung dieser Züge, die ein wichtiges Kriterium für die Beurteilung und Einordnung der Tragödien darstellt, ist im einzelnen nur bei einem Vergleich mit den verschiedenen Vorlagen möglich. Vor der Durchführung eines solchen empfiehlt sich jedoch ein Vergleich von antiker und klassizistischer Tragödie auf theoretischer Grundlage.

Diese Aufgabe fällt in der vorliegenden Arbeit dem einführenden theoretischen Teil zu, der in knapper Form eine ver-

gleichende Darlegung der Grundzüge der antiken und der klassizistischen Tragödie französischer Prägung bietet. Er wird ergänzt durch eine ebenso knappe, zum Hauptteil überleitende Darstellung der spätklassizistischen Tragödie in Rußland.

Der Hauptteil ist der Untersuchung der Tragödien "*Ėlektra i Orest*", "*Ėdip-car'*" und "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" und dem Vergleich mit ihren Vorlagen gewidmet. Die Untersuchung der einzelnen Tragödien beschränkt sich im wesentlichen auf eine ausführliche Strukturanalyse. Auf eine eingehendere Interpretation der Tragödien wird bewußt verzichtet, weil sie sich inhaltlich eng an die antiken Vorlagen anlehnen, von denen wir genügend Interpretationen besitzen. Aus diesem Grunde erscheint eine Beschränkung auf gelegentliche Verweise oder Bezugnahme auf einzelne Interpretationen gerechtfertigt. Unmittelbar an die systematische Untersuchung der einzelnen Tragödien schließt sich jeweils der Vergleich mit ihren Vorlagen an. Er dient dazu, Gemeinsamkeiten und Unterschiede formaler wie inhaltlicher Art zu ermitteln und Charakter und Umfang des Einflusses der griechischen bzw. französischen Vorlagen zu bestimmen.

Dem Schlußteil fällt neben der Zusammenfassung der wichtigsten Untersuchungsergebnisse die Aufgabe der Einordnung von Gruzincevs antikisierenden Tragödien in die spätklassizistische Tragödie in Rußland zu. Deshalb enthält er neben der positiven Bestimmung von Gruzincevs Tragödienstil einen für die Standortbestimmung seiner Tragödien höchst aufschlußreichen Vergleich mit den antikisierenden Tragödien V.A. Ozerovs sowie einen kurzen Ausblick auf die Entwicklung der antikisierenden Tragödie nach Gruzincev.

# ERSTER TEIL

# THEORETISCHE GRUNDLAGEN

Bei den in der vorliegenden Arbeit zu untersuchenden Tragödien Gruzincevs handelt es sich um spätklassizistische Bearbeitungen antiker Stoffe, die - bedingt durch die starke Orientierung des Dichters an griechischen und französischen Vorlagen - wesentliche Züge der antiken und vor allem der klassizistischen bzw. spätklassizistischen Tragödie französischer Prägung (insbesondere Voltaires) aufweisen. Der Bestimmung dieser Züge kommt für die Bewertung und Einordnung der Tragödien besondere Bedeutung zu. Als theoretische Grundlage für diese Bestimmung soll die nun folgende knappe Charakterisierung und vergleichende Gegenüberstellung von antiker und klassizistischer Tragödie dienen, die durch einen kurzen Überblick über die spätklassizistische Tragödie in Rußland ergänzt wird.

## I. DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE

### 1. Entstehung der attischen Tragödie

Wann immer man sich eingehender mit tragischer Dichtung in dramatischer Form befaßt, stößt man - sei es mittelbar oder unmittelbar - nahezu zwangsläufig auf die griechische Tragödie, genauer noch: auf die attische Tragödie. Denn sowohl die abendländischer Tradition eigentümliche "Darstellung des persönlichen Leidens und des Heldentums ..., die wir tragisches Drama nennen,"[1] als auch das hierfür grundlegende Menschenbild[2], das die europäische Geistesgeschichte entscheidend geprägt hat[3], sind griechischen Ursprungs.

Von der attischen Tragödie nahm die abendländische Tragödie ihren Ausgang[4]; von ihr wurde sie auch über einen Zeitraum von nahezu zweieinhalb Jahrtausenden bis weit hinein in die Gegenwart maßgeblich bestimmt. So diente die griechische Tragödie dem tragischen Drama der Römer, den direkten Erben griechischen Kultur- und Geistesguts, ebenso zum Vorbild wie einem großen Teil der dramatischen Dichtung von der Renaissance über den französischen Klassizismus bis hin zur Moderne.[5]

Neben zahlreichen Tragödienfragmenten und den 32 von den drei großen griechischen Tragikern Aischylos, Sophokles und Euripides erhaltenen Werken, die direkt Aufschluß über den Charakter der attischen Tragödie geben, sind die wichtigsten Quellen für die griechische Tragödie Platos "*Staat*" und "*Gesetze*" sowie vor allem die "*Poetik*" des Aristoteles.[6] Letztere ist in jüngster Zeit auch als Hauptquelle für die Entstehung der attischen Tragödie rehabilitiert worden[7], nachdem Zuverlässigkeit bzw. Wert ihrer Angaben von "Vertretern einer ethnologischen Richtung, die von den Tänzen und mimischen Vegetationsriten primitiver Völker ausging", in Frage gestellt worden war.[8]

Aristoteles' Nachrichten zufolge hat die Tragödie zwei Wurzeln: den Dithyrambos, das kultische Lied zu Ehren Dionysos, und das Satyrikon, worunter nicht etwa das ausgebildete Satyrspiel, sondern satyrhafte Vorstufen der Tragödie, vermutlich kultische Satyr-Tänze, zu verstehen sind.[9]
Wie der Dithyrambos so sind auch die Tänze der Satyrn, der Begleiter des Dionysos, eng mit dem Kult des Weingottes verbunden, dem - wie auch anderen Kulten - Verkleidung und Maske, schon sehr früh eigen waren.[10] Des weiteren sprechen für die Herkunft der Tragödie aus dem Dionysoskult ihre Aufführungen an Festen, die dem Gott geweiht waren, sowie wichtige Elemente der Schauspieltracht, die dionysischen Ursprungs sind.[11]

Nicht dionysisch dagegen ist der Stoff der Tragödie. Schon früh fanden undionysische Themen, alte Heroengesänge, Eintritt in die kultische Feier des Gottes. Der Heroenmythos, für die Griechen ein noch lebendiger Teil ihrer Geschichte, wurde zum bestimmenden Inhalt der Tragödie.[12]

Die Verbindung der beiden oben genannten Elemente, aus denen die Tragödie hervorging, wird Arion zugeschrieben, der "den Dithyrambos zur chorlyrischen Kunstform machte" und solche zur Kunstform gestalteten Gesänge erzählenden Inhalts von Satyrchören aufführen ließ.[13] Von noch größerer Bedeutung für die Entwicklung der Tragödie war aber die Einführung des Sprechverses, der sich vermutlich nicht aus dem Chorlied selbst entwickelte, sondern von außen an das Chorspiel herantrat. Nach der Überlieferung war Thespis, verschiedentlich als Schöpfer der Tragödie genannt, der Mann, der Prolog und Rede erfand und damit den entscheidenen Schritt zur Verwendung des Sprechverses

vollzog. Mit der Einführung des ersten Schauspielers, den er dem Chor gegenübertreten ließ, schuf er zugleich die Voraussetzung für die Entwicklung des Dialogs.

Damit war die attische Tragödie bereits in ihren Grundzügen konstituiert. Als wesentlicher Teil des staatlichen Kultes von den Tyrannen stark gefördert, entwickelte sie sich rasch, um schon einige Jahrzehnte später - im 5. Jahrhundert v. Chr. - mit Aischylos, Sophokles und Euripides zu voller Blüte zu gelangen.[14]

## 2. Grundzüge der attischen Tragödie

Wie bereits erwähnt, kam der Tragödie im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr. größte Bedeutung zu. Als wesentlicher Teil des Dionysos- und damit des staatlichen Kultes nahm sie einen zentralen Platz im öffentlichen Leben der Stadt ein. Sie war wichtiger Bestandteil der Dionysien und später auch der Lenäen, großer Volks- und Nationalfeste, an denen nahezu alle Bürger und darüber hinaus eine beträchtliche Zahl von auswärtigen Besuchern teilnahmen. In der Regel nur zur einmaligen Aufführung - an eben diesen Festen - bestimmt, waren die Tragödien zudem Gegenstand des Wettkampfs der Verfasser um Prestige und Ruhm.[15] Dieser Doppelcharakter von Kult und Kunst und die hieraus resultierende bedeutende Rolle im öffentlichen Leben sind grundlegende Wesensmerkmale, die die attische Tragödie von der Tragödie späterer Epochen unterscheiden. Gleiches gilt für weitere Charakteristika der griechischen Tragödie, die im folgenden aufzuzeigen sind.

Hauptinhalt der attischen Tragödie war der Mythos, der von bedeutenden Begebenheiten aus der heroischen Vergangenheit erzählte. Auch die wenigen geschichtlichen Themen, die Eingang in die Tragödie fanden, waren dem heroischen Zeitalter angepaßt. An die Stelle zeitlicher Entfernung trat in diesen Fällen meist die räumliche.[16] Wie schon zuvor im Epos erwies sich der Mythos auch in der Tragödie als Stoff, der in hohem Maße zur Darstellung grundlegender Probleme, die das Denken der Griechen beschäftigten, geeignet war. Mit ihm wurde das existentielle Problem des Verhältnisses "des Menschen zu Schicksal und

Gottheit"[17] zum bestimmenden Thema der Tragödie.

Auf vielfältige Weise gestalteten die Tragödiendichter den Konflikt "zwischen göttlicher Ordnung und menschlichem Handeln", der entstand, wenn der von den Göttern bedingte Mensch die ihm gesteckten Grenzen überschritt und durch eine Verfehlung - gleichgültig, ob wissentlich oder unwissentlich begangen - die von den Unsterblichen vorgegebene Ordnung der Welt verletzte.[18] Sie griffen nicht nur bei der Wahl des Themas häufig auf Homer zurück, sondern übernahmen auch bei der Ausgestaltung wichtige Charakteristika seiner großen epischen Dichtung, wie die Konzeption des Menschen, das Eingreifen der Götter in das Leben des Menschen und dessen Ohnmacht bei gleichzeitiger Wahrung seiner Würde. Wie in der "*Ilias*" kam auch in der Tragödie nur der Schluß einer längeren Entwicklung, eine einzelne Szene gleichsam, zur Darstellung.[19] Allerdings galt hier im Gegensatz zum Epos das Interesse weniger dem Geschehen selbst als vielmehr den Personen, vor allem aber ihrem Verhalten in den durch Eingriff der Götter entstandenen tragischen Existenzsituationen, die geeignet waren, im Zuschauer höchste Anteilnahme in Form von "Furcht" (bzw. "Schrecken") und "Mitleid" (bzw. "Jammer") hervorzurufen.[20] Unabhängig davon, ob es zur Lösung des Konflikts zwischen Menschen und Göttern der Vernichtung des Helden bedurfte oder nicht, unabhängig also davon, ob die Tragödie in eine Katastrophe mündete oder in Entspannung ausklang: ihr Ziel und "gleichsam organisches Ende"[21] war die Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung.[22]

Grundlage und Voraussetzung für eine solche Darstellung war ein festgefügtes Ordnungssystem, dessen Mitte und Fixpunkt die Integrität der Polis bildete. Wie deren Existenz an die Götter gebunden war, so war die Existenz des tragischen Helden durch die der Polis bedingt. "Nicht Zweifel und Anonymität, sondern Norm und sichtbare Ordnung"[23] ließen also den tragischen Helden erstehen.

Daß die Tragödie ihren Stoff aus dem Mythos nahm, war nicht nur für ihren Inhalt, sondern auch für ihre Gestaltungsform von Bedeutung. Da den Zuschauern der Mythos vertraut und somit die Handlung als solche bekannt war, galt das Interesse weniger dem großen Zusammenhang des Geschehens als dem einzelnen Detail, der Ausführung des bekannten Stoffs.[24] Nicht dramati-

sche Aktion und die Spannung, die das Unbekannte weckt, bestimmten die Szene, sondern "Diskussion, Analyse und dialektische Demonstration". Auf der Bühne wurde "nicht die Tat, sondern die Vorbereitung und das Ergebnis" gezeigt, während sich der Höhepunkt der Handlung hinter der Szene vollzog und nur durch Botenbericht vermittelt wurde.[25] Die recht handlungsarme Tragödie hatte überwiegend erzählenden Charakter: Ein großer Teil des dramatischen Geschehens spielte sich in den Darstellergesprächen ab.[26]

Von ihren Anfängen war die attische Tragödie Chordrama, in dem Musik und Tanz eine bedeutende Rolle spielten.[27] Von ihrer Entstehung aus dem Chor gab ihre starke Prägung durch das chorische Element auch dann noch beredtes Zeugnis, als sie bereits zu voller Blüte gelangt war.

Der Chor, der in der Frühgeschichte der Tragödie von Satyrn bzw. Silenen gebildet worden war, bestand meist aus zwölf oder fünfzehn Bürgern des Schauplatzes, an dem die Handlung spielte. Als integraler Bestandteil der Tragödie hatte er eine Rolle, die seine ständige Anwesenheit auf der Bühne erforderte. Sie reichte von aktiver Teilnahme an der Handlung bis zur Rolle des "idealen Zuschauers".[28] Abwechselnd handelnd und kommentierend, nahm der Chor eine Position zwischen Schauspieler und Handlung ein, die ihm erlaubte, sich bisweilen mit der einen, dann wieder mit der anderen Seite zu identifizieren.[29] Er war keineswegs nur ausschmückendes Beiwerk, sondern wie die übrigen handelnden Personen unverzichtbarer Bestandteil des Gesamtplans der Tragödie, in Einzelfällen sogar der Hauptdarsteller. Dadurch, daß er nach seinem Einzug im Anschluß an den Prolog bis zum Schluß durchgehend auf der Szene blieb und in den meisten Fällen mit dem Schlußwort die Tragödie beschloß, sorgte er für eine gewisse Kontinuität in ihrem Ablauf. Wenn auch kaum individualisiert, so war er doch auch kein völlig unpersönlicher Körper. Seine häufig emotionalen Kommentare und Urteile boten dem Dichter die Möglichkeit, nicht nur Gefühle gewöhnlicher Menschen in außergewöhnlichen Situationen zum Ausdruck zu bringen, sondern auch ganz persönliche Ansichten und Ideen darzustellen, mitunter sogar recht ungewöhnliche Standpunkte zu vertreten.[30]

Die durch einen ausgeprägten Zug ins Allgemeine gekennzeich-

neten Chorlieder, die Stasima, unterschieden sich in Sprache und Inhalt deutlich von den Reden und Dialogen der handelnden Personen. Sie nahmem einen beträchtlichen Raum innerhalb der Tragödie ein und bestimmten ihren Charakter nicht unerheblich.[31] Sie unterteilten die Tragödie in größere, den Akten späterer Dramen vergleichbare Handlungsabschnitte, indem sie den Prolog, die einzelnen Epeisodien und den Exodus voneinander abgrenzten. Die übliche Einteilung war die, aus der sich das fünfaktige Drama entwickelte: Prolog, drei Epeisodien, Exodus.[32] Sie verlieh der meist nur auf eine einzige Peripetie hin angelegten und in sich sehr geschlossenen Tragödie, deren Handlung sich geradlinig und - erkennbar an umfangreichen Partien stichomythischer Wechselrede sowie am ständigen Wechsel der Gedanken und Gefühle - rasch entwickelte, eine gewisse Formstrenge.[33]

Neben dem Chor traten zwei bis vier Schauspieler auf[34], die häufig mehrere Rollen zu spielen hatten. Wie die Mitglieder des Chores trugen auch sie Masken. Deren Verwendung erleichterte ihnen den Wechsel der Rollen - auch die Frauenrollen wurden von Männern gespielt - und den Zuschauern in den riesigen Theatern die Unterscheidung einzelner Gesichtszüge auch auf größere Distanz. Die Folge war freilich eine gewisse Typisierung und Festlegung des Charakters und der Gefühlsregungen auf bestimmte, charakteristische Züge.

Daß die Zahl der Schauspieler so begrenzt war, wirkte sich naturgemäß in verschiedener Hinsicht aus: Zum einen waren der Gestaltung von Gruppenszenen ebenso Grenzen gesetzt wie der Zahl der Sprechrollen, zum anderen mußte häufiger eine Person die Bühne verlassen, weil ihr Darsteller für eine andere Rolle benötigt wurde.[35] Verständlich, daß ein solcher aus technischen Gründen erforderlicher, nicht von der Handlung geforderter Abgang bisweilen nur schwache bzw. unzureichende Motivierung erkennen ließ.[36]

Neben der begrenzten Zahl der Schauspieler schränkte auch die technische Ausstattung des Theaters die Darstellungsmöglichkeiten der attischen Tragödie erheblich ein. So erlaubte die Bühne beispielsweise nicht die Gestaltung von Massen- und Kampfszenen. Auch der direkten Darstellung von Gewaltszenen wie Mord oder Selbstmord, die sich überdies schlecht mit dem reli-

giösen Charakter der Tragödie vereinbaren ließ, waren durch das Fehlen eines Vorhangs Grenzen gesetzt. Wie in anderen Fällen (z.B. bei Innenszenen), in denen die Bühne die unmittelbare Darstellung einer Szene nicht zuließ, wurde auch hier die Tat selbst meist nur in vermittelter Form, durch Botenbericht, dargestellt, während das Ergebnis bisweilen mit Hilfe des Ekkyklemas, einer kleinen fahrbaren Bühne, sichtbar gemacht wurde.[37]

Überwiegend technischer Natur waren auch die vornehmlich von den Dichtern und Theoretikern des italienischen und des französischen Klassizismus aus dem vorliegenden Anschauungsmaterial abgeleiteten und fälschlich als für das Drama schlechthin unabdingbar ausgelegten "Regeln" des Aristoteles bezüglich der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung. So ergab sich die weitgehende Wahrung der Einheit des Ortes und der Zeit in der attischen Tragödie nahezu zwangsläufig aus den spezifischen Bedingungen des antiken Theaters. Es verfügte nicht über die Möglichkeit späterer Bühnenformen, Szenenwechsel durch Änderung des Bühnenbildes sichtbar zu machen, da das Fehlen eines Vorhangs eine Veränderung der Dekoration nicht zuließ. Zudem mußte die - von wenigen Ausnahmen abgesehen - ständige Anwesenheit des Chores jeden Szenenwechsel erschweren. Gleichsam als Ersatz für diesen trat die bereits erwähnte Verlegung eines wesentlichen Teils der Handlung hinter die Bühne und ihre Schilderung im Botenbericht ein.

Ebensowenig wie Szenenwechsel erlaubten das Fehlen eines Vorhangs und die ständige Gegenwart des Chores längere Unterbrechungen der Handlung. So bedeuteten auch die Chorlieder, die einzigen Einschnitte in der sich rasch entwickelnden Handlung, nur kurze Unterbrechungen im Ablauf derselben. Meist waren die Ereignisse so dargestellt, daß sie nicht mehr als 24 Stunden in Anspruch nahmen. Die Kontinuität der Darstellung ließ die ohnehin sehr konzentrierte Handlung noch kontinuierlicher erscheinen. In Einzelfällen waren Spielzeit und Realzeit sogar identisch.[38]

Die hierin zum Ausdruck kommende Tendenz zu straffer Durchführung und konzentrierter Darstellung des behandelten Stoffs, ein wichtiges Charakteristikum der attischen Tragödie, fand auch in der Einheit der Handlung ihren Niederschlag. Während

aber die Wahrung der Einheiten von Ort und Zeit lediglich ein in erster Linie durch die besonderen Gegebenheiten des antiken Theaters bedingter Zug der griechischen Tragödie ohne jeden Anspruch auf Allgemeingültigkeit war, erfüllte die Wahrung der Einheit der Handlung eine unabdingbare, weil im Grunde universale, dem Drama geradezu inhärente Forderung.[39]

Zusammenfassend läßt sich konstatieren, daß die an die historischen Voraussetzungen des 5. Jahrhunderts v. Chr. gebundene attische Tragödie entscheidend geprägt war durch ihre Herkunft aus dem Dionysoskult, durch ihre strenge Fixierung auf die Polis und durch "die normative Wirkung der Praktiken des Dionysos-Theaters". "Fixierung und Topik, anerkannte Norm und Variation des Bekannten", verliehen ihr eine im Formalen recht stereotype Struktur."[40] Nicht zuletzt war es diese Beschränkung auf einen begrenzten Raum und auf eine weitgehend festgelegte Form, die der griechischen Tragödie neben der Behandlung allzeit aktueller "menschlicher Existenzproblematik"[41] überzeitliche Wirkung sicherte.

# II. DIE KLASSIZISTISCHE TRAGÖDIE

## 1. Allgemeine Charakterisierung

Unter Bedingungen, die denen des Perikleischen Athen im 5. vorchristlichen Jahrhundert und denen anderer Epochen klassischer Literatur vergleichbar sind, erlangte das ernste Drama im Frankreich Ludwigs XIV. im 17. Jahrhundert für kurze Zeit klassische Reife.[1] Nach einer langen Zeit von Kriegen und inneren Wirren schuf die Vollendung des Absolutismus mit der Sicherung inneren Friedens und materiellen Wohlergehens und mit dem Bestreben, Großes, Allgemeingültiges und Dauerhaftes hervorzubringen, die inneren und äußeren Voraussetzungen für einen starken Aufschwung der Künste.[2]

Auf dem Boden einer festgefügten, hierarchisch streng gegliederten gesellschaftlichen Ordnung, deren absoluter Mittelpunkt der Königshof von Versailles war, entfaltete sich der Klassizismus, der von hier aus zu seinem Siegeszug durch Europa antrat und für lange Zeit die verschiedenen europäischen Literaturen bestimmte, zu voller Blüte. Aufs engste mit der absoluten Monarchie Ludwigs XIV. verbunden, entwickelte er eine klare, von der Herrschaft des Verstandes und der Ordnung bestimmte Konzeption, die Ausdruck des von Rationalismus und Intellektualität geprägten Geistes und gleichsam Abbild der strengen sozialen Hierarchie der Epoche war.

Wie das gesamte öffentliche Leben stand auch das Theaterleben ganz im Zeichen des Ideals der Harmonie und Einheitlichkeit. Schriftsteller und Publikum verbanden das gleiche Menschenideal, die gleichen Interessen und die Beachtung der gleichen Konventionen. Das Publikum, das sich vorwiegend aus Adligen und Bürgern zusammensetzte, war ein Publikum von Kennern, das sich allerdings weniger durch höhere Unterscheidungsgabe als durch eine gewisse Einheitlichkeit des Geschmacks auszeichnete. An ihm orientierten sich die Schriftsteller, deren Schaffen bei aller Vielfalt und künstlerischen Individualität des einzelnen eine beträchtliche Anzahl gemeinsamer Züge kennzeichnete. Ihr Bestreben, sich - in dem Wunsch zu gefallen - dem Publikumsgeschmack anzupassen, war sichtbarer Ausdruck harmonischen Einklangs mit Zeit und Milieu.[3]

Disziplin, Einheit und Regelmäßigkeit des Klassizismus waren die gleichsam notwendige Reaktion einer im Zeichen des aufstrebenden Rationalismus stehenden Epoche auf den überschwenglichen Enthusiasmus der Renaissance sowie auf die Üppigkeit von Imagination und Stil und die Vielfalt der Formen im Barock.[4]

Fußend auf den Auslegungen der antiken Poetiken des Aristoteles und des Horaz durch Theoretiker der italienischen Renaissance wie Scaliger und Castelvetro[5], entwickelte sich die klassizistische Doktrin als ein System, das einen Kompromiß zwischen der von der Renaissance ererbten Bewunderung für die Antike einerseits und der wachsenden Autorität der Vernunft sowie des Einflusses der Salons andererseits darstellte.[6] Ihre Prinzipien und Maximen - im wesentlichen bereits ab 1640 konstituiert und zumeist auch von den Schriftstellern beachtet - fanden ihre endgültige Fassung in der von der Akademie geradezu zum "Gesetz" des Klassizismus erhobenen, im Jahre 1674 veröffentlichten "*Art poètique*" Boileaus.[7]

## 2. Grundzüge der klassizistischen Tragödie

Als dem bedeutendsten Genre nach 1634[8] war der Tragödie innerhalb des festen Kanons von Regeln, den die Schriftsteller und die Theoretiker des französischen Klassizismus aus einem als Reaktion auf den Überschwang der Renaissance erwachsenen Bedürfnis nach Disziplinierung und Verfeinerung heraus schufen, breiter Raum gewidmet. Diese Regeln waren nützlich und hilfreich, solange sie den Dichtern genügend Freiheit ließen. Zu unnützem Ballast und dichterische Freiheit einengendem Joch wurden sie erst da, wo sie - absolut gesetzt - in Dogmatismus erstarrten.[9]

Meist psychologische Studie oder Konfliktdrama, in dessen Mittelpunkt häufig eine Liebeshandlung stand, hatte die klassizistische Tragödie neben biblischen Themen und solchen aus der griechischen Mythologie vor allem historische Stoffe - vorwiegend aus der Alten Geschichte - zum Gegenstand, die der Forderrung nach Größe und Erhabenheit entsprachen.[10]

Wie in der griechischen Tragödie gehörten die Personen,

deren Schicksale Gegenstand der Darstellung waren, dem hohen Stand an, besaßen also die Fallhöhe, die als unerläßliche Voraussetzung für den als wahrhaft tragisch empfundenen Sturz eines Menschen betrachtet wurde. In hohem Maße von ihrer Funktion innerhalb der Handlung bestimmt, trugen sie weniger individuelle als allgemeine Züge. Ihr weit mehr durch Bewußtheit als durch Spontaneität geprägtes Verhalten ließ nicht nur gegenüber der Aktion, sondern auch gegenüber der eigenen Person eine deutliche Distanz erkennen, eine Distanz, die charakteristisch für den mittelbaren Stil der klassizistischen Tragödie ist.[11]

## 3. Die Regeln

Wichtiger, von den Kritikern aber häufig zu stark betonter Bestandteil des für die Tragödie geltenden Kanons von Regeln waren die drei Einheiten der Handlung, der Zeit und des Ortes.

Eindeutigen Vorrang hatte die als unabdingbar angesehene Einheit der Handlung. Sie beinhaltete keineswegs die Forderung nach Einfachheit, sondern nach einheitlicher und kontinuierlicher Durchführung der häufig sogar recht komplexen und verwickelten Handlung. Diese konnte also durchaus mehrere nebeneinander verlaufende Stränge, Nebenhandlungen, aufweisen, die allerdings der Haupthandlung eindeutig untergeordnet und so eng mit ihr verbunden sein mußten, daß die einzelnen Elemente nicht ohne Nachteil für das Ganze herausgenommen werden konnten. Nach Möglichkeit sollten sich Haupthandlung und Nebenhandlungen gegenseitig beeinflussen. Entwickelten sich beide nicht zufällig, sondern unmittelbar aus den Gegebenheiten der Exposition ableitbar, so war eine weitere Bedingung für die Einheit der Handlung erfüllt.[12]

Untrennbar zur Einheit der Handlung gehörte schließlich auch die von La Motte geforderte Einheit des Interesses, die die Konzentration der Aufmerksamkeit des Publikums auf lediglich einen Helden oder auf ein einziges grundlegendes Problem verlangte.[13]

Kontinuität und Geschlossenheit der Handlung fanden auch im äußeren Aufbau der Stücke Ausdruck: Die obligatorische enge

Verbindung der Szenen[14] ließ jeden Akt als in sich geschlossene Einheit, als gleichsam eigenständigen Organismus, erscheinen. Obwohl eine Verbindung der Akte nicht unbedingt erforderlich war, weil in der Zwischenzeit die Handlung hinter der Bühne ihren Fortgang nahm[15], blieb der Eindruck der Geschlossenheit auch über die Aktgrenzen hinweg meist gewahrt. Denn häufig überbrückten Überleitungen in Form von Fragen, Entscheidungen oder erklärenden Kommentaren, die das Interesse der Zuschauer am Aktende wachhalten sollten, sowie Anspielungen bzw. Hinweise auf die Ereignisse, die sich während des Zwischenakts abspielten, die bei Aktwechsel entstehenden Einschnitte.[16]

Wie die Forderung nach Einheit der Handlung entsprang auch die Forderung nach Einheit der Zeit einem starken Bedürfnis nach Konzentration und Begrenzung. Sie besagte, daß die Dauer der Handlung, die im Extremfall mit der realen Spielzeit identisch sein konnte, nicht mehr als maximal 24 bzw. 30 Stunden betragen durfte. Diese Begrenzung der Zeit wirkte bisweilen angesichts der Fülle von Ereignissen, die in einem Drama dargestellt wurden, gezwungen und unnatürlich, kollidierte also mit der Forderung nach Wahrscheinlichkeit, einer der Hauptforderungen des Klassizismus. Das Problem des Unterschiedes zwischen fiktiver und realer Zeit suchte man einmal durch Unterdrückung des Beginns der Handlung, zum anderen durch Verlegung eines beträchtlichen Teils derselben hinter die Bühne (z.B. Zwischenakt-Handlung) zu lösen. "Gleichmaß und Bruchlosigkeit des Zeitflusses"[17] ließen die Unterschiede der Zeitqualität so stark zurücktreten, daß sie vom Zuschauer nicht mehr empfunden wurden. Zeitraffung und -begrenzung fanden Ausdruck in dem denkbar engen Beziehungszusammenhang, der sich aus der weitgehenden Entwertung der dramatischen Gegenwart durch starke Rückwärts- und Vorwärtsbezüge ergab.[18]

Die Einheit des Ortes, die dem gleichen Geist entsprang wie die beiden anderen Einheiten, war diesen eindeutig untergeordnet. Anfangs noch recht großzügig als Einheit eines begrenzten Gebietes, wie einer Stadt oder eines Waldes, ausgelegt, erfuhr der Begriff im Zuge zunehmender Konzentration und Abhängigkeit der Darstellung von der Bühnendekoration eine Verengung auf einen ganz begrenzten Raum, z.B. auf einen Palast u. dgl.[19] Da eine solch enge Auslegung meist nicht mit der Idee

der Wahrscheinlichkeit zu vereinbaren war, wurde häufig gegen sie verstoßen. Der in der Natur der Sache liegenden Spannung zwischen der Idee der Wahrscheinlichkeit und der Forderung nach Einheit des Ortes suchte man mit Hilfe des zusammengesetzten Ortes, also durch Schaffung einer künstlichen Einheit des Ortes, zu begegnen. Erleichtert wurde dies dadurch, daß der durch Stilisierung und Zeitlosigkeit gekennzeichnete Raum lediglich als lebloser, unbewegter Hintergrund, als "qualitätsloser, unselbständiger Rahmen"[20] für die Handlung diente und als meist gleichbleibender, neutraler Bühnenort ohne Lokalkolorit lediglich "Schauplatz für einen mehr literarischen Vorgang"[21] war.

Wie alle anderen Vorschriften des klassizistischen Kanons standen auch die drei Einheiten ganz im Dienst des einen Ziels: zu gefallen und zu rühren. Diesem Ziel war alles andere untergeordnet[22], so auch die beiden Maximen der Schicklichkeit und der Wahrscheinlichkeit, die einen hervorragenden Platz innerhalb der klassizistischen Doktrin einnahmen. Während es sich bei der ersten um eine moralische Forderung handelte, stellte die zweite eine intellektuelle Forderung dar.[23]

Die Forderung nach Schicklichkeit entsprang dem Bemühen der Dichter, sich dem Zeitgeschmack soweit wie möglich anzupassen. Sie verbot jede Verletzung des Geschmacks bzw. der moralischen Vorstellung des Publikums durch die in einem Drama dargestellten Ereignisse.[24] Zugleich verlangte sie von der Tragödie getragene Feierlichkeit, ständigen Ernst und distanzierte Darstellung.[25] Zur Verletzung der Schicklichkeit gehörte u.a. die zu Beginn des 17. Jahrhunderts durchaus noch erlaubte Darstellung von Vorgängen aus dem täglichen Leben (z.B. Essen, Trinken usw.), von Krankheiten, von durch Sinnlichkeit gekennzeichneten Verhaltensweisen oder von gewaltsamen Auseinandersetzungen und Bluttaten.[26]

Die Maxime der Wahrscheinlichkeit, die Ausdruck des rationalistisch geprägten Geistes der Epoche war, ließ sich weit schwerer realisieren als die der Schicklichkeit. Sie kollidierte nicht nur häufig mit der historischen Wahrheit, gegenüber der sie allerdings meist den Vorzug erhielt, sondern geriet auch mit den drei Einheiten in Konflikt. So war es nicht verwunder-

lich, daß sie - obwohl eine der Hauptforderungen der klassizistischen Theorie - in der Praxis nicht immer eingehalten wurde. Zu den häufigsten Verstößen gegen die Wahrscheinlichkeit, die jedoch vom Publikum kaum bemerkt wurden und daher nicht sehr ins Gewicht fielen, zählten u.a. die folgenden: Unstimmigkeiten im Charakter einer Person, psychologische oder politische Unstimmigkeiten, die zu große Zahl von Ereignissen in einem Stück, unwahrscheinliche, für die Intrige aber erforderliche Unkenntnis einzelner Personen in bestimmten Situationen, desgleichen überraschende Begegnungen und besondere Erklärungen zu einem an sich klaren Sachverhalt.[27]

## 4. Komposition

Untrennbar verbunden mit dem an der Antike orientierten Schönheitsideal des Klassizismus, in dem Größe mit Schönheit und Schönheit mit Wahrheit zusammenfiel, war das Bemühen um geordnete Form, klare Konstruktion und durchdachte Architektur.[28] Besonders augenfällig trat es in der Komposition der aus fünf Akten bestehenden Tragödie zutage. Klare Gliederung und ein festes Konstruktionsschema bestimmten den Bau, der nach geometrischen Kunstprinzipien wie Proportion, Parallelität und Symmetrie angelegt war. Dies galt sowohl für das Ganze als auch für die Einzelteile, die Akte, die einerseits geschlossene Blöcke mit Anfang, Durchführung und Ende darstellten, andererseits aber eindeutig im Dienst des Ganzen standen und von ihrer Funktion innerhalb desselben bestimmt waren. Nicht selten entsprachen einander in bezug auf Inhalt und Umfang der erste und der fünfte Akt sowie der zweite und der vierte Akt, während der dritte Akt deutlich als Mittelachse herausgehoben war.[29] Dem gebräuchlichsten Kompositionsschema zufolge hatte die Tragödie folgenden Aufbau: Der erste Akt war der Exposition vorbehalten; der zweite, dritte und vierte Akt zeigten die Verwicklung; der fünfte Akt schließlich brachte die Auflösung.[30]

Die Exposition sollte möglichst kurz und vollständig, dazu klar, interessant und wahrscheinlich sein. Zudem sollte sie nach Möglichkeit in die Handlung eingebaut sein. Die von den Gegebenheiten der Exposition abhängige Verwicklung, deren

Gegenstand die inneren und äußeren Hindernisse für die Lösung der Handlung sind, sollte den Helden in einer unlösbaren Konfliktsituation (z.B. im Konflikt zwischen unvereinbaren Pflichten oder "zwischen Natur und Vernunft"[31]) zeigen. Die nach Beseitigung des letzten Hindernisses mit der letzten Peripetie einsetzende Auflösung der Verwicklung schließlich sollte notwendig, wahrscheinlich und vollständig sein und möglichst rasch vonstatten gehen. Möglich war sowohl ein tragisches Ende als auch - unter dem Einfluß der sich beim Publikum zunehmender Beliebtheit erfreuenden Tragikomödie - ein glücklicher Ausgang.[32]

## 5. Darstellungsweise und Sprache

Die Darstellungsweise der klassizistischen Tragödie war durch Mittelbarkeit des Stils gekennzeichnet. Aus ihr sprach die gleiche Tendenz zu Verallgemeinerung und Stilisierung der Wirklichkeit, die - wesentlich zum Schönheitsideal des Klassizismus gehörig - auch den verschiedenen Regeln zugrunde lag. Ein bevorzugtes Mittel der Darstellung, das dieser Tendenz unmittelbar entsprach, war der nach einem festen Grundschema gestaltete Bericht, der die umfangreiche "verdeckte" Handlung in die Bühnenhandlung integrierte. Mit seiner Hilfe ließen sich - gleichsam gefiltert und in stilisierende Sprache übersetzt - mittelbar all die Ereignisse bzw. Handlungen darstellen, die nicht direkt auf der Bühne gezeigt werden konnten. Er ermöglichte somit die Darstellung komplexer Vorgänge ohne Verstoß gegen die Regeln der Wahrscheinlichkeit und Schicklichkeit sowie der Einheit des Ortes. Die Umsetzung von Aktion in Sprache, die sich im Bericht vollzog, war charakteristisch für die gesamte von "Indirektheit, Entstofflichung, Verinnerlichung"[33] geprägte Darstellungsweise der klassizistischen Tragödie.

Wie in den übrigen Bereichen ließ die klassizistische Tragödie auch im Bereich der Sprache starke Orientierung an den Idealen der Erhabenheit, der Harmonie und der Ordnung erkennen. Sichtbarer Ausdruck hierfür war der einheitliche "hohe" Stil des Alexandriners, der der Größe und Würde des dargestellten Gegenstands angemessen war. Die Bewußtheit, mit der die

sprachlichen Mittel eingesetzt wurden, verriet die gleiche Distanz, die im Verhältnis zu Raum und Zeit oder in der Forderung nach Schicklichkeit sichtbar wurde. Die eng verzahnten, überwiegend statischen Dialogpartien, die kaum einmal unmittelbar der äußeren dramatischen Situation entsprangen, entbehrten nahezu jeglicher Spontaneität. Lange Tiraden, voneinander getrennte, nur durch die Übernahme einzelner Stichworte verbundene Sprachgebäude, die der Darlegung zielgerichtet und logisch folgernd entwickelter Gedankengänge und Gefühlsbewegungen dienten, gaben ihnen das Gepräge. Selbst in den bewegteren Dialogteilen, den stichomythischen Partien, ließ die übermächtige Rhetorik kaum Raum für Spontaneität.

Bewußte Ordnung kennzeichnete gleichermaßen Syntax und Ausdruck. Neben dieser um Klarheit bemühten Ordnung drückte vor allem das der gesamten Darstellungsweise zugrundeliegende Prinzip der Verallgemeinerung, der Suche nach Überzeitlichkeit und Universalität, der sprachlichen Gestaltung seinen Stempel auf. So überwog auch in der zwar reichen, aber auf wenige Bildfelder beschränkten Metaphorik das Allgemeine eindeutig gegenüber dem Besonderen.[34]

Noch manifester waren "Rückzug und Steigerung aus dem Persönlichen ins Normative"[35] aber in den - vor allem vor 1660 - überaus zahlreichen Sentenzen, die, nicht unbedingt an die aktuelle Situation im Stück gebunden, allgemeinen und abstrakten Ideen Ausdruck gaben und moralische, politische oder auch psychologische Gesetze proklamierten. Ihre Beliebtheit verdankten sie vor allem ihrem didaktisch-moralisierenden Charakter[36], der - wenn auch dem ästhetischen Element deutlich untergeordnet - wesentlicher Bestandteil der klassizistischen Tragödie war.[37]

## 6. Verhältnis zur antiken Tragödie

Voll der Bewunderung für die Antike, die er von der Renaissance geerbt hatte, suchte der Klassizismus die antike Kunst zu erneuern und wiederzubeleben, indem er sich ihre Werte zu eigen machte.[38] In der irrigen Annahme, die antike Tragödie damit zugleich in ihrem Wesen zu erfassen und zu erneuern,

übernahmen die klassizistischen Tragödiendichter antike Stoffe und Formelemente. Zahlreiche der griechischen Mythologie oder der römischen Geschichte entlehnte Stoffe geben hiervon ebenso Zeugnis wie die weitgehende Wahrung der als verbindliche Regeln mißverstandenen drei Einheiten und die daraus resultierende indirekte Darstellungsweise, die häufige Verwendung von oft nur als Schmuckmittel dienenden Chören oder die große Zahl von Sentenzen, Ausdruck der ausgeprägten Tendenz zum Unpersönlichen, zum Universalen.

Da der Klassizismus aber nur über eine bruchstückhafte Erkenntnis der Antike verfügte[39], mußte die angestrebte Erneuerung der antiken Kunst im Formalen, in der äußeren Erscheinungsform, steckenbleiben, ohne ihre innere Wesensform zu erreichen.[40]

Das 17. Jahrhundert wußte noch nicht, daß Kunst und Literatur des antiken Griechenland wesentlich von der Religion und von der Staatskonzeption, vom Polis-Gedanken, bestimmt waren.[41] So konnte der Klassizismus, den u.a. die Gegenreformation mit ihrer religiösen Erneuerung und der neue wissenschaftliche Geist mit seiner Verachtung für die Vergangenheit von der Antike entfernte[42], trotz der Idealisierung der mimischen Bühne nach dem Vorbild des antiken Dramas nicht dessen "sakrale Schau" erreichen.[43] Infolge der Vermittlung antiker Stoffe durch römische Dichter weit mehr durch das Römisch-Stoische als durch das Griechisch-Tragische geprägt, war die französische klassizistische Tragödie nicht Erneuerung, sondern "Anpassung und Verbiegung" der griechischen Tragödie.[44]

Daß der Versuch des Klassizismus, das antike Kunstideal neu zu realisieren, scheiterte, war jedoch keineswegs nur eine Folge der bruchstückhaften Kenntnis der Antike, sondern vor allem in Schwierigkeiten grundsätzlicher Art, wie in dem großen zeitlichen Abstand zum Altertum und - damit eng verbunden - in der erheblichen Veränderung der geistigen Landschaft, begründet.

Anhang:

## Die neoklassizistische Tragödie in Frankreich: Voltaire

Mit dem "Triumph des Rationalismus und der Säkularmetaphysik" im späten 17. Jahrhundert ging die Abwendung vom alten tragischen Lebensgefühl einher.[45] Die alten Glaubensvorstellungen verloren ihre Lebenskraft. Die Mythologie, die damit ihrer wichtigsten Grundlage beraubt und ihrer ursprünglichen Bedeutung entkleidet war, büßte ihre Echtheit gänzlich ein; sie wurde gleichsam zur literarischen Schablone.[46] Dieser Entwicklung entsprechend waren die Dramen der Neo-Klassizisten meist kalte, deklamatorische Stücke, die zwar unter strenger Beachtung der Regeln und Formen des Klassizismus geschrieben waren, aber weder über seine Universalität und harmonische Ausgewogenheit verfügten noch etwas von der Vitalität des klassischen Theaters verspüren ließen.[47] Dennoch erfreuten sich viele von ihnen großer Publikumsgunst, wie der unverhältnismäßig große Ruhm beweist, dessen sich Crébillon und vor allem Voltaire als Dramatiker sowohl bei ihren Zeitgenossen wie bei der Nachwelt erfreuten.[48]

Von seinen Zeitgenossen als legitimer Nachfolger Corneilles und Racines gefeiert, strebte Voltaire eine Erneuerung der französischen Tragödie an. Er suchte die elementare Kraft der griechischen (und englischen) Tragödie mit französischer Gesittung zu paaren, verfremdete jedoch dabei den eigentlichen Gegenstand der Tragödie um melodramatischer Theatereffekte willen. Das Ergebnis waren Stücke, die - eher Melodramen zu nennen als Tragödien - weit mehr pathetischen als wirklich tragischen Charakter hatten und meist erhebliche Schwächen aufwiesen, die auch einige starke Szenen nicht verdecken konnten.[49] Unter strikter Einhaltung der traditionellen Konventionen des Klassizismus geschrieben, brachten sie dramentechnisch keine nennenswerten Neuerungen. Neu waren lediglich das aufklärerische Gedankengut und die zahlreichen aktuellen Zeitbezüge, die sie enthielten, sowie der weitgehende Verzicht auf die sonst übliche Liebeshandlung und die Verwendung von einzelnen Techniken, die für das romantische Drama charakteristisch sind.[50]

Da Voltaire wie die meisten seiner Zeitgenossen nur über

höchst begrenzte griechische Sprachkenntnisse und über ebenso mangelhafte Kenntnisse bezüglich der Verhältnisse im antiken Griechenland, insbesondere hinsichtlich des griechischen Theaters, verfügte[51], blieb der Einsatz von Elementen der griechischen Tragödie in seinen Stücken vorwiegend auf den formalen Bereich beschränkt. Besonders charakteristisch hierfür war die Verwendung des Chors, der seiner ursprünglichen Funktion weitestgehend entkleidet und zum reinen Schmuckmittel und prunkvollen Beiwerk abgewertet wurde.[52] So blieben die bereits von Lessing und Schlegel mit Recht scharf kritisierten Dramen Voltaires ebenso wie die der übrigen Neo-Klassizisten erheblich hinter dem vermeintlich erreichten Ziel einer Erneuerung der antiken Tragödie zurück, ohne auch nur annähernd die Qualität der klassischen Werke Corneilles und Racines zu erreichen.

# III. DIE SPÄTKLASSIZISTISCHE TRAGÖDIE IN RUSSLAND

Mit einiger Verzögerung gegenüber Westeuropa hatte sich im Rußland des 18. Jahrhunderts in enger Verbindung mit der Bildung der zentralisierten höfischen Monarchie der Klassizismus zur beherrschenden Literaturströmung entwickelt.[1] Dieser Prozeß hatte sich in unmittelbarer Orientierung und enger Anlehnung an das Vorbild des französischen Klassizismus vollzogen, dessen Schriftsteller und Theoretiker auch Lehrmeister der übrigen europäischen Literaturen waren und diese entscheidend beeinflußten.[2]

Über mehrere Jahrzehnte - bis weit hinein in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts - vermochte sich der Klassizismus, der eine wichtige Rolle in der Entwicklung der russischen Literatur spielte, als führende Literaturströmung zu behaupten; gegen Ende des Jahrhunderts sah er sich aber zunehmend vom Sentimentalismus bedrängt, der mehr und mehr an Boden gewann und um die Jahrhundertwende sogar für kurze Zeit die führende Rolle übernahm.[3] Diese fiel jedoch bereits um 1810 an die Romantik, die sich - gleichfalls gegen die starre klassizistische Literaturnorm konzipiert und ebenso aus Westeuropa kommend - aus dem Sentimentalismus entwickelte.[4]

Die Auseinandersetzung zwischen diesen drei Literaturströmungen bestimmte die russische Literatur in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.[5] Sie fand sichtbaren Ausdruck im Streit um die Literatursprache zwischen den in der "Beseda" zusammengeschlossenen Anhängern Šiškovs, die die alten Normen des Klassizismus und damit weiter die Trennung der drei Stile verfochten, und den im "Arzamas" versammelten Anhängern Karamzins, die als Vertreter der neuen empfindsam-romantischen Richtung für eine Vereinheitlichung der russischen Literatursprache eintraten.[6]

Die ersten Jahre der Regierung Alexanders I. (1801-1825) brachten einen starken Aufschwung auf kulturellem und geistigem Gebiet. Die Literatur erhielt einen hervorragenden Platz im kulturellen Leben des Landes.[7] Ihre starke Prägung durch die französische Aufklärung, den deutschen Idealismus und das Freimaurertum ergab sich unmittelbar aus den schon seit dem 18.

Jahrhundert bestehenden engen geistigen und kulturellen Beziehungen zu Westeuropa.[8] Weitere wichtige Faktoren, die die russische Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts bestimmten, waren das durch die Kriege mit Frankreich - insbesondere durch den "vaterländischen Krieg" von 1812 - geweckte Nationalbewußtsein und die aus gesteigertem Interesse für die Antike resultierende zunehmende Orientierung an deren Literatur.[9] Beide trugen zu einer Wiederbelebung des Klassizismus auf neuer geistiger Grundlage im Neo-Klassizismus bei, in dem klassizistische Tradition und Elemente des Sentimentalismus wie der Vorromantik zusammenflossen.[10]

Auch das Theater erlebte unter der Regierung Alexanders I. eine Blüte, nachdem es gegen Ende des 18. Jahrhunderts erheblich an Anziehungskraft eingebüßt hatte.[11] Neben Komödie, komischer Oper und Rührstück, die bereits vorher die Bühne erobert und die Tragödie weitgehend verdrängt hatten[12], erfuhr auch diese - bedingt durch den allenthalben im Wachstum begriffenen Patriotismus und die gleichzeitige Wiederbelebung des Klassizismus - eine Aufwertung, die ihr einen festen Platz im Repertoire der Bühnen sicherte.[13] Wenngleich auch die Tragödie nicht frei von Einflüssen des Sentimentalismus und der Vorromantik blieb, so war sie es doch in erster Linie, die als das bedeutendste Genre des Klassizismus und zugleich seine stärkste Bastion gegenüber fremden Einflüssen die klassizistische Tradition wahrte und auch im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts fortführte.[14] Dies hatte seinen Grund vor allem darin, daß Sentimentalismus und Romantik mit ihrer gegen den Rationalismus des Klassizismus gerichteten mehr individuell-subjektivistischen Kunstauffassung nicht in der Lage waren, ein neues dramatisches System zu schaffen, das geeignet gewesen wäre, dem heroisch-pathetischen Geist der Epoche angemessenen Ausdruck zu verleihen.[15] So sahen sich die Verfasser von Tragödien veranlaßt, auf die alte klassizistische Form zurückzugreifen und sie - den neuen Strömungen in der Literatur Tribut zollend - mit neuem Inhalt zu füllen.[16] Das Ergebnis war die meist mit empfindsam-romantischen Zügen ausgestattete Tragödie des Spät- bzw. Neo-Klassizismus.

Wie im 18. Jahrhundert stand die russische Tragödie auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts vornehmlich unter dem Einfluß des

französischen Klassizismus bzw. Neo-Klassizismus, dessen Werke sich in Rußland größter Beliebtheit erfreuten. Ausdruck hierfür waren die überaus zahlreichen Übersetzungen, Umarbeitungen und Nachahmungen, in denen die Tragödien Corneilles, Racines und vor allem Voltaires große Verbreitung fanden.[17]

Ihren Stoff bezog sie vorwiegend aus der antiken Mythologie und aus der vaterländischen Geschichte. Zwar stellt der Rückgriff auf solche Sujets an sich noch keine Abweichung von der Tradition des 18. Jahrhunderts dar[18], doch vollzog er sich vor einem anderen geistigen Hintergrund. Die zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Bemühen um ein neues Verständnis des künstlerischen Erbes der alten Welt zu beobachtende verstärkte Beschäftigung mit der antiken Literatur läßt den Rückgriff auf antike Sujets ebenso in einem anderen Licht erscheinen wie der als Folge der Ereignisse um die Französische Revolution auch ins Drama eindringende Gedanke des Historismus und der weit verbreitete Patriotismus die Verwendung von Stoffen aus der russischen Geschichte. Zwar waren die Kenntnisse bezüglich der Antike im allgemeinen noch immer recht begrenzt[19] und die Idee des Historismus noch keineswegs voll entwickelt, doch handelte es sich hierbei um Ansätze, die der Wahl dieser Sujets einen anderen Stellenwert verliehen.[20]

Mehr noch als die Tragödie des 18. Jahrhunderts, die bereits in reichem Maße politische Aspekte - sei es in Gestalt gesellschaftspolitischer, tyrannenfeindlicher oder patriotischer Thematik - aufwies[21], hatte die Tragödie im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts politischen Charakter. Kennzeichen hierfür war neben der vornehmlich politischen Thematik die große Anzahl von aktuellen Anspielungen auf politische Ereignisse der Zeit. Die Tragödie war gleichsam Abbild der innen- und außenpolitischen Entwicklung unter der Regierung Alexanders I. So spiegelte sich in der Ablösung des anfangs in der Tragödie vorherrschenden politischen Ideals des aufgeklärten Absolutismus durch das Ideal der konstitutionellen Monarchie bzw. der Republik die Veränderung der innenpolitischen Situation, der Übergang von der durch liberale Züge gekennzeichneten Politik der ersten Regierungsjahre zur reaktionären Politik der späteren Jahre. Der Befreiungskampf gegen Napoleon fand Niederschlag in einer großen Anzahl von Tragödien mit dem Thema

des Kampfes um nationale Befreiung.[22] Ihnen lagen meist Sujets aus der russischen Vergangenheit zugrunde, die in hohem Maße der aktuellen Gefühlslage, der allgemein herrschenden kriegerisch-patriotischen Erregung der Epoche entsprangen. Unabhängig vom künstlerischen Wert der Gestaltung sicherte bereits die Wahl solcher Stoffe den Verfassern meist den rauschenden, wenngleich nicht immer verdienten Beifall des nicht gerade mit größter Sachkenntnis und bestem Geschmack ausgestatteten Publikums.[23]

Der für das erste Viertel des 19. Jahrhunderts charakteristische Kampf zwischen Klassizismus auf der einen sowie Sentimentalismus und Romantik auf der anderen Seite konnte nicht ohne Auswirkungen auf das Theaterleben bleiben. So ist es nicht verwunderlich, daß sich die Dramatiker dieser Zeit in zwei Lagern sammelten, die verschiedene Kunstauffassungen vertraten und heftig gegeneinander polemisierten. Hierbei handelte es sich einmal um die streng klassizistisch ausgerichtete Gruppierung der Deržavinschen Richtung, zum anderen um die dem Sentimentalismus und der Romantik näher stehende Gruppe Ozerovscher Prägung. Zur ersten Gruppe gehörten A.A. Šachovskoj (bis etwa 1820), A.N. Gruzincev und P.A. Korsakov, zur zweiten zählten M.V. Krjukovskoj, F.F. Ivanov, F.N. Glinka, V.V. Kapnist und S.N. Glinka.[24]

Ozerov und seine Anhänger standen zwar wie ihre Gegner ebenfalls noch auf dem Boden der klassizistischen Tradition, deren Grundsätze sie im formalen Bereich weitgehend wahrten[25], zollten aber zugleich den neuen Strömungen in der Literatur Tribut. In ihren Dramen vereinigten sich Züge der politischen Tragödie des Neoklassizismus mit Elementen der ethisch-psychologischen Tragödie des Sentimentalismus.[26] Dessen Einfluß verrieten neben dem stark emotional-psychologischen Gehalt der Tragödien der weitgehende Verzicht auf erhabenen Heroismus zugunsten empfindsam-romantischer Züge und die Umgestaltung des traditionellen Konflikts zwischen Pflicht und Neigung. Während in den streng klassizistischen Tragödien das Gebot der Pflicht eindeutig Vorrang gegenüber der Neigung hatte, dominierte in den Tragödien Ozerovscher Prägung letztere. Dieser Wandel hatte seine Ursache darin, daß die Idee von der Freiheit und Unabhängigkeit der menschlichen Person, die sich im Zusammenhang

mit der Krise des Feudalsystems und dem Autoritätsschwund der absoluten Herrschaftsgewalt immer stärker im gesellschaftlichen Bewußtsein verankert hatte, auch Eingang in die Tragödie gefunden hatte.[27] Die für den Geist des Sentimentalismus charakteristische Prävalenz des Gefühls gegenüber dem Gebot der Pflicht hatte eine Abschwächung des tragischen Konflikts zur Folge, die in dem Bemühen gipfelte, beide Elemente auf der Grundlage des Gefühls zu vereinen.[28] Sie bedeutete zugleich eine erhebliche Einbuße an echter Dramatik und verlieh den Tragödien Ozerovscher Ausrichtung stark elegischen Charakter.

Gegen diese Gestaltung tragischer Stoffe im Geiste des Sentimentalismus, die beim Publikum großen Anklang fand, zogen Deržavin und seine auf strenge Wahrung der klassizistischen Normen bedachten Anhänger energisch zu Felde, ohne freilich den Siegeszug der neuen Literaturströmungen aufhalten zu können.[29] Als Verfechter des Historismus waren sie ungleich mehr als ihre Gegner um möglichst geschichtstreue Gestaltung historischer Ereignisse und wahrheitstreue Darstellung der Sitten und Bräuche bemüht. Dem elegischen Grundton der Tragödien Ozerovscher Prägung setzten sie in ihren Werken echte, starke Dramatik, eine strenge, an Archaismen reiche Sprache und die Zeichnung starker, einheitlicher Charaktere entgegen.[30]

Wichtige Züge dieser mehr am traditionellen Ideal des Klassizismus orientierten Darstellungsweise übernahmen die um Griboedov gruppierten Dramatiker P.A. Katenin, V.K. Kjuchel'beker und A.A. Žandr, die damit die Linie der "Deržavinisten" fortführten. Wie diese bemühten sie sich um möglichst geschichtstreue, Ort und Zeit des dargestellten Gegenstands angemessene Gestaltung. Ebenso traten sie für die Wiederherstellung des traditionellen Konflikts zwischen Pflicht und Neigung in seiner strengen Form sowie für eine scharfe Zuspitzung der dramatischen Situation ein.[31] Zeugnis hiervon gaben nicht nur die kritische Auseinandersetzung Katenins und Žandrs mit dem dramatischen System Ozerovs und die scharfe Absage, die Kjuchel'beker - in seiner Poesie selbst über mehrere Jahre hinweg von der elegischen Dichtung Žukovskijs beeinflußt - dem Elegischen erteilte[32], sondern auch ihre Tragödien "*Andromacha*" (Katenin), "*Argivjane*" (Kjuchel'beker) und "*Venceslav*" (Žandr).

Trotz einer Reihe von Zügen, die von der traditionellen Handhabung der klassizistischen Literaturnorm abwichen (differenziertere Charakterisierung der handelnden Personen, Versmaß u.a.)[33], waren auch diese Tragödien noch in entscheidenden Punkten dem Klassizismus verpflichtet. An ihnen zeigte sich beispielhaft, daß im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zwar neue Einflüsse Eingang in die russische Tragödie gefunden hatten, der Klassizismus aber seine Vorrangstellung in diesem Genre selbst dann noch zu behaupten vermochte, als die Romantik den Sentimentalismus als vorherrschende Literaturströmung bereits seit geraumer Zeit abgelöst hatte.

# ZWEITER TEIL

# UNTERSUCHUNG DER ANTIKISIERENDEN TRAGÖDIEN A.N. GRUZINCEVS

Gegenstand der Untersuchung sind die drei Tragödien "*Èlektra i Orest*", "*Èdip-car'*" und "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*"; keine Berücksichtigung finden dagegen die beiden frühen, nicht gedruckten und dem Verfasser nicht zugänglichen Tragödien "*Demofont*" und "*Numa Pompilij*". Eingeleitet wird die Untersuchung durch eine Zusammenfassung der wichtigsten Aussagen aus den kritisch-theoretischen Aufsätzen Gruzincevs zum Theater, die ein wenn auch nicht vollständiges Bild seiner dramentheoretischen Ansichten wiedergeben und infolgedessen als theoretische Grundlage für die Beurteilung seiner Tragödien herangezogen werden können. Die Untersuchung der Tragödien selbst, die sich unmittelbar anschließt, besteht zum einen aus einer systematischen Analyse, zum anderen aus einem Vergleich mit den einzelnen Vorlagen. Sie wird abgerundet durch die Charakterisierung des Verhältnisses der Tragödien zueinander sowie durch eine kurze Bilanz, die Aufschluß über Erfolg bzw. Mißerfolg der einzelnen Tragödien gibt.

## I. DIE KRITISCH-THEORETISCHEN AUFSÄTZE A.N. GRUZINCEVS ZUM THEATER

Bereits mehrere Jahre vor Erscheinen seiner ersten Tragödie veröffentlichte Gruzincev in der Zeitschrift "*Novosti russkoj literatury*" (1802/03) mehrere kleine theaterkritische Beiträge. Trotz ihres geringen Umfangs geben sie hinreichend Aufschluß über die theoretische Grundlage seines dramatischen Schaffens, da sie neben der kritischen Auseinandersetzung mit Werken des russischen, französischen, englischen und griechischen Theaters auch unmittelbar Aussagen zur Poetik der Tragödie enthalten.

Sie zeigen Gruzincev als Bewunderer des antiken und vor allem des französischen Theaters, der in Sophokles, Corneille, Racine und Voltaire die größten Vertreter der tragischen Dichtung sieht[1], und als scharfen Kritiker des spanischen und des

englischen Theaters, der selbst Shakespeare nur wenig abzugewinnen vermag.[2] Wie gering er auch das russische Theater schätzt[3], macht vor allem die umfangreiche kritische Auseinandersetzung mit den Dramen Sumarokovs deutlich. Dabei fällt ins Auge, welch unterschiedliche Beurteilung der einst von ihm sehr verehrte Tragödiendichter in zwei verschiedenen Beiträgen erfährt. Während Gruzincev ihn einerseits schärfster Kritik unterzieht[4], preist er ihn andererseits als Meister der Sprache, der noch ohne ebenbürtigen Nachfolger in Rußland geblieben sei und dessen beste Tragödie "*Semira*" sich sogar mit den Tragödien der Franzosen messen könne.[5]

Läßt bereits die kurz skizzierte Grundeinstellung Gruzincevs zum griechischen und französischen Theater einerseits sowie zum englischen und spanischen Theater andererseits Rückschlüsse auf seine dramentheoretischen Ansichten zu, so gilt dies erst recht für seine Einzelkritik an verschiedenen Tragödiendichtern und ihren Werken. Sie enthält - teils mittelbar aus der Kritik abzuleiten, teils positiv als Forderungen formuliert - eine Reihe von Aussagen zur Poetik der Tragödie. So nennt Gruzincev in Übereinstimmung mit den Maximen des französischen Klassizismus als wichtigstes, allem anderen übergeordnetes Ziel des Tragödiendichters: zu gefallen und zu rühren.[6] Als hierfür unabdingbare Voraussetzung bezeichnet er die Kunst, die Zuschauer so in Bann zu schlagen, daß sie über der Darstellung auf der Bühne alles andere vergessen, die Gefühle der dargestellten Personen teilen und - der Aristotelischen Formel entsprechend - Furcht und Mitleid (oder besser: Schrecken und Jammer[7]) empfinden.[8] Solches sei freilich nur möglich, wenn der Stoff dramatisch und wahrhaft tragisch gestaltet werde. Es setze voraus, daß die Leidenschaften der handelnden Personen, ein wichtiger Bestandteil des dramatischen Konflikts, in aller Stärke dargestellt würden.[9] Dies gelte auch insbesondere für die Darstellung der Liebe, die nur in Gestalt starker, tragischer Leidenschaft, nicht aber in der abgeschwächten, untragischen Form der Galanterie Platz in der Tragödie habe.[10]

Größere Bedeutung noch als die letztgenannten Forderungen haben die Maximen der Wahrscheinlichkeit[11] und der Schicklich-

keit[12], die zwar nicht ausdrücklich als solche formuliert sind, sich aber aus einzelnen kritischen Äußerungen Gruzincevs ableiten lassen. Deutlicher ausgesprochen ist die Forderung nach Beachtung der drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung[13], die durch die Forderung nach Wahrung des Zusammenhangs[14] und nach enger Verbindung der Szenen[15] ergänzt ist.

Verwunderlich ist, daß sich Gruzincev nicht mit der Frage des moralischen bzw. didaktischen Ziels der tragischen Dichtung auseinandersetzt. Ein moralischer Ansatz ist lediglich in dem Postulat zu erkennen, daß Leidenschaft ausschließlich als Schwäche, niemals als Tugend darzustellen sei.[16]

Breiten Raum widmet Gruzincev dagegen der Frage des Stils. Welch große Bedeutung er guter dichterischer Sprache und "schönen Versen" beimißt, macht neben der Forderung, der Tragödiendichter müsse ein "vollendeter Dichter" sein[17], u.a. die Einzelkritik an der Wortwahl Sumarokovs in seiner Tragödie "*Semira*" deutlich.[18] Als Verfechter des "hohen" Stils weist ihn schließlich auch seine scharfe Kritik an der Sprache Shakespeares[19] und an der Prosa der deutschen Tragödie[20] aus.

Diese wie andere - hier nicht eigens angeführte - Aussagen zur Poetik der Tragödie kennzeichnen Gruzincev als überzeugten Anhänger des Klassizismus. Inwieweit er seine theoretischen Ansichten in seinem dramatischen Schaffen in die Praxis umsetzte, soll die folgende Untersuchung seiner antikisierenden Tragödien zeigen.

# II. "*ĖLEKTRA I OREST*"

## A. UNTERSUCHUNG DER TRAGÖDIE[1]

### 1. Fabel[2] der Tragödie und ihre Quelle

Mit seinem Freunde Pilad[3] von einem Sturm an die Küste von Argos verschlagen, wo er in Befolgung eines Orakelspruchs den Tod seines Vaters rächen will, findet Orest, der Sohn des von seiner Gattin Klitemnestra und ihrem Geliebten Ėgist ermordeten einstigen Königs von Argos, Agamemnon, Aufnahme bei dem greisen Priester Forbas, einem treuen Anhänger des ermordeten Königs. (1. Akt)

Ėlektra, die für die Rettung ihres Bruders jahrelang eingekerkerte, nun aber am Todestag ihres Vaters freigelassene, unversöhnlich auf Rache sinnende Schwester Orests, weist Klitemnestra empört zurück, als diese ihr eine von ihr und Ėgist zur Stützung der Herrschaft geplante Verbindung mit Ėgists Sohn Plisfen vorschlägt. (2. Akt)

Um Ėgist und Klitemnestra in Sicherheit zu wiegen, gibt sich Orest vor ihnen als Mörder von Agamemnons Sohn aus und überreicht ihnen als dessen vermeintliche Asche die Asche des von ihm erschlagenen Plisfen. Hierdurch zerstört er die kurz vorher durch ihre Schwester Krizotemija in Ėlektra geweckte Hoffnung auf baldige Rückkehr ihres Bruders und stürzt sie in tiefste Verzweiflung. (3. Akt)

Von Ėgist des Mordes an seinem Sohn Plisfen verdächtigt, werden Orest, in dem Ėlektra nun doch ihren Bruder erkannt hat, und Pilad gefangen abgeführt. Auf Ėlektras inständiges Bitten hin erklärt sich Klitemnestra bereit, sich für ihren Sohn einzusetzen. (4. Akt)

Vergeblich fleht Klitemnestra Ėgist um Schonung ihres Sohnes an. Mit Pilad und dem ebenfalls gefangengenommenen Forbas vom Volke befreit, tötet Orest Ėgist und schließlich in seiner Raserei auch Klitemnestra. (5. Akt)

Nachdem bereits vor ihm V.A. Ozerov in seinen Tragödien "*Ėdip v Afinach*" (1804) und "*Poliksena*" (1808) Stoffe gestaltet

hatte, die von den großen griechischen Tragikern Sophokles und Euripides dramatisch geformt worden waren, griff auch Gruzincev für seine Tragödie "*Ėlektra i Orest*" auf eine schon von Aischylos, Sophokles und Euripides bearbeitete antike Fabel zurück.[4] Der bereits vor den attischen Tragikern in verschiedenen literarischen Formungen (angefangen von Homer bis hin zu Stesichoros) vorliegende Mythos[5] gehört zum umfangreichen Sagenkreis um das fluchbeladene Geschlecht der Tantaliden[6].

Es handelt sich also im vorliegenden Fall um keine vom russischen Dichter konstruierte Fabel, zumal ein beträchtlicher Teil der von der Sophokleischen Tragödie abweichenden Züge der zweiten Vorlage, dem "*Oreste*" Voltaires, entnommen ist.

## 2. Grundzüge der Tragödie

Vor der eingehenderen systematischen Analyse der Tragödie sind noch ihre Grundzüge zu bestimmen: der Umkreis der Fabel, die Konstellation der Hauptpersonen und der tragische Ansatz.

Wie schon erwähnt, bearbeitete Gruzincev in der Tragödie "*Ėlektra i Orest*"[7] eine aus der Antike überlieferte Fabel, die der peloponnesischen Atridensage entlehnt ist[8]. Da griechische Sagenstoffe in dieser Zeit häufig in russischen Tragödien verwendet wurden, ist dies nicht verwunderlich. Mit dem Rückgriff auf einen bereits in der Antike dramatisch gestalteten tragischen Stoff übernahm Gruzincev neben dessen unbestreitbaren Vorzügen auch die Schwierigkeiten, die seine Transponierung in eine vom Klassizismus einerseits, vom Sentimentalismus und der beginnenden Romantik andererseits geprägte Zeit bot. Die hieraus resultierenden Probleme suchte er teilweise durch enge Anlehnung an den Voltaireschen "*Oreste*" zu lösen.

Anstelle des im klassizistischen Drama häufig auftretenden Liebespaares steht im Mittelpunkt der vorliegenden Tragödie das Geschwisterpaar Ėlektra und Orest, das fest entschlossen ist, die Ermordung Agamemnons an Ėgist, dem Tyrannen von Argos, zu rächen. Damit ist der nicht auflösbare objektive Grundkonflikt[9] gegeben, der aber aufgrund des Charakters der Tragödie als "Intrigenstück"[10] erst nach der Entdeckung von Orests

Identität durch Ėgist offen zutage tritt. Durch Orests Intrige wird zunächst auch noch ein Scheinkonflikt zwischen ihm und Ėlektra aufgestellt, der jedoch in der Erkennungsszene im vierten Akt seine Auflösung findet.

Der tragische Ansatz ergibt sich zum einen aus diesem Scheinkonflikt, zum anderen aus der Stellung Klitemnestras zwischen den beiden einander unversöhnlich gegenüberstehenden Parteien. Der durch Ėlektras Verzweiflung hervorgerufene innere Konflikt Orests zwischen Erfüllung des Göttergebotes (das ihm verbietet, sich vor der Tat zu erkennen zu geben) und Liebe zur Schwester wird mit der Auflösung des Scheinkonflikts aufgehoben. Dagegen ist der tragische Konflikt, dem sich Klitemnestra als Mutter und Gattin ausgesetzt sieht, nicht beizulegen. Sie kann sich nur für den Sohn oder für den (jetzigen) Gatten entscheiden, nicht aber den Tod beider verhindern. Somit ergibt sich für sie zwangsläufig ein tragischer Ausgang.

## 3. Systematische Analyse

Mit der Darstellung der Fabel und der Beschreibung der Grundzüge der Tragödie ist zunächst nur die Grundlage für ihre Charakterisierung gegeben. Eine nähere Bestimmung der Tragödie ist freilich erst möglich, wenn Ergebnisse bezüglich ihres Aufbaus und der verwendeten Kompositionselemente vorliegen. Diese zu erbringen ist Aufgabe der systematischen Analyse und der Bestimmung der Akte.

### 1. Akt:

Der erste Akt stellt in der Exposition die gegebene "Situation der Personen und Umstände, samt der Vorgeschichte, von der die Handlung ihren Ausgang nimmt"[11], vor. Damit liefert er zugleich die Grundlage des Konflikts. Er läßt sich in drei hinsichtlich ihrer kompositionellen Funktion eigenständige Abschnitte unterteilen, die jeweils von einer der drei Szenen des Akts gebildet werden:

1. In einem Gespräch zwischen dem Helden[12] und seinem Freunde Pilad wird die Ausgangssituation dargestellt:

   I,1 Orests Racheplan nach glücklicher Errettung aus dem Seesturm

   In knappen Zügen wird hier bereits ein wesentlicher Teil der Vorgeschichte mitgeteilt: die Ermordung Agamemnons durch Ėgist, der Auftrag Apollos, diesen Mord zu rächen, die Tötung von Ėgists Sohn Plisfen durch Orest und schließlich der Schiffbruch. Mit den Einzelheiten von Orests Racheplan ist außerdem der Ansatz des Grundkonflikts[13] gegeben.

2. Der zweite Abschnitt enthält die Einführung in die äußere Situation am Ort der Handlung:

   I,2 Freundliche Aufnahme der Schiffbrüchigen durch den greisen Forbas

   Durch die Erwähnung der Rettung Orests vor den Nachstellungen Ėgists wird die Vorgeschichte ergänzt. Darüber hinaus wird die Lage in Argos sowie die durch Unterdrückung der Bürger und Ėlektras Gefangenschaft gekennzeichnete Herrschaft Ėgists (und Klitemnestras) skizziert und dadurch mittelbar die Seite vorgestellt, von der das Gegenspiel[14] ausgeht.

3. Mit Klitemnestra wird eine weitere Hauptperson eingeführt:

   I,3 Klitemnestras Wunsch, ein Sühnopfer für die inzwischen von ihr bereute Beteiligung an der Ermordung Agamemnons darzubringen

   Mit Klitemnestra tritt eine Person auf, von der das Gegenspiel für Orest und Ėlektra zu erwarten ist.[15] Dieses setzt allerdings noch nicht ein, da es zu keiner Konfrontation der feindlichen Parteien kommt. In Klitemnestras Reue über ihre Tat und in ihrem Entschluß, Ėlektra freizulassen, ist der Ansatz zu dem in ihrer Person angelegten tragischen Konflikt gegeben.

Somit bietet der erste Akt neben der Einführung in die Situation und der Darlegung der wichtigsten Fakten der Vorgeschichte die Vorstellung zweier Hauptpersonen und die im Ansatz sichtbare Aufstellung des objektiven wie des tragischen Grundkonflikts. Zudem sind mit Ėlektra und Ėgist auch die beiden anderen führenden Vertreter von Spiel und Gegenspiel - wenn auch

nur mittelbar durch die Reden bereits aufgetretener Personen - vorgestellt bzw. charakterisiert und die zwischen den Hauptpersonen bestehenden Beziehungen kurz umrissen.

2. Akt:

Der zweite Akt bringt eine Komplizierung des im ersten Akt aufgestellten Konflikts. Seine Abhängigkeit von der Exposition kommt sowohl in Ėlektras Auftreten nach ihrer von Klitemnestra befohlenen Freilassung aus der Kerkerhaft als auch in der Erkundigung der Königin nach dem Stand der Opfervorbereitungen zum Ausdruck. Drei vor allem durch den Auftritt verschiedener Personen gekennzeichnete Gruppen von Szenen lassen sich unterscheiden:

1. Die erste Gruppe enthält die Einführung der Heldin im Gespräch mit ihrer Schwester:
   II,1 Ėlektras Bericht von der Ermordung Agamemnons und der Rettung Orests
   II,2 Aufklärung Ėlektras über den Grund ihrer Freilassung und Hinweis des Forbas auf den Orests Kommen ankündigenden Orakelspruch

   In der Darstellung, die Ėlektra von der Ermordung ihres Vaters, von der Rettung ihres Bruders, von der eigenen Gefangenschaft und schließlich von ihren Empfindungen und Hoffnungen gibt, werden noch einige Details der Vorgeschichte nachgetragen bzw. in der Exposition lediglich kurz angedeutete Punkte ausführlicher behandelt.[16] Der im ersten Akt angedeutete Konflikt erfährt durch Ėlektras Empörung über den Beschluß Ėgists, sie an den Feierlichkeiten zum Todestag Agamemnons teilnehmen zu lassen, und durch ihre Entschlossenheit, an dem Tyrannen Rache zu üben, eine Erweiterung und zugleich Komplizierung.
2. Die zweite Gruppe bringt die erste Konfrontation der beiden feindlichen Parteien in den Personen Ėlektras und Klitemnestras:
   II,3 Erkundigung Klitemnestras nach dem Stand der Vorbereitungen für das in ihr geplante Sühnopfer[17]
   II,4 Versöhnungsversuch Klitemnestras mit Ėlektra und erneute Entzweiung anläßlich ihres von der Tochter empört

abgelehnten Vorschlags einer Verehelichung mit Plisfen

Der zuvor angedeutete Konflikt zwischen Ėlektra und Klitemnestra scheint zunächst mit den Beteuerungen gegenseitiger Liebe durch beide aufgehoben, tritt aber in Ėlektras empörter Ablehnung des Heiratsplanes offen und in noch verschärfter Form zutage. Auch der Konflikt zwischen Klitemnestra und Orest, die einander noch nicht begegnet sind, nimmt durch die Erwähnung des den Muttermord prophezeienden Orakelspruchs konkretere Form an.

3. In der dritten Gruppe wird in der Person Ėgists der Hauptvertreter des Gegenspiels, der Tyrann, vorgestellt:

   II,5 Ėgists Befehl, Ėlektra fortzuschaffen

   II,6 Aufforderung Ėgists an Klitemnestra, bezüglich des Heiratsplanes positiv auf Ėlektra einzuwirken

   Der zwischen Ėlektra und Ėgist bestehende Konflikt wird sogleich bei ihrem ersten Zusammentreffen auf der Bühne offenkundig. Der andere Teil des Grundkonflikts ist in dem Mißtrauen des Tyrannen gegenüber den fremden Ankömmlingen angedeutet.

Der zweite Akt ist also weitgehend durch die Komplizierung des Grundkonflikts, die in allen drei Szenengruppen zu beobachten ist, bestimmt. Aufgebaut ist er ganz ähnlich wie der erste Akt. Dort traten im ersten Abschnitt der Held mit dem ihm zugeordneten Freund, im dritten Abschnitt die Herrscherin auf; hier sind es in der ersten Gruppe die Heldin und die ihr zugeordnete Schwester, in der dritten Gruppe der Herrscher.

Die im zweiten Akt einsetzende "Ėlektra-Handlung" bringt keine Fortsetzung der den ersten Akt beherrschenden "Orest-Handlung". Die recht lockere Verknüpfung der beiden Akte kommt durch die Fortsetzung einer im ersten Akt angelegten Nebenhandlung zustande, die die Vorbereitung und Durchführung eines Sühnopfers von seiten Klitemnestras zum Gegenstand hat.

3. Akt:

Der mit 332 Versen längste Akt der Tragödie bringt mit der Durchführung von Orests Trugplan den Höhepunkt der dramatischen Verwicklung. Im Mittelpunkt stehen mit Ėlektra und Orest die beiden Helden, die mit den Vertretern des Gegenspiels konfron-

tiert werden. Die starke Verflechtung der verschiedenen Handlungsstränge erschwert die Einteilung der Szenen in inhaltlich zusammengehörige Gruppen. Dennoch läßt sich der Akt in vier verschiedene Abschnitte unterteilen:

1. Im Mittelpunkt des ersten Abschnitts steht Ėlektra:
   III,1 Neue Hoffnung Ėlektras auf die Heimkehr Orests nach Krizotemijas Bericht von ihrer Begegnung mit dem Fremden am Grab Agamemnons
   III,2 Ausweichende Antwort des Forbas auf Ėlektras Frage nach dem Verbleiben ihres Bruders
   Beide Szenen sind von der neu erwachten Hoffnung Ėlektras bestimmt.
2. Im zweiten Abschnitt findet die um das Sühnopfer Klitemnestras konstruierte Nebenhandlung im Vollzug dieses Opfers ihren Abschluß:
   III,3 Zurückweisung von Klitemnestras Sühnopfer durch die Götter[18]
   Durch diese Anknüpfung an die vorhergehenden Akte (I,3 und II,3) wird zwar die kurz zuvor neu belebte "Ėlektra-Handlung" unterbrochen, doch findet die für Ėlektra Glück verheißende Entwicklung in den für die Gegenseite unheilvollen Anzeichen ihre Fortsetzung.
3. Durch die Entwicklung im vorhergehenden Abschnitt ist der im dritten Abschnitt liegende Höhepunkt der Verwicklung samt der damit eng verbundenen Peripetie[19] sehr gut vorbereitet. Dieser Höhepunkt ist durch das Zusammentreffen aller Hauptpersonen und der mit ihnen verbundenen Handlungsstränge gekennzeichnet:
   III,4 Täuschung der Herrscher und Ėlektras durch Orests Bericht über den angeblichen Tod von Agamemnons Sohn
   In höchster Komplizierung treffen die bisher getrennt voneinander verlaufenden Handlungsstränge aufeinander. Durch die Nachricht von Orests angeblichem Tod wird einerseits Ėlektras Hoffnung zunichte gemacht, andererseits Klitemnestras Angst und Verzweiflung aufgehoben bzw. stark gemildert: Ėlektras hoffnungsvolle Zuversicht schlägt in Verzweiflung um; Klitemnestras Furcht vor der Ermordnung durch den eigenen Sohn weicht der Abscheu vor dessen vermeintli-

chem Mörder und dem Mitleid mit der unglücklichen Tochter. Ėgist wiederum wähnt sich aufgrund der Nachricht von einem gefährlichen Widersacher befreit. Für Orest bedeutet das Gelingen der Täuschung den ersten Schritt zur Verwirklichung seines Racheplans. Während damit für die Mehrzahl der handelnden Personen das Gegenspiel zu triumphieren scheint, liegt in Wirklichkeit ein Sieg des von Orest und Ėlektra vertretenen Spiels vor.[20]

Die ohnenhin verwickelte Handlung erfährt durch Klitemnestras Eintreten für ihre Tochter noch eine weitere Komplizierung. In dem hier deutlich werdenden Widerstreit der Gefühle, die die Königin an die verschiedenen einander feindlich gegenüberstehenden Personen binden, tritt der in Klitemnestras Person angelegte tragische Konflikt offen zutage.

4. Der vierte Abschnitt stellt die weiteren Pläne des Helden zur Durchführung seines Vorhabens vor:
III,5 Pilads Bericht aus dem Lager der Freunde des Forbas
In dieser Szene, die die Lage auf seiten der Partei des Helden zeigt, wird nachgetragen, was sich in der Zwischenzeit außerhalb der Bühne zugetragen hat.[21] Zugleich wird mit der Darlegung von Orests weiteren Plänen und der Andeutung seiner Sorge um Ėlektra die Basis für die Handlung des vierten Akts gegeben.

Trotz der zahlreichen verschiedenen Handlungsstränge, die sich hier kreuzen, stellt der kunstvoll gebaute dritte Akt[22] eine formal sehr geschlossene Einheit dar. So sind die Szenen bei aller inhaltlichen Verschiedenheit überwiegend durch hinweisende und überleitende Worte sehr eng miteinander verknüpft.

4. Akt:

Der vierte Akt enthält neben der anfänglich positiven Entwicklung für Ėlektra und Orest eine entscheidende Wendung zugunsten des Gegenspiels. Er läßt sich in drei verschiedene Abschnitte einteilen:

1. Die erste Szenengruppe steht ganz im Zeichen der Person Ėlektras:

   IV,1 Ėlektras verzweifelte Klage über Orests vermeintliches Schicksal (Monolog)

   IV,2 Erkennung Orests durch Ėlektra am Grabe Agamemnons

   Die Monologszene zu Beginn des Akts, die mit Ėlektras Klage über den vermeintlichen Tod ihres Bruders an die Handlung des vorhergehenden Akts anschließt, zeigt die Auswirkung der unheilvollen Nachricht auf die Heldin. In der Erkennungsszene[23], die für Ėlektra eine erneute Wendung bringt, kommt es zunächst zu einer Zuspitzung (in ihrer Aufforderung an Orest, sie zu erschlagen), bald darauf aber zur Auflösung des im dritten Akt angesetzten Scheinkonflikts. Erst hier verbinden sich die Orest und Ėlektra zugeordneten Handlungsstränge, die - obwohl inhaltlich zusammengehörig - bisher voneinander getrennt verlaufen sind.

2. Den zweiten Abschnitt kennzeichnet die Bedrohung der Helden durch das Gegenspiel:

   IV,3 Nachricht des Forbas, daß Ėgist der Tod seines Sohnes gemeldet worden ist

   IV,4 Gefangennahme Orests und Pilads

   Durch diesen zweiten Umschlag innerhalb des Akts[24] - diesmal von Freude in Leid - erfährt die Handlung eine entscheidende Wende. Mit dem vorläufigen Sieg des Gegenspiels ist der Höhepunkt des Akts erreicht.

3. Der Dialog zwischen Ėlektra und Klitemnestra im dritten Abschnitt zeigt die Auswirkungen von Orests Gefangennahme auf Tochter und Mutter:

   IV,5 Bitte Ėlektras an Klitemnestra, sich für die Gefangenen einzusetzen

   In dieser Szene wird der tragische Konflikt verdeutlicht, in dem sich Klitemnestra befindet. Ihr Entschluß, sich trotz aller Befürchtungen für den Sohn einzusetzen, ist Anstoß für einen Teil der Handlung des fünften Akts.

Wie im vorangehenden dritten Akt wird auch in diesem die Handlung nach dem Prinzip der Steigerung[25] bis zum ebenfalls in der vierten Szene liegenden Höhepunkt geführt, um dann rasch abzufallen. Der dramatisch geschickt dargestellte Umschwung ist

gut vorbereitet und daher durchaus glaubwürdig.

5. Akt:

Der zwar sehr kurze, aber szenenreichste Akt der Tragödie[26] bringt den Anschluß der in der Exposition angelegten Handlung und die gewaltsame Auflösung des dort aufgestellten Konflikts in der Katastrophe[27]. In dem Maße, wie die Handlung[28] bis hin zum endgültigen Umschlag und der unmittelbar folgenden Katastrophe eine weitere dramatische Zuspitzung erfährt, vertieft sich sowohl für Elektra und Orest als auch für Klitemnestra die durch die Entwicklung im vierten Akt entstandene Tragik.

Der Akt läßt sich in drei inhaltlich voneinander abgrenzbare Szenengruppen einteilen:

1. Im Mittelpunkt der ersten Gruppe steht das Schicksal der Gefangenen:
   V,1 Gefangennahme des Forbas
   V,2 Eintreten Klitemnestras für die Gefangenen vor Ėgist
   V,3 Meldung Panops von der Befreiung der Gefangenen
   Durch die Gefangennahme des Forbas und die Verurteilung der Gefangenen zum Tode hat sich ihre Lage aufs äußerste verschärft. Dies wird noch durch Ėgists unerbittliche Haltung gegenüber Klitemnestras Eintreten für die Unglücklichen unterstrichen. Damit hat das Gegenspiel seinen höchsten Punkt erreicht. In dieser Situation setzt mit der Meldung Panops von der Befreiung der Gefangenen der endgültige Umschwung zugunsten des Spiels ein. Er wird aber zunächst noch durch den Entschluß Ėgists, den Aufruhr zu ersticken, retardiert.
2. Die zweite Gruppe enthält die Zuspitzung des tragischen Konflikts, der in der Person Klitemnestras angelegt ist:
   V,4 Klitemnestras Klage über ihr Schicksal (Monolog)
   V,5 Klitemnestras Entschluß, Orest zu retten
   Während sich hinter der Bühne die entscheidende Wende vollzieht, gilt nun alles Interesse dem tragischen Widerstreit der Gefühle in der Seele Klitemnestras.[29] In der Monologszene V,4, die formal die Mitte des Akts bildet, ist der zutiefst tragische Konflikt der Königin in folgenden Worten zusammengefaßt:

Umret suprug il' syn! .. ne primirima zloba!
O Bogi! dlja menja oni svjaščenny oba.
Čto medlit' zdes'? Moj dolg ot smerti ich spasti,
Il' s nimi i sebja na žertvu prinesti.
(V. 1167-70)

(Entweder stirbt der Gatte oder der Sohn! ..
O unversöhnlicher Zorn!
O Götter! Sie sind mir beide heilig.
Was soll ich zögern hier? Meine Pflicht ist es, sie vor dem Tode zu erretten
oder mit ihnen auch mich zum Opfer darzubringen.)

3. Im Mittelpunkt der letzten Gruppe stehen Orests Rachetat und die sich unmittelbar daraus ergebenden Folgen:

V,6 Pilads Bericht von der Befreiung der Gefangenen und der Gefangennahme Ėgists; Tötung Klitemenestras durch Orest

V,7 Orests Bericht von seiner Rachetat

Höchste Dramatik kennzeichnet die Szene V,6, in der sich die Ereignisse geradezu überstürzen. Während Pilad noch von der Befreiung der Gefangenen, von der Gefangennahme Ėgists und den Vorbereitungen Orests für die geplante Rachetat berichtet, findet deren Vollzug bereits hinter der Bühne statt, wo Orest im Zustand der Raserei neben dem Tyrannen auch noch seine Mutter Klitemnestra erschlägt.[30]

Obwohl Held und Heldin überleben, die angestrebte Rache vollzogen und der darauf zielende Wille der Götter erfüllt ist, endet die Tragödie mit der unbeabsichtigten Tötung der Mutter für Orest tragisch. Denn das Wissen um die ungeheure Schuld, die er mit seiner Tat auf sich geladen hat, stürzt ihn in tiefe Verzweiflung. Daß sich ihm nicht einmal ein Weg zur Sühnung der Tat auftut, unterstreicht die Ausweglosigkeit seiner Lage.

## 4. Systematische Ausdeutung

Die systematische Analyse der Akte hat die Konstruktionselemente erkennen lassen, die für den Bau der Tragödie charakteristisch sind. Eine nähere Bestimmung der Tragödie soll die folgende Ausdeutung dieser Analyse und ihre Ergänzung durch weitere systematische Aspekte ermöglichen.

a) Schema der Bestimmung der Akte

Wie die Analyse der Akte gezeigt hat, lassen sich zwei Handlungsstränge unterscheiden, die Orest bzw. Ėlektra zugeordnet sind und den Bau der Tragödie wesentlich prägen. Sie verlaufen zunächst getrennt voneinander[31] und treffen im dritten Akt vorübergehend zusammen, um sich schließlich im vierten Akt endgültig zu vereinigen. Infolge des Zerfalls der Handlung in zwei zunächst voneinander getrennte Stränge ist auch der Grundkonflikt, der das Verhältnis von Orest und Ėlektra gegenüber Ėgist und Klitemnestra bestimmt, aufgespalten: Im ersten Akt wird in Orests Racheplan vor allem der Konflikt zwischen ihm und Ėgist angedeutet[32], der nach der scheinbaren Auflösung im dritten und der anschließenden Verwicklung im vierten Akt in der Tötung Ėgists und Klitemnestras im Schlußakt seine gewaltsame Auflösung findet. Der zweite Akt ist durch den sogleich offen zutage tretenden Konflikt zwischen Ėlektra und dem Herrscherpaar geprägt. Er findet nach der Komplizierung im dritten und im vierten Akt ebenfalls mit dem Tod des Paares seine Auflösung.[33] Während dieser Konflikt im ersten Teil der Tragödie bestimmend ist, steht im zweiten Teil eindeutig der Konflikt zwischen Orest und dem Herrscherpaar im Vordergrund. Der im dritten Akt angelegte, aber schon im vierten Akt in der Erkennungsszene aufgelöste Scheinkonflikt zwischen Ėlektra und Orest stellt lediglich ein Moment der Komplizierung dar.

Die Exposition, die u.a. Aufschluß über die Ausgangssituation gibt, ist recht umfangreich. Bedingt durch die Aufteilung der Handlung in zwei Hauptstränge, erstreckt sie sich nicht nur auf den ersten Akt, sondern auch auf einen Teil des zweiten Akts.

Bezüglich der Funktion der Akte läßt sich folgende Schema aufstellen:

I Exposition

II Verwicklung (Exposition und Verwicklung der "Elektra-Handlung")

III Höhepunkt der Verwicklung (Scheinlösung des Grundkonflikts)

IV Peripetie
V Katastrophe

b) Konstruktion des tragischen Konflikts

Aus der Fabel der Tragödie ergibt sich als naheliegendster Ansatzpunkt für den tragischen Konflikt folgende tragische Grundkonstellation: Orest ist durch den Ratschluß der Götter zur Rache an den Mördern seines Vaters Agamemnon bestimmt. Damit ist ihm auch die Tötung seiner Mutter aufgetragen, eine Tat also, die er als schweres Vergehen empfindet und vor der er infolgedessen zurückschreckt. Erstaunlicherweise ist aber dieser Ansatz für einen in der Person Orests angelegten tragischen Konflikt nicht genutzt, da die Tötung der Mutter gleichsam als unbeabsichtigter Unfall dargestellt ist. Damit entfällt jeglicher Widerstreit von Gefühlen oder Pflichten, der Orest im Falle des geplanten Muttermordes vor Ausführung der Tat in tragische Verwicklung stürzen würde.[34] Statt dessen ist der tragische Konflikt in der Person Klitemnestras angelegt. Sie steht zwischen ihrem (jetzigen) Gatten Ėgist und ihren Kindern aus der Ehe mit Agamemnon. Obwohl ihr ein Orakelspruch die Ermordung durch ihren Sohn angekündigt hat, versucht sie ihn vor dem drohenden Tode zu retten. Ebenso setzt sie sich auch für Ėgist ein. Da aber zwischen diesem und Orest ein unversöhnlicher Gegensatz besteht, ist ihre Lage völlig ausweglos, der tragische Konflikt also nicht auflösbar. Somit stehen also Orest und Ėlektra weit weniger im Brennpunkt des tragischen Geschehens als Klitemnestra.[35]

c) Handlungstyp der Tragödie

Schon die Bestimmung der Akte ließ erkennen, welch komplizierte Handlung der Tragödie zugrunde liegt. Dieser Umstand ist einerseits auf die beträchtliche Anzahl von Hauptpersonen und ihre Konstellation[36], andererseits auf die Intrige Orests zurückzuführen. Zwischen der "Orest-Handlung" und der "Ėlektra-Handlung", den beiden bereits erwähnten Handlungssträngen, in die die Haupthandlung zerfällt, besteht bis zu ihrer Vereini-

gung im vierten Akt nur eine lockere Verbindung. In den ersten drei Akten sind sie durch eine Nebenhandlung miteinander verbunden, in deren Mittelpunkt die Vorbereitungen für das von Klitemnestra geplante Sühnopfer und schließlich seine Darbringung stehen.[37] Eine weitere Verbindung zwischen den genannten Handlungssträngen ist mit dem beiden Handlungsträgern gemeinsamen Trachten nach Rache für die Ermordung Agamemnons gegeben, das beider Handeln - wenn auch zunächst noch unabhängig voneinander - gleichermaßen bestimmt.[38]

Aufgrund dieser recht geschickten Verzahnung der verschiedenen Handlungskreise wird die Einheit der Handlung formal noch weitgehend gewahrt. Der eigentliche Verstoß gegen die klassizistische Forderung nach Einheit der Handlung ist jedoch weniger formaler als inhaltlicher Art. Er besteht darin, daß Interesse und Mitleid des Zuschauers nicht nur zwischen Ėlektra und Orest geteilt, sondern darüber hinaus in besonderem Maße auch auf Klitemnestra gerichtet sind, also verschiedenen Parteien gelten.[39]

Von größter Bedeutung für den Handlungsablauf ist die Intrige Orests. Von ihr erhält die Handlung der Tragödie nahezu während ihres gesamten Verlaufs immer wieder neue Anstöße, die sie vorantreiben.[40] Nach der Darlegung des Täuschungsplans im ersten Akt bringt seine Durchführung im dritten Akt den Höhepunkt der Verwicklung. Die Entdeckung des Plans durch Ėgist führt im vierten Akt mit der Gefangennahme Orests und Pilads zum scheinbaren Scheitern der Intrige. Doch sie findet mit der Tötung Ėgists (nach vorausgegangener Befreiung der Gefangenen durch das Volk) im fünften Akt noch einen erfolgreichen Abschluß. In enger Beziehung zur Intrige Orests und zu ihrer Funktion innerhalb des Handlungsverlaufs steht die mehrmalige Verwendung des Erkennungsmotivs, durch die die Auflösung der Verwicklung schrittweise herbeigeführt wird. So kommt zunächst der Erkennungsszene IV,2, in der Ėlektra in Orest ihren Bruder erkennt, entscheidende Bedeutung sowohl für den Inhalt als auch für die Komposition der Tragödie zu. Denn neben der Wende von Ėlektras Schicksal vollzieht sich in ihr einmal die erwähnte Vereinigung der beiden wichtigsten Handlunsstränge, zum anderen wird schon die folgende Peripetie vorbereitet.[41]

Diese wiederum ist ebenfalls das Ergebnis eines Erkennungsvorgangs: Die anfängliche Vermutung Ėgists, in einem der beiden Fremdlinge den Mörder seines Sohnes vor sich zu sehen, wird schließlich zur Gewißheit, ihn in der Person Orests vor sich zu haben. Auch der endgültige Umschlag zugunsten des Helden, die Befreiung der Gefangenen durch das Volk, ist das Resultat eines solchen Erkennungsvorgangs. Allerdings spielt er sich hinter der Bühne ab und wird nur in Form eines Berichts dargestellt.

Da ein beträchtlicher Teil der sehr komplexen und verzweigten Handlung von "*Ėlektra i Orest*" verdeckt ist, sich also hinter der Bühne vollzieht, kommt der mittelbaren Form der Darstellung erhöhte Bedeutung zu. So wird eine Reihe von verdeckten Vorgängen, die teilweise sogar unmittelbar zur Haupthandlung gehören, in Form von Nachrichten und Berichten in das Bühnengeschehen integriert. Es handelt sich im einzelnen um die folgenden:

- II,6 Ėgists kurzer Bericht über die Beobachtung der Fremdlinge
- III,1 Krizotemijas Bericht über ihre Begegnung mit einem der beiden Fremden an Agamemnons Grab
- III,5 Pilads Bericht über die Situation im Lager der Freunde des Forbas
- IV,3 Nachricht des Forbas von der an Ėgist ergangenen Meldung vom Tode Plisfens
- V,3 Panops Meldung von der Befreiung der Gefangenen
- V,6 Pilads Bericht über die Befreiung der Gefangenen
- V,7 Orests Bericht über die Ausführung seiner Rachetat[42]

d) Zahl und Konstellation der Personen

Mit acht Sprechrollen weist die Tragödie "*Ėlektra i Orest*" keine nennenswerte Abweichung von der in klassizistischen Tragödien üblichen Zahl auf.[43] Neben diesen treten noch mit stummen Rollen auf: ein Sklave, Wachen, Opferpriesterinnen, der Chor und das Volk.

Die vier Hauptpersonen, um die die Handlung konstruiert ist,

sind Ėlektra und Orest auf der einen, Klitemnestra[44] und Ėgist auf der anderen Seite.

Als Nebenperson erster Ordnung ist Forbas zu bezeichnen, der in der Intrige gegen Ėgist eine aktive Rolle spielt, neben Klitemnestra als einzige Person in allen fünf Akten auftritt und sich allen Hauptpersonen gegenüber als selbständig erweist. Nahezu ohne Bedutung für die Entwicklung der Handlung sind dagegen Pilad und Krizotemija, die allenfalls Nebenpersonen zweiter Ordnung zu nennen sind. Ihre Funktion geht nur geringfügig über die traditionelle Rolle der Vertrauten hinaus.[45] Dennoch lassen sie vornehmlich in ihren persönlichen Beziehungen zu den Hauptpersonen, denen sie zugeordnet sind, eine so starke Tendenz der Verselbständigung zur Person erkennen, daß ihre Klassifizierung als Vertraute nicht gerechtfertigt erscheint.[46] Ohne eigenes Motiv ist auch Panop, der lediglich in V,3 als Bote mit einer Sprechrolle auftritt.[47] Ohne jeden Einfluß auf die Handlung sind der Sklave, die Wachen, die Opferpriesterinnen und der Chor. Dagegen greift das Volk, das erst in der Schlußszene auftritt, höchst bedeutungsvoll (wenn auch nicht auf der Bühne sichtbar) in das Geschehen ein, indem es ihm mit der Rettung des Helden die entscheidende Wendung gibt.

Neben der traditionellen Rolle des Vertrauten fehlt auch die des Boten in "*Ėlektra i Orest*". Sie wird von Nebenpersonen und in zwei Fällen sogar von Hauptpersonen übernommen.[48]

Für das Verhältnis der einzelnen Personen zueinander ergibt sich folgendes Bild: Zwei deutlich voneinander unterscheidbare Gruppen vertreten Spiel und Gegenspiel. Den Geschwistern Ėlektra und Orest, die neben der Blutsverwandschaft das gemeinsame Trachten nach Rache für die Ermordung ihres Vaters Agamemnon verbindet, sind Krizotemija als Schwester und Pilad als Freund unmittelbar zugeordnet. Auch Forbas steht auf ihrer Seite und verfolgt mit ihnen das gleiche Ziel. Ihnen gegenüber stehen Klitemnestra und Ėgist, dem Panop direkt zugeordnet ist. Klitemnestra nimmt allerdings insofern eine Sonderstellung ein, als sie sich im Verlauf der Tragödie zunehmend von Ėgist entfernt und im gleichen Maße ihren Kindern Ėlektra und selbst Orest zuwendet. Dennoch vermag sie an der die Ausgangssituation bestimmenden konträren Gegenüberstellung nichts Entschei-

dendes zu ändern, da diese durch die vorausliegende Ermordung Agamemnons und den darauf Bezug nehmenden Orakelspruch ein für allemal festgelegt ist. Dies bestätigt schließlich auch Orests fürchterliche Rachetat, die er gegen seinen und Ėlektras Willen auch an der Mutter vollzieht.

e) Dialog, Monolog

Die grundlegenden Organisationsformen des Dramas sind der Dialog und der Monolog. Vor allem ersterer ist seine "tragende Ausdrucksform".[49] In ihm wird der wichtigste Teil der dramatischen Handlung dargestellt.[50]

Der Dialog in "*Ėlektra i Orest*" ist weniger durch kurze, dramatische Wechselrede als durch seinen vorwiegend epischen Charakter gekennzeichnet, der ihn stellenweise in die Nähe des Scheindialogs[51] rücken läßt. Wirkungsvoller, dramatischer Dialog, der in Stichomythie[52] gipfelt, ist nur ansatzweise in einigen Szenen (z.B. in I,3; IV,2; V,3 6) zu konstatieren.

Von den 26 Szenen der Tragödie sind 23 Dialogszenen, nur 3 dagegen Monologszenen.

Unter den Dialogszenen sind drei Gruppen zu unterscheiden[53]:

1. Szenen, die ein reines Zwiegespräch enthalten:
   I,1 3 ; II,1 6 ; III,1 2 3[54] ; IV,5[55] ; V,2 3.
2. Szenen, in denen ein Zwiegespräch lediglich durch den kurzen Einwurf einer dritten Person erweitert ist[56]:
   II,2 4 ; V,7[57].
3. Szenen, in denen drei oder mehr Personen einen echten Beitrag zum Gespräch leisten:
   I,2 ; III,4[58] 5[59] ; IV,2 3 4 ; V,6.

Während in der letztgenannten Gruppe die entscheidenen Ereignisse der Haupthandlung ihren Platz haben (III,4 ; IV,2 4 ; V,6), dient die erste Gruppe vornehmlich dazu, bereits gegebene Situationen und daraus resultierende Konflikte zwischen den einzelnen Personen darzustellen.

Die drei Monologszenen der Tragödie liegen in IV,1 ; V,1[60] 4 vor. Der mit 31 Zeilen weitaus längste Monolog der Tragödie in IV,1 stellt einen Mischtyp aus epischem und lyrischem Mono-

log[61] dar. Er spiegelt die seelische Verfassung Ėlektras wider und zeigt ihre Reaktion auf die fingierte Botschaft von Orests Tod in II,4, gehört also seiner dramatischen Funktion nach zum Typ des Nachklangs. Der nur 8 Zeilen zählende Monolog Ėgists in V,1 ist ebenso ein Reflexionsmonolog[62] wie der mit 12 Zeilen nur geringfügig längere Monolog Klitemnestras in V,4. Zum Typ des Vorgriff gehörend, gewinnt letzterer - im Gegensatz zum erstgenannten - durch den Entschluß Klitemnestras, Ėgist und Orest zu retten oder mit ihnen zu sterben, Bedeutung für den Handlungsablauf. Der Versuch, ihr Vorhaben durchzuführen, bringt der Königin schließlich den Tod. Die Stellung Ėlektras (IV,1) und Ėgists Monolog (V,1) am Aktanfang entspricht durchaus der Norm.[63] Die ungewöhnliche Stellung von Klitemnestras Monolog (V,4) in der Mitte des Akts ist durch seine dramatische Funktion bedingt.

f) Moralisch-didaktische Tendenzen

Sucht man nach einem moralischen Satz, der der Tragödie "*Ėlektra i Orest*" zugrunde liegt[64], so findet man ihn in den Schlußworten Ėlektras:

> Edinoe vlečet drugoe prestuplen'e,
> I Bogi, v mščenii chotja i dolgo dljat,
> Zbližajut gromy k nam i nakonec razjat.
> (V. 1288-90)

> (Ein Verbrechen zieht das andere nach sich,
> und die Götter, auch wenn sie lange mit der Rache zögern,
> bringen uns die Donner näher und treffen schließlich doch.)

Auf diesem Satz basiert das gesamte Geschehen. Ein Mord, der Mord an Agamemnon, ist Ausgangspunkt der Handlung, die mit der Tötung der Mörder zwar die rächende Strafe der Götter bringt, zugleich aber mit einem weiteren Verbrechen, dem an Klitemnestra verübten Muttermord, endet. In dieser von Orest gegen seinen Willen, aber göttlichem Auftrag gemäß vollzogenen Tat kommt deutlich die Abhängigkeit menschlicher Existenz vom Willen der Unsterblichen und von ihrer Ordnung zum Ausdruck, auch wenn zuvor die Verletzung des göttlichen Gebotes durch Orest in der Erkennungsszene (IV,2) und Pilads Darstellung von der Befreiung

der Gefangenen (V,6)[65] dagegen zu sprechen scheinen.[66] Weitere moralisch-didaktische Tendenzen treten in der wiederholten Verurteilung von Klitemnestras Liebesleidenschaft, die sie bis zur Teilnahme an der Ermordung ihres Gatten Agamemnon getrieben hat, und in der Zeichnung Ėgists als Tyrannen zutage. Klitemnestra selbst bereut die aus leidenschaftlicher Liebe begangene Tat und rechnet mit der auch von ihr als gerecht angesehenen Bestrafung durch die Götter, die sie am Ende auch ereilt. Ėgist ist nicht nur der Mörder seines Vorgängers Agamemnon, sondern außerdem ein tyrannischer Herrscher, der mit Recht von seinen Untertanen gehaßt wird. Die Zeichnung seines Charakters und die Darstellung seines Untergangs lassen neben den erwähnten moralisch-didaktischen Zügen[67] eine eindeutig politische Tendenz erkennen. Zwar ist der eigentliche Grund für Ėgists Untergang der Mord an Agamemnon, doch macht erst das Eingreifen des Volkes, das durch die lange Unterdrückung während der Herrschaft des Tyrannen und durch seine Loyalität gegenüber dem Geschlecht der Atriden motiviert ist, Orests Rachetat möglich. Nur der ausdrückliche Wunsch Orests, die Rache mit eigener Hand zu vollziehen, kann die aufgebrachte Volksmenge davor zurückhalten, den Tyrannen selbst zu erschlagen.[68]

Neben den schon genannten weist die Tragödie vereinzelt noch andere Sentenzen allgemeiner Natur auf, die beispielsweise die Kurzlebigkeit des Glücks von Tyrannen (V. 28), die Kennzeichnung menschlicher Existenz durch Leid (V. 84) oder die Verpflichtung von Königen, Milde walten zu lassen und zu verzeihen, (V. 801) zum Gegenstand haben.

## B. VERGLEICH DER TRAGÖDIE "*ĖLEKTRA I OREST*" MIT IHREN VORLAGEN: DER "*ELEKTRA*" DES SOPHOKLES UND DEM "*ORESTE*" VOLTAIRES

### 1. Vergleich der Fabeln[1]

#### a) Fabel der "*Elektra*"

Orestes, der Sohn des von seiner Gattin Klytaimestra und ihrem Geliebten Aigisthos ermordeten ehemaligen Königs von Mykene, Agamemnon, kehrt, vom Orakel zum Rächer dieser Untat bestimmt, mit seinem Freund Pylades und dem Greis, der ihn als Knaben vor Aigisthos in Sicherheit gebracht hatte, in seine Heimat zurück. (Prolog)[2]

Seine Schwester Elektra, die am Hofe wie eine Sklavin gehalten wird und verzweifelt auf Rache sinnt, wird von ihrer zaghaften Schwester Chrysothemis zur Vorsicht und Zurückhaltung ermahnt, als sie wieder einmal in Abwesenheit des Aigisthos ihrem Leid und ihren Rachegefühlen laut Ausdruck verleiht. (1. Epeisodion)

Von Elektra scharf angegriffen, rechtfertigt Klytaimestra vor ihr die Ermordung Agamemnons mit dem Hinweis auf die von ihm zugelassene Opferung ihrer Tochter Iphigenie. Dem Plan des Orestes entsprechend, bringt der Greis Klytaimestra die Nachricht, daß ihr Sohn bei einem Wagenrennen in Delphi den Tod gefunden habe und daß seine Asche von zwei Fremden gebracht werde. Durch diese Botschaft aller Hoffnung beraubt, kann Elektra der Nachricht ihrer Schwester, Orestes sei gekommen, keinen Glauben schenken. Sie beschließt, den Tod des Vaters mit eigener Hand zu rächen. (2. Epeisodion)

Gerührt durch die Verzweiflung, die Elektra beim Anblick der Urne mit der vermeintlichen Asche des Bruders zeigt, gibt Orestes sich ihr zu erkennen. (3. Epeisodion)

Orestes erschlägt Klytaimestra und führt schließlich auch Aigisthos nach seiner Rückkehr in den Palast, um ihn zu töten. (Exodos)

b) Fabel des "*Oreste*"

Am Todestag Agamemnons, des von seiner Gattin Clytemnestre und ihrem Geliebten Êgisthe ermordeten ehemaligen Königs von Argos, erscheint seine am Hofe wie eine Sklavin gehaltene, unablässig auf Rache sinnende Tochter Êlectre an seinem Grabe. Vergeblich sucht sich Clytemnestre, die inzwischen ihre Tat bereut und die Strafe der Götter fürchtet, mit ihrer Tochter zu versöhnen. (1. Akt)

Von einem Sturm an die Küste von Argos verschlagen, finden Oreste, der zur Rache entschlossene Sohn des ermordeten Agamemnon, und sein Freund Pylade Aufnahme bei dem greisen Priester Pammène, einem treuen Anhänger des toten Königs. Empört weist Êlectre den Vorschlag ihrer Mutter, die von Êgisthe zur Stützung seiner Herrschaft gewünschte Ehe mit seinem Sohn Plistène einzugehen, zurück. Der Verzweifelten bringt ihre Schwester Iphise die Nachricht, Oreste sei zurückgekehrt. (2. Akt)

Um sich nicht zu verraten und dadurch seine Rachepläne zu gefährden, gibt sich Oreste vor Êgisthe und Clytemnestre als Mörder von Agamemnons Sohn aus und überreicht ihnen als dessen Asche die Asche des von ihm erschlagenen Plistène. Durch diese Täuschung stürzt er Êlectre in tiefste Verzweiflung. (3. Akt)

Am Grabe ihres Vaters erkennt Êlectre Oreste als ihren Bruder. Êgisthe, der inzwischen die Nachricht vom Tod seines Sohnes erhalten hat und in Oreste seinen Mörder vermutet, läßt die beiden Freunde gefangen abführen. Clytemnestre verspricht Êlectre, sich für Oreste einzusetzen. (4. Akt)

Vergeblich flehen Clytemnestre, Êlectre und Iphise den rasenden Êgisthe um Begnadigung Orestes an. Zusammen mit Pylade und dem ebenfalls gefangengenommenen Pammène vom Volke befreit, tötet Oreste den Tyrannen und erschlägt in seiner Raserei auch seine Mutter Clytemnestre, als sie Êgisthe zu schützen versucht. (5. Akt)

Der Vergleich der Fabeln läßt - trotz der Umstellung der ersten beiden Akte gegenüber der Tragödie Voltaires - eindeutig eine engere Anlehnung der russischen Tragödie an die französischen Vorlage erkennen, der sie auch in Einzelheiten folgt, die von der Tragödie des Sophokles abweichen.[3]

## 2. Personenvergleich

Eine vergleichende Übersicht über die in den drei Tragödien auftretenden Personen ergibt folgendes Bild:

*"Ėlektra i Orest"*

Orest, Ėlektra, Krizotemija, Klitemnestra, Ėgist, Pilad, Forbas, Panop,
dazu: Wachen, Opferpriesterinnen, Sklave, Chor, Volk.

*"Elektra"*

Orestes, Elektra, Chrysothemis, Klytaimestra, Aigisthos, Pylades (stumme Rolle), Greis,
dazu: Sklaven, Chor.

*"Oreste"*

Oreste, Êlectre, Iphise, Clytemnestre, Êgisthe, Pylade, Pammène, Dimas,
dazu: Sklaven, Gefolge, Wachen.

Wie in Voltaires *"Oreste"* treten auch in der russischen Tragödie acht handelnde Personen auf, während es bei Sophokles einschließlich der stummen Rolle des Pylades nur sieben sind. Abweichend von der griechischen Vorlage, ist aus der französischen Tragödie die Aufwertung der stummen Rolle des Pylades zu einer nicht unbedeutenden Sprechrolle sowie die Einführung Panops[4], des Befehlshabers der Wache, als achte handelnde Person übernommen. Die übrigen sechs Personen sind allen drei Tragödien gemeinsam.[5]

Wie schon der Vergleich der Fabeln ergibt auch der Personenvergleich eine größere Nähe der Tragödie Gruzincevs zum *"Oreste"* Voltaires als zur *"Elektra"* des Sophokles.

## 3. Vergleich der Akte[6]

Die vergleichende Gegenüberstellung der Akte ergibt folgendes Bild:

Der erste Akt der Tragödie *"Ėlektra i Orest"* lehnt sich eng an den ersten Teil des zweiten Akts (II,1-3) von Voltaires

"*Oreste*" an; vom Prolog der griechischen Tragödie (V. 1-120) unterscheidet er sich dagegen in wesentlichen Zügen.

Der zweite Akt folgt ebenfalls in weit größerem Maße der französischen als der griechischen Vorlage. Die Szenen II,1 und II,2, die Ėlektras Gespräch mit Krizotemija und Forbas enthalten, entsprechen in den Grundzügen den Szenen I,1 und I,2 in Voltaires "*Oreste*". In der Szene II,4 sind mit dem Versöhnungsversuch Klitemnestras und Ėlektras empörter Reaktion auf ihren Heiratsvorschlag die Szenen I,3 und II,5 der französischen Tragödie in ihren Grundbestandteilen zusammengefaßt. Ebenso finden sich im Gespräch zwischen Ėgist und Klitemnestra in der Szene II,6 wesentliche Züge der Szenen I,5, II,3 und II,4 des "*Oreste*".

Neben einer Anzahl von Übereinstimmungen sowohl mit der griechischen als auch mit der französischen Vorlage weist der dritte Akt auch erhebliche Abweichungen von beiden auf. Während die Eingangsszene mit der Nachricht von Orests Ankunft der Szene II,7 der französischen Tragödie und den Versen 871-937 im zweiten Epeisodion der Sophokleischen Tragödie entspricht, ist die Begegnung Ėlektras mit Forbas in der Szene III,2 ohne Vorbild. Die Szene III,3 mit dem Sühnopfer Klitemnestras hingegen erinnert an die Verse 634-659 im zweiten Epeisodion bei Sophokles, während in der Szene III,4 mit dem Bericht von Orests angeblichem Tod und dem Eintreten Klitemnestras für Ėlektra Grundzüge der Szenen III,5 und III,6 der französischen Vorlage zusammengefaßt sind. Ohne direkte Parallele ist wiederum die Szene II,5 mit dem Lagebericht Pilads.

Im vierten Akt folgt nur die Eingangsszene mit Ėlektras Klage der Tragödie des Sophokles (V. 804-870 im zweiten Epeisodion). Im übrigen lehnt sich der Akt eng an Voltaires "*Oreste*" an. So entsprechen die Szenen IV,2 bis IV,5 im wesentlichen dessen Szenen IV,5 bis IV,8[7].

Der fünfte Akt, der nur geringfügig Übereinstimmungen mit der griechischen Tragödie aufweist, ist sogar in Einzelheiten der französischen Vorlage nachgebildet. Die Szenen V,1 bis V,3 entsprechen den Szenen V,5 und V,7 bis V,9 der Tragödie Voltaires.

Der Vergleich der Akte bestätigt das bereits durch den Ver-

gleich der Fabeln und der Personen gewonnene Bild. Gruzincev folgt im äußeren Bau der Handlung Voltaire in weit größerem Umfang als dem griechischen Tragiker. Inwiefern diese Feststellung auch für die innere Struktur der Tragödie, für die Verwendung und Gestaltung der einzelnen Motive und Züge[8] sowie für die Zeichnung der Charaktere und für die innere Haltung der handelnden Personen Gültigkeit besitzt, soll die folgende, mehr ins einzelne gehende Untersuchung erweisen.

## 4. Vergleich der verwendeten Motive und Züge

### 1. Akt:

Die Situation zu Beginn des ersten Akts von "*Ėlektra i Orest*" ist die gleiche wie die am Anfang des zweiten Akts in der Tragödie Voltaires: Orest, der ausgezogen ist, um den Tod seines Vaters Agamemnon an seinem Mörder Ėgist zu rächen, und sein Freund Pilad sehen sich nach einem Schiffbruch vom Sturm an ein ihnen unbekanntes Ufer verschlagen.[9]

Der Dialog zwischen Orest und Pilad lehnt sich eng an die Vorlage an, von der u.a. folgende Einzelheiten übernommen sind: Orests Frage an Pilad, wohin das Schicksal sie - aller Hilfe beraubt - verschlagen habe (1-4)[10], Pilads Hinweis auf die glückliche Rettung des Freundes vor dem Anschlag Ėgists und auf die Tötung Plisfens (17-22), desgleichen Orests Frage nach der Asche des Erschlagenen (29/30) und Pilads Erklärung, daß neben dieser auch Schwert und Ring Agamemnons aus den Wellen gerettet seien (61-66)[11]. Stellenweise ist die Übereinstimmung so groß, daß man durchaus von Übertragung sprechen kann. So ist beispielsweise die Feststellung Orests, alles verloren zu haben:

> Vse to, čem ty snabdil Oresta na sudach,
> Oruž'e, voiny, pogiblo v sich volnach.
> (5/6)
> (All das, womit du Orest auf den Schiffen versahst,
> Waffen, Krieger, ging in diesen Wellen unter.)

eindeutig folgender Stelle bei Voltaire nachgebildet:

Tout ce qu'a préparé ton amitié hardie,
Trésors, armes, soldats, a péri dans les mers.
(380/381)[12]

Ebenso hat auch Pilads Hinweis auf die düstere Beschaffenheit des Ortes und auf das Nahen des Greises:

Vozzri na sej dvorec, na chram, na grob i les,
Gde mračnyj kiparis voschodit do nebes;
Pečal'nyj vid sich mest, v unyn'e mysl' privodit.
No nekij starec k nam ostavja chram prichodit,
Ostanovljaetsja, na nebo vzvodit vzgljad,
..... (77-81)

(Sieh auf diesen Palast, auf den Tempel, auf das Grab und den Wald,
Wo die finstere Zypresse zu den Himmeln aufragt;
Der traurige Anblick dieses Ortes versetzt den Sinn in Wehmut.
Doch kommt, den Tempel verlassend, ein Greis zu uns,
Er bleibt stehen und richtet den Blick zum Himmel,
.....

sein Vorbild in den entsprechenden Versen des "*Oreste*":

Regarde ce palais, ce temple, cette tour,
Ce tombeau, ces cyprès, ce bois sombre et sauvage;
De deuil et de grandeur tout offre ici l'image.
Mais un mortel s'avance en ces lieux retirés,
Triste, levant au ciel des yeux désespérés;
(430-434)

Der Tragödie des Sophokles sind im Gespräch zwischen Orest und Pilad lediglich zwei Züge entnommen: Orests Plan, sich als tot auszugeben und durch diese Nachricht sowie durch die Übergabe einer Urne Ėgist zu täuschen (33-38), und die Erwähnung des Delphischen Orakelspruchs, der ihm solche List gebot (41-60).[13] Die Szene I,2 ist bis in Details der Szene II,2 der französischen Vorlage nachgebildet. Ganze Redeteile und nahezu alle Motive und Züge sind von dort mit nur geringfügigen Veränderungen übernommen, z.B. die Bereitwilligkeit des greisen Forbas, die Schiffbrüchigen aufzunehmen (93-96), der Dank Orests und seine Frage nach dem Herrscher des Landes (97-102), seine Erkundigung nach dem Grabe Agamemnons und die anschließende Klage um den Toten (112-122). Das gleiche gilt für den Wunsch der beiden Freunde, Dankopfer für ihre Rettung darzubringen (129-135), und für die Freude des Greises über ihren Entschluß, am Grab die Totenfeier zu vollziehen, sowie für seine Schilderung der Situation in Argos (136-148).[14] Wie groß in einigen Fällen

die Übereinstimmung mit der Vorlage ist, mögen folgende Textbeispiele zeigen:
Die Anrede Orests an Forbas:

Ktob ni byl ty, vzvedi na nas svoj vzor smirennyj..
(87)

(Wer du auch immer seist, lenke auf uns deinen frommen Blick..)

ist nahezu eine wörtliche Übersetzung der entsprechenden Worte des Pylade in der Tragödie Voltaires:

O qui que vous soyez, tournez vers nous la vue!
(439)

Dasselbe trifft für den folgenden Wunsch Pilads zu:

Ty nas preprovodi v sej nami zrimyj chram,
My žertvy prinesti objazany Bogam,
Kotory nas spasli na more Epidora;
Se est' pervejšij dolg.
(129-132)[15]

(Bring Du uns in diesen Tempel, den wir sehen,
Wir sind verpflichtet, den Göttern Opfer darzubringen,
Die uns gerettet haben auf dem Meer von Epidaurus,
Das ist die erste Pflicht.)

Bei Voltaire heißt es:

Daignez, respectable mortel,
Dans le temple voisin nous conduire à l'autel;
C'est le premier devoir. Il est temps que j'adore
Le dieu qui nous sauva sur la mer d'Epidaure.
(481-484)

Abweichend von der französischen Tragödie sind jedoch die direkt ausgesprochene Bitte der Schiffbrüchigen um Aufnahme (88-92), die teilweise sentenzartigen Ausführungen des Forbas zur Lage in Argos (139-145) und sein Hinweis auf Klitemnestras Kommen (148/149) gestaltet.[16]

Die Szene I,3 weist lediglich in der Erkundigung Klitemnestras nach den beiden Fremden und in der Antwort des Forbas (150-156)[17] sowie in der Klage der Königin (168-192)[18] Übereinstimmungen mit Voltaires "*Oreste*" auf. Von Sophokles übernommen, aber teilweise doch erheblich umgearbeitet sind folgende Züge: die Angst Klitemnestras vor dem Schatten Agamemnons, der sie überall verfolgt (182-184)[19], die Erklärung des Forbas, der erzürnte Schatten des Toten weise jedes Opfer

der Königin zurück (193-196)[20] und Klitemnestras Auftrag für den Greis, den Altar für ihr Opfer vorzubereiten (219-230)[21]. Ohne direktes Vorbild sind in dieser Szene dagegen die Personenkonstellation, die Verständnislosigkeit des Forbas gegenüber Klitemnestras Klagen (159-158), die Rechtfertigung von Ėlektras Verhalten durch den Greis (204-216) und vor allem Klitemnestras Reue und Schuldbekenntnis vor ihm (179-181)[22].

2. Akt:

Wesentliche Elemente sowohl der französischen als auch - in etwas geringerem Umfang - der griechischen Vorlage sind ebenfalls im zweiten Akt von "*Ėlektra i Orest*" verarbeitet.

Während sich für den Eingang der Szene II,1 mit den Klagen der beiden Schwestern (235-244) kein direktes Vorbild finden läßt, ist der Entschluß Ėlektras, gegebenenfalls Ėgist mit eigener Hand zu töten (245-252), eindeutig nach der französischen Vorlage gestaltet.[23] Auch mit Krizotemijas Hinweis auf beider Ohnmacht (253-256) bzw. mit ihrer Ermahnung an die Schwester, doch ihren Zorn zu verbergen (311)[24], sowie mit Ėlektras Bericht von der Ermordung Agamemnons und der Rettung Orests (257-303)[25] übernimmt Gruzincev bereits vorgegebene Züge, die er jedoch teilweise beträchtlich umarbeitet bzw. erweitert.[26] Ähnlich verhält es sich mit dem Schluß der Szene, wo die beiden Schwestern einerseits ihrer Hoffnung auf Orests Kommen Ausdruck geben (312-321), andererseits aber Ėlektra ihre Enttäuschung über sein langes Ausbleiben nicht verhehlt (322-326).[27]

Ohne direktes Vorbild sind die Klage Forbas beim Anblick Ėlektras (327-333), deren Freude über die Treue des Greises (334-340) und die Frage nach dem Grund ihrer Freilassung (341-344) zu Beginn der Szene II,2. Dagegen geht die Antwort des Forbas, Ėlektra solle an den Festlichkeiten zum Todestag Agamemnons teilnehmen (345-349)[28], ebenso auf den "*Oreste*" Voltaires zurück wie sein Hinweis auf Orests Kommen ankündigende Weissagungen (363-371)[29]. Während Ėlektras Klage über ihr Los und über das Schicksal ihres ermordeten Vaters (373-390) von Gruzincev frei gestaltet ist, lehnt sich der Schluß der Szene mit den sentenzartigen Ausführungen des Forbas über den

undurchdringlichen Ratschluß der Götter (391-396) und mit der Ankündigung von Klitemnestras Erscheinen sowie Ėlektras Reaktion hierauf (397/398) wieder eng an die französische Vorlage an.[30]

Ohne Parallele ist die überaus kurze Zwischenszene II,3, in der sich Klitemnestra nach dem Stand der Vorbereitungen für das Opfer erkundigt.

Dagegen stellt die Szene II,4 gleichsam eine Kontamination der Szenen I,3 und II,5 des "*Oreste*" dar.[31] Von dort sind alle wichtigen Motive und Züge übernommen, wie Klitemnestras Aussage, froh über die Kinderlosigkeit ihrer Ehe mit Ėgists zu sein und Ėlektra nach wie vor zu lieben (405-414), die Beteuerung der Gegenliebe durch die Tochter und ihre Frage nach Orests langem Fernbleiben (415-422), Klitemnestras Bedenken bezüglich einer möglichen Rückkehr des Sohnes (423-430), ihr Vorschlag, Ėlektra solle sich mit Ėgists Sohn vermählen (439-458), deren empörte Ablehnung des Voschlags (459-486) und schließlich die endgültige Abwendung der Königin von ihr (487-498).[32]

Ohne vergleichbares Vorbild ist die kurze Zwischenszene II,5, in der Ėgist Panop befiehlt, Ėlektra fortzuführen.

Die Szene II,6 wiederum weist Elemente auf, die den Szenen I,5, II,3 und II,4 der Tragödie Voltaires entlehnt, aber großenteils erheblich umgestaltet sind. Dies trifft sowohl für die Besorgnis Ėgists, die lauten Klagen Ėlektras könnten Unruhen hervorrufen (501-508), als auch für Klitemnestras Erstaunen über die durch das Erscheinen der beiden Fremden hervorgerufene Beunruhigung des Herrschers (526-528) und für die Klage über ihr schreckliches Schicksal (531-534) zu, desgleichen für die Hoffnung Ėgists auf eine Verbindung seines Sohnes mit Ėlektra (535-541).[33] Nur wenig gemein mit der Vorlage haben der Bericht des Tyrannen über die Ankunft der beiden Fremdlinge (509-522)[34] und die Aufforderung an Klitemnestra, hinsichtlich des Verheiratungsplans positiv auf Ėlektra einzuwirken (545-555)[35].

3. Akt:

Der Beginn der Szene II,1 mit der wehmütigen Erinnerung Ėlektras an ihre Jugend und mit ihrer Klage am Grabe Agamemnons (560-578) ist von Gruzincev völlig frei gestaltet. Doch im weiteren Verlauf weist die Szene beträchtliche Überinstimmung mit der französischen Tragödie auf. Das Gespräch zwischen Krizotemija und Ėlektra entspricht weitgehend dem zwischen Iphise und Ėlectre in der Szene II,7 des "*Oreste*".[36] Von dort sind im einzelnen folgende Züge übernommen: Krizotemijas Hoffnung auf Orests Kommen (581-583), Ėlektras Zweifel (584-586), der Hinweis der ersteren auf die Ankunft der Fremden (587-590) und Ėlektras Bitte, keine falschen Hoffnungen in ihr zu wecken (591-594).[37] Erhebliche Veränderungen gegenüber beiden Vorlagen läßt dagegen Krizotemijas Bericht von ihrer Begegnung mit einem der Fremdlinge am Grabe Agamemnons (597-612) erkennen.[38] Weitgehend selbständig erweist sich Gruzincev auch bei der Gestaltung des Szenenschlusses, wenngleich der Wunsch Ėlektras, ihren Bruder sofort aufzusuchen (619), und Krizotemijas Ermahnung, Orest nicht durch übereiltes Handeln zu gefährden (623) (623)[39], der Tragödie Voltaires entlehnt sind.

Gänzlich ohne Vorbild ist die Szene III,2, in der Ėlektra und Forbas bei den Vorbereitungen für Klitemnestras Opfer zusammentreffen.[40]

Die Szene III,3 wiederum, in der die Königin am Grabe Agamemnons um Vergebung fleht und Sühnopfer darbringt, die aber von den Göttern zurückgewiesen werden, hat mit dem Opfer Klytaimestras in der Tragödie des Sophokles nur den äußeren Rahmen gemein; im übrigen ist sie völlig unabhängig von der Vorlage gestaltet.[41]

Bedingt durch die vorangehende Opferszene, ist die Eingangssituation der Szene II,4, in der ansonsten eine beträchtliche Zahl von Motiven aus den Szenen III,4, III,5 und vor allem III,6 des "*Oreste*" verarbeitet ist, mit Ėgists Erkundigung nach dem Grund für Klitemnestras Verwirrung (705-707), mit deren Hinweis auf die Strafe kündenden Vorzeichen (708-712) und der beruhigenden Antwort des Tyrannen (713-717) eine gänzlich andere als in der Tragödie Voltaires.[42] Dieser ist jedoch im fol-

genden Orests Aussage, Agamemnons Sohn sei in Epidaurus von seiner Hand gefallen (724), ebenso entlehnt wie die allgemein gehaltenen Beweggründe für sein Handeln (728-731).[43] Hingegen finden sich für Klitemnestras Einwand, ohne Verrat sei Agamemnons Sohn kaum besiegt worden (725-727), für Orests Rechtfertigung, er habe mit der Tat eine ihm zugefügte Beleidigung gerächt (732-735), und für seinen Hinweis, ein ähnliches Schicksal zu haben wie der Tote (739/740), keine Belege, während die Frage Ėgists nach den näheren Umständen ihrer Bekanntschaft (741), die Antwort des hilfreich einspringenden Pilad (742-746) und Klitemnestras Bitte, der Mörder ihres Sohnes solle sich entfernen, (748) der französischen Vorlage nachgebildet sind.[44] Auch das Motiv der Urne mit der vermeintlichen Asche des Orest (749-751) ist dort bereits vorgegeben.[45] Ohne Parallele sind jedoch Ėlektras verzweifelte Klage beim Anblick der Urne und die Verfluchung von Orests Mörder (752-770).[46] Das gleiche gilt für den Schluß der Szene mit der Beschuldigung Ėlektras durch Ėgist (797-799), dem sentenzartigen Aufruf Klitemnestras, Milde walten zu lassen (800-802), und der Aufforderung des Tyrannen an Orest, den Tod von Agamemnons Sohn überall zu verkünden (807-811). Dagegen sind aus dem "*Oreste*" folgende Züge - freilich größtenteils beträchtlich erweitert oder umgearbeitet - übernommen: die Reaktion Klitemnestras auf Ėlektras scharfe Worte (773), die Akündigung schwerer Strafe für Agamemnons Tochter durch Ėgist (774-784), Klitemnestras Eintreten für Ėlektra (785-796) und der Hinweis des Herrschers auf die noch nicht ganz erkaltete Mutterliebe der Königin (805/806).[47]

Die Schlußszene des dritten Akts läßt nur in geringem Umfang Anlehnung an die französische Vorlage erkennen. Dieser sind lediglich - unter teilweise beträchtlichen Veränderungen - Orests Drohung, Ėgist zu töten (813/814), sein Erstaunen über die von Klitemnestra gezeigten Gefühle der Mutterliebe (815-822) und die Frage nach dem Erfolg der Unternehmungen von Pilad und Forbas (829/830) entlehnt.[48] Der weitere Verlauf der Szene ist von Gruzincev frei gestaltet. So sind die Nachricht des Forbas, seine alten Freunde wünschten Orest unbedingt zu sehen (831-836)[49], Pilads Bericht über die Treue und Kampfbereitschaft der alten Kampfgenossen Agamemnons sowie über ihre

Erinnerungen an Troja (838-865), die Darlegung von Orests weiterem Plan und schließlich seine Klage über Ėlektras großes Leid (867-890) ohne direktes Vorbild.

4. Akt:

Ėlektras Klagemonolog in der Eingangsszene des Akts (891-921) lehnt sich eng an die verzweifelte Klage der Tochter Agamemnons anläßlich der Übergabe der Urne in der Tragödie des Sophokles (1126-1170) an. So ist beispielsweise neben der Anrede an die Asche des Toten (891) und der Erinnerung an die zärtliche Pflege des Knaben (892-896) auch die Erwähnung der einst hinsichtlich Orests gehegten, nun aber zerstörten Hoffnungen (901-909) von dort übernommen.[50]

Die Szene IV,2 dagegen entspricht in den Grundzügen der Szene IV,5 des "*Oreste*".[51] Wie dort tritt Ėlektra, die sich anfänglich im Hintergrund gehalten hat, Orest in den Weg (nach 930).[52] Während sie sich aber hier dem vermeintlichen Mörder ihres Bruders als weiteres Opfer anbietet (935-938 und 940-947), sucht sie ihn in der französischen Vorlage mit eigener Hand zu töten.[53] Für die erneute Klage Ėlektras angesichts der Rührung des vermeintlichen Mörders (950-958) läßt sich in diesem Zusammenhang keine unmittelbare Parallele in den Vorlagen finden. Dagegen sind Orests Versuch, die Schwester von der Umarmung der Urne abzuhalten (959/960), und seine Erklärung, in der Urne sei nicht die Asche ihres Bruders (961), der griechischen Vorlage entlehnt.[54] Mit der Tragödie Voltaires wiederum hat die Szene im weiteren Verlauf Orests wiederholte Bitte an Ėlektra, ihn doch zu verlassen (966 und 970), deren allmähliches Begreifen bis hin zur Erkenntnis, ihren Bruder vor sich zu haben (971-978), und dessen Entschuldigung gegenüber Pilads Kritik an seinem Verhalten (979/980) gemeinsam.[55]

In der Szene IV,3 erinnern lediglich der Vorwurf des Forbas, Orest habe durch die Entdeckung seiner Person seine Pflicht gegenüber den Göttern verletzt (983/984), und die Furcht des Greises vor der von Ėgist drohenden Gefahr (999-1001) an die vergleichbare Szene IV,6 des "*Oreste*".[56] Außerdem sind der Tragödie Voltaires noch die Meldung des Forbas, Ėgist habe die

Nachricht vom Tode seines Sohnes Plisfen erhalten (991), und Orests Bericht von seiner Begegnung mit den Furien am Grabe Agamemnons (1006-1015) entnommen.[57] Im übrigen ist die Szene weitgehend unabhängig von den Vorlagen gestaltet, wie beispielsweise die bildhafte Beschreibung von Ėgists Raserei durch Forbas (993-9998), sein Hinweis auf die von ihm bereits getroffenen Vorbereitungen (1024-1026) und Ėlektras Plan, die Stadt zur Verteidigung Orests zu entflammen (1017-1023), erkennen lassen.

Unverkennbar ist dagegen die Anlehnung der Szene IV,4 an die entsprechende Szene IV,7 des "*Oreste*", aus der nicht nur Ėgists Befehl zur Gefangennahme der beiden Freunde (1031/1032) und Orests Hinweis auf eine bessere Behandlung Unglücklicher unter Agamemnon (1034), sondern auch Ėlektras vergeblicher Versuch, den Wachen Einhalt zu gebieten (1037), und Ėgists Drohung ihr gegenüber (1043-1048) entlehnt sind.[58] Ohne vergleichbares Vorbild jedoch sind Orests Drohung gegenüber dem Tyrannen (1035/1036), Ėlektras Klage über das den Gefangenen bevorstehende Schicksal (1o38-1o4o) und schließlich die Bemerkung Ėgists, Ėlektras Geheimnis ergründet zu haben (1041/1042).

Auch in der Gestaltung der Schlußszene des Akts folgt Gruzincev seinem französischen Vorbild, indem er wesentliche Züge der Szene IV,8 des "*Oreste*" übernimmt. Dort ist sowohl Ėlektras Bitte an die Mutter, sich für die Gefangenen einzusetzen (1049-1056), als auch Klitemnestras Frage nach der Motivation von Ėlektras Eintreten für die Fremdlinge (1057-1059) vorgegeben.[59] Dasselbe gilt für die Vermutung der Königin, bei einem der beiden Fremden müsse es sich um Orest handeln (1065-1067), für das vorsichtige Zugeständnis ihrer Tochter (1067-10707, für das hierauf folgende Erschrecken Klitemnestras (1071) und für die Bekundung ihrer Bereitschaft, trotz aller unheilvollen Vorzeichen den Sohn zu retten (1073-1076)[60], während Ėlektras Erklärung, sie sei als Unglückliche den Unglücklichen verbunden (1060-1063)[61], ebenso ohne nennenswerte Parallele ist wie ihr Gebet um Rettung des Bruders am Schluß der Szene (1077-1082).

5. Akt:

Bereits in der Eingangsszene dieses Akts, der eine besonders starke Abhängigkeit von der französischen Vorlage erkennen läßt, sind mit Ėgists Befehl zur Verhaftung des Forbas (1083-1085), mit seiner Empörung über die hinterlistigen Rachepläne der Gefangenen (1087-1090) und mit der Androhung der Todesstrafe für sie, als Tribut für die Ermordung Plisfens, (1092-1094) vorgegebene Motive übernommen.[62]

In der Dialogszene zwischen Ėgist und Klitemnestra (V,2), die in den Grundzügen der Szene V,3 des "*Oreste*" entspricht[63], mischen sich in starkem Maße Elemente individueller Gestaltung von seiten Gruzincevs und enger Anlehnung an das französische Vorbild. So ist z.B. Ėgists Rechtfertigung für die harte Bestrafung der Gefangenen (1097-1103) gegenüber der Vorlage in ähnlich veränderter Form dargestellt wie die Bekundung seines Unverständnisses gegenüber Klitemnestras Eintreten für den Sohn (1125/1126) und später die erneute Verteidigung Orests durch die Königin (1137-1144).[64] Ohne Vorbild dagegen sind Klitemnestras Erinnerungen an den schrecklichen Tag der Ermordung Agamemnons (1104-1121)[65] und Ėgists Hinweis auf die Orakelsprüche, die der Königin Tod von der Hand des Sohnes prophezeien (1123/1124). Auch die scharfen Beschuldigungen, die Klitemnestra gegen Ėgist erhebt, und ihr Vorwurf, er wolle Orest um jeden Preis töten (1128-1136), sowie die erneute Bitte um Schonung ihres Sohnes (1145-1147) sind unabhängig von der Vorlage gestaltet, während ihr sowohl die Einleitung (1127) als auch der Schluß (1148) von Klitemnestras Anklagerede direkt entnommen ist.[66] Die Szene V,3 weicht nur in Details von der vergleichbaren Szene V,4 des "*Oreste*" ab[67], in der neben der Frage Ėgists nach dem Vollzug der Bestrafung Orests (1151) auch der feste Entschluß des Tyrannen, den Aufruhr im Keim zu ersticken (1157/1158), vorgegeben ist.[68]

Dagegen weist die von Gruzincev eingeschobene Monologszene V,4, in der Klitemnestra ihr Schicksal beklagt und zugleich ein Schuldbekenntnis ablegt (1159-1166), nur in dem Wunsch der Königin, sich sowohl für den Gatten als auch für den Sohn einzusetzen (1167-11707, ein Motiv auf, das in ähnlicher Weise

bereits in der französischen Vorlage verarbeitet ist.[69]

Die Szene V,5 wiederum ist in enger Anlehnung an die gleiche Szene der Voltaireschen Tragödie gestaltet. Während aber Ėlektras und Krizotemijas dringliche Hinweise auf die verzweifelte Lage Orests (1171-1174) eine beträchtliche Umarbeitung der inständigen Bitten Iphises und Ėlectres im "*Oreste*" (1477-1481) darstellen, sind Klitemnestras Entschluß, für Orest einzutreten (1175/1176), und besonders ihr Wunsch, ihren Aufgaben als Mutter und Gattin gleichermaßen gerecht zu werden (1177/1178), direkt der Vorlage nachgebildet.[70]

Weitgehende Unabhängigkeit von beiden Vorlagen kennzeichnet den Beginn der Szene V,6 mit Ėlektras Befürchtungen für Orests Leben (1179/1180) und mit der Anrufung der Furien (1181-1188). Ähnliches gilt auch für das kurze Wechselgespräch nach Pilads Erscheinen (1189-1194). Sein Bericht von der Befreiung der Gefangenen (1195-1214) indessen ist in den Grundzügen dem Bericht des Pylade in Voltaires "*Oreste*" (1516-1554) nachgeahmt. Wie dort nennt auch hier Orests Freund zunächst die Voraussetzungen, die die Befreiung der Gefangenen ermöglichten (1195/1196). Anschließend schildert er im einzelnen, wie die Gefangenen in höchster Gefahr schwebten (1197-1200), wie Orest sich zu erkennen gab (1201-1204), wie daraufhin das Volk ihn vor den ängstlich gewordenen Soldaten schützte (1205-1208) und wie schließlich Agamemnons Sohn den herbeigeeilten, doch bald von seiner Wache im Stich gelassenen Ėgist vor der Wut des Volkes bewahren mußte, um den Tod seines Vaters eigenhändig an seinem Mörder rächen zu können (1209-1214).[71] Die Befreiung Ėlektras von ihren Ketten (1216) und der Wunsch der beiden Schwestern, sogleich Orest und Klitemnestra aufzusuchen (1221-1224), haben ebenfalls ihr Vorbild bei Voltaire.[72] Desgleichen ist der Hinweis Pilads auf Orests schreckliches Rachewerk (1225-1232), mit dem er Ėlektra zurückhält, dort - in etwas anderer Form freilich - vorgegeben.[73] Sehr eng lehnt sich auch die Darstellung der (hinter der Bühne stattfindenden) Tötung Klitemnestras (1233-1240) an die französische Tragödie an[74], während die Meldung des Forbas von dem schrecklichen Geschehen (1241-1248) ohne Parallele ist.[75]

Die Schlußszene hat mit der französischen Vorlage nur Orests

verzweifelte Selbstanklage (1249-1252), die Vorwürfe seiner Schwestern (1253/1254) und seine Entschuldigung, er habe die Tat nicht in völlig freier Entscheidung, sondern in einem Anfall von Raserei und als Werkzeug des Schicksals begangen (1254-1257), gemein.[76] Im weiteren Verlauf ist sie völlig frei von Gruzincev gestaltet. In den beiden Vorlagen läßt sich weder für Orests Schilderung des Tathergangs (1258-1264)[77] noch für die schrecklichen Visionen, die ihn mit furchtbarer Qual erfüllen und schließlich auch den physischen Zusammenbruch des völlig Verzweifelten zur Folge haben (1267-1286), eine Parallele finden.[78] Ohne vergleichbares Vorbild sind auch die moralisierenden Schlußworte Ėlektras über den Zusammenhang zwischen Verbrechen und Strafe:

> Edinoe vlečet drugoe prestuplen'e,
> I Bogi, v mščenii chotja i dolgo dljat,
> Zbližajut gromy k nam i nakonec razjat.
> (1288-1290)[79]

> (Ein Verbrechen zieht das andere nach sich,
> Und die Götter, auch wenn sie lange mit der Rache zögern,
> Bringen uns die Donner näher und treffen schließlich doch.)

## 5. Zusammenfassung und Auswertung des Vergleichs der Tragödie "*Ėlektra i Orest*" mit ihren Vorlagen

Der Vergleich der Fabeln und der einzelnen Akte sowie der Personenvergleich lassen bezüglich des äußeren Aufbaus von "*Ėlektra i Orest*" eine weit engere Anlehnung Gruzincevs an Voltaire als an Sophokles erkennen. Das gleiche Bild ergibt sich hinsichtlich der inneren Struktur der Tragödie beim Vergleich der verwendeten Motive und Züge. Von diesen sind der französischen Tragödie ungleich mehr entlehnt und nachgebildet als der griechischen Vorlage. Auch in bezug auf die sprachliche Gestaltung ist die Abhängigkeit der russischen Tragödie von der französischen ungleich größer als von der griechischen. Während die wörtlichen Anklänge an letztere auf ein Minimum beschränkt sind, geht die sprachliche Anlehnung an den "*Oreste*" Voltaires in einer beträchtlichen Anzahl von Fällen so weit, daß man diese als Übertragung bzw. sogar als Über-

setzung bezeichnen muß.

Eng verbunden mit der starken Orientierung an der französischen Tragödie ist ein gleichzeitiges Abrücken von der griechischen Vorlage. So wird aus dem Leidensdrama Elektras (bei Sophokles) ein tragisches Handlungsdrama mit politischen Tendenzen, in dem die Rollen Orests, Klitemnestras und - in geringerem Maße - Ėgists eine erhebliche Aufwertung erfahren haben und in dem die ursprüngliche Einfachheit und Einheit der Handlung zugunsten größerer Verwicklungen verlorengegangen ist.

Gruzincev beschränkt sich jedoch bei der Formung des Elektra-Stoffs keineswegs nur auf die mehr oder weniger wörtliche Übernahme vorgegebener Motive und Züge, sondern trägt einen erheblichen Teil eigenständiger Gestaltung dazu bei. So führt er beispielsweise einige Szenen ein, die keine Parallele in den Vorlagen haben; andere übernimmt er, stellt sie aber gegenüber dem Original um; in mehreren Fällen ändert er auch die Personenkonstellation. Darüber hinaus gestaltet er vorgegebene Motive und Züge häufig inhaltlich oder zumindest sprachlich erheblich um und führt sogar eine beträchtliche Zahl gänzlich neuer ein. Von nicht geringer Bedeutung ist auch die bisweilen von beiden Vorlagen abweichende Chrakaterisierung der handelnden Personen, die das Bemühen des russischen Dichters um maßvolle Darstellung und Vermeidung allzu großer Härten erkennen läßt. Dieses Bemühen, einer der wesentlichsten Unterschiede gegenüber der antiken Tragödie, findet unmittelbaren Ausdruck in Gruzincevs Kommentar zu der von Sophokles abweichenden Darstellung der Tötung Klitemnestras. Wie anderenorts sucht der klassizistische Dichter auch hier seiner Zeit allzu grausam und entsetzlich scheinende Stellen der griechischen Vorlage auszumerzen bzw. dem Zeitgeschmack anzupassen. Damit ist bereits angedeutet, daß es sich im vorliegenden Fall weit weniger um eine in griechischem Geist geschriebene als den Gesetzen des Klassizismus "angepaßte" Tragödie handelt. Da zudem der Chor lediglich Schmuckmittel ohne besondere anderweitige Funktion ist, kommt die Tragödie im Hinblick auf eine etwa angestrebte Erneuerung der antiken Tragödie kaum über den "*Oreste*" Voltaires hinaus.[80]

Abschließend läßt sich folgende Feststellung treffen: Trotz der engen Anlehnung besonders an die französische Vorlage weist die Tragödie in solchem Maße Züge freier und individueller Gestaltung des Stoffs auf, daß sie weder als Übersetzung noch als Übertragung des "*Oreste*" zu bezeichen, sondern als ein Gruzincev zugehöriges Werk anzusehen ist.

# III. "*ĖDIP-CAR'*"

## A. UNTERSUCHUNG DER TRAGÖDIE

### 1. Fabel der Tragödie und ihre Quelle

Ėdip, nach dem Tode des Laios und der Rettung Thebens vor der Sphinx König der Stadt, zieht am Tage der Handlung mit dem Volk zum Tempel, um von den Göttern ein Mittel zur Abwendung der in der Stadt grassierenden Seuche zu erfahren. Kreon, der Bruder der Königin Jokasta, kehrt aus Delphi mit der Botschaft zurück, die Seuche sei die Strafe der Götter für den ungesühnten Mord an Laios. Ėdip ist zur Aufdeckung der Tat entschlossen. (1. Akt)

Kreon verteidigt sich vor dem König gegen die Beschuldigungen der Ältesten, er sei der Mörder des Laios. Der Hohepriester warnt Ėdip vor der Aufdeckung der Tat. (2. Akt)

Auf Drängen Ėdips nennt Tiresias, der einzige Zeuge von Laios' Tod, dessen Mörder, nämlich Ėdip selbst. (3. Akt)

Durch Ikar, einen Boten aus Korinth, erfährt Ėdip vom Tode des dortigen Königs Polib, den er bisher fälschlicherweise für seinen Vater gehalten hat. Beim Zusammentreffen von Ikar und Tiresias stellt sich heraus, daß Ėdip der Sohn des Laios und der Jokasta ist. (4. Akt)

Ėdip verläßt die Stadt, nachdem Jokasta sich erhängt und er sebst sich geblendet hat. (5. Akt)

In den Grundzügen ist die Fabel dem Sophokleischen "*Oidipus tyrannos*" nachgebildet, behandelt also einen Stoff, der von Tragikern aller Zeiten gestaltet worden ist[1], so auch von Voltaire in seiner Tragödie "*OEdipe*"[2]. Mit dieser ist zugleich die zweite Vorlage für Gruzincevs "*Ėdip-car'*" genannt.

Der schon bei Homer vorliegende Oidipus-Mythos wurde bereits vor den großen griechischen Tragikern in der "*Kyklischen Oidipodie*" und in der "*Thebais*" literarisch gestaltet.[3] Es liegt also beim "*Ėdip-car'*" wiederum keine vom Dichter konstruierte Fabel vor, auch wenn er einzelne Züge unabhängig von den Vorlagen gestaltet. Durch die Übernahme der Fabel von Sophokles sind Gruzincev alle dort schon vorhandenen Möglichkeiten der Gestal-

tung echter Tragik gegeben.

## 2. Grundzüge der Tragödie

Wie schon in "*Ėlektra i Orest*" griff Gruzincev auch im "*Ėdip-car'*"[4] auf eine antike Fabel (hier aus dem Thebanischen Sagenkreis) zurück. Ebenso wie die Vorlage, der "*Oidipus tyrannos*" des Sophokles, ist auch der "*Ėdip-car'*" eine analytische Tragödie, d.h. die entscheidenden Ereignisse, aus denen die Tragik erwächst, liegen dem Stück voraus[5]: die Aussetzung Ėdips im Kithäron als Folge des verhängnisvollen Orakelpruchs, seine Kindheit und Jugend am Königshof in Korinth, seine Flucht vor dem unheilvollen Orakel, schließlich dessen Erfüllung im Vatermord und in der Ehe mit der Mutter nach der Befreiung Thebens von der Sphinx. Aus dem Umstand, daß im Grunde schon zu Beginn alles entschieden ist, resultiert die Handlungsarmut der Tragödie.

Daß der "*Ėdip-car'*" in einzelnen Punkten vom üblichen Schema der klassizistischen Tragödie abweicht, äußert sich z.B. in der Personenkonstellation: Ėdip, der sowohl motivisch als auch szenisch im Zentrum der Tragödie steht, ist die beherrschende Figur des Stückes.[6] Alle anderen handelnden Personen mit eigenem Motiv sind als Nebenpersonen um ihn herum gruppiert. Das sonst übliche Gegenspiel fehlt.[7]

Der tragische Ansatz liegt nicht in der kargen äußeren Handlung, auch wenn durch sie erst die Katastrophe herbeigeführt wird, sondern im unergründlichen Ratschluß der Götter, dem der Mensch trotz allen Bemühens nicht entgehen kann[8].

## 3. Systematische Analyse

Die nun folgende Analyse des Aufbaus und der Kompositionselemente hat die Aufgabe, die schon erwähnten Besonderheiten der Tragödie näher zu untersuchen und durch weitere Ergebnisse zu untermauern.

1. Akt:

Der erste Akt liefert mit der Einführung in die Situation die Basis des Konflikts im weitesten Sinn.[9] Er gliedert sich in drei Gruppen:

1. Die Klage des Chors stellt die äußere Ausgangssituation vor:
   I,1 Klage des Chors über die in der Stadt grassierende verhängnisvolle Seuche
   Diese Einführung ist noch ganz allgemein gehalten; sie gibt nicht das Verhältnis einzelner Personen zu dem Unglück wieder.
2. Einführung und Auftritt des Helden:
   I,2 Ankündigung von Ėdips Kommen[10]
   I,3 Klage des Hohenpriesters vor Ėdip und Preis seines Sieges über die Sphinx
   Hiermit ist aus der Ankündigung von Ėdips Kommen (I,2) und vor allem aus dem Gespräch mit dem Hohenpriester (I,3) zweierlei deutlich geworden: einmal das gute Verhältnis des Königs zu seinem Volk, zum anderen seine tiefe Frömmigkeit (beides Ansätze zu echter Tragik). Darüber hinaus ist ein Teil der Vorgeschichte mitgeteilt: Ėdips Sieg über die Sphinx, der ihm den Königsthron von Theben und die Hand Jokastas eingebracht hat.
3. Ansatz des Konflikts, aus dem sich später die Katastrophe ergibt:
   I,4 Ankündigung von Kreons Erscheinen
   I,5 Kreons Bericht über den Spruch des Gottes
   Der Bericht Kreons über den Orakelspruch des Phöbus ist der Ausgangspunkt für die hartnäckige Suche Ėdips nach dem Mörder des Laios.

Mit der knappen Darstellung der Umstände von Laios' Tod sind im ersten Akt zunächst die wichtigsten Ereignisse der Vorgeschichte berichtet. Ein weiteres wichtiges Moment ist der Fluch, den Ėdip über den Mörder ausspricht (I,5).[11] Die notwendigen Anstöße für die weitere Handlung sind gegeben: Suche nach dem Mörder des Laios, Vorladung des einzigen Augenzeugen.

Da es sich hier um eine Enthüllungstragödie handelt, ist der Konflikt noch nicht erkennbar; im Orakelspruch ist lediglich

die Voraussetzung dafür gegeben.

2. Akt:

Der zweite Akt bringt den Ansatz bzw. die erste Stufe der Enthüllung und damit die Andeutung des Konflikts. Insofern gehört er zur Exposition, ist aber andererseits wieder von dieser abhängig, wie die Beschuldigung Kreons als Mörder des Laios durch die Ältesten zeigt. Mit dieser ist zugleich eine Komplizierung der Handlung erreicht. Innerhalb des Akts lassen sich wiederum drei Gruppen von Szenen unterscheiden:

1. Mit Jokasta wird eine weitere wichtige Person eingeführt, die durch ihre Angaben über den Tod des Laios einerseits die Exposition erweitert[12], andererseits die Handlung dadurch weiter vorantreibt, daß sie in Ėdip bange Ahnungen hervorruft, da er selbst unter ähnlichen Umständen wie den geschilderten drei Männer erschlagen hat:
   II,1 Gespräch zwischen Ėdip und Jokasta über den Tod des Laios
   In dieser Szene wird das Bild des Helden aus dem ersten Akt bestätigt.
2. Durch die Beschuldigung der Person Kreons erhält die Handlung eine überraschende Wendung. Damit ist die in der Szene II,1 angesetzte Enthüllungslinie vorläufig unterbrochen:
   II,2 Wunsch der Ältesten, Ėdip zu sprechen[13]
   II,3 Beschuldigung Kreons durch die Ältesten, der Mörder Laios zu sein
   Bereits hier wird - allerdings nur dem aufmerksamen Zuschauer erkennbar - der retardierende Charakter dieses Motivs durch die ersten Andeutungen des Hohenpriesters aufgehoben. Damit beginnt die Rückführung auf die Enthüllungslinie. Mit Jokastas Zweifel an der Gültigkeit von Orakelsprüchen ist überdies noch ein weiteres bestimmendes Motiv eingeführt.
3. Die Rückführung auf die Enthüllungslinie wird in der dritten Gruppe, in der der Beschuldigte selbst auftritt, fortgesetzt. Durch die nun schon deutlicheren Andeutungen bzw. Warnungen des Hohenpriesters wird der Verdacht - wenn auch nicht unmittelbar für die handelnden Personen erkennbar -

auf Ėdip gelenkt. Damit ist der Ausgangspunkt vom Ende der Szene II,1 wieder erreicht.

II,4 Rechtfertigung Kreons und Warnung des Hohenpriesters

II,5 Furcht und Schrecken bei den Hauptbeteiligten

Für den Zuschauer und - mit Einschränkungen - für die handelnden Personen ist damit die vorübergehende Verwicklung aufgelöst. Die erste Stufe der Enthüllung ist erreicht.

Außerdem ist in diesem Akt der tragische Konflikt für die Person Ėdips angelegt: Trotz böser Vorahnungen verfolgt er hartnäckig die Aufklärung des Todes von Laios.

3. Akt:

Der dritte Akt bringt mit der zweiten Stufe der Enthüllung eine dramatische Zuspitzung und schließlich die scheinbar endgültige Auflösung der Verwicklung. Außerdem gibt er noch eine zusätzliche Erweiterung der Exposition und die Basis für die Handlung im vierten Akt. Seine besondere Funktion zeigt sich auch im Verzicht auf kurze Zwischenszenen. Trotz der inhaltlichen Eigenständigkeit aller vier Szenen läßt er sich hinsichtlich des äußeren Aufbaus in zwei Abschnitte unterteilen:

1. Der erste Abschnitt wird von Ėdips Klage über sein Schicksal und von seiner bangen Ahnung bestimmt:

   III,1 Klage Ėdips (Monolog)

   Damit wird der Ansatz der Enthüllung aus dem zweiten Akt aufgenommen und die zweite Stufe der Enthüllung, die den ersten Höhepunkt innerhalb der Tragödie darstellt, vorbereitet.

2. Die Enthüllungslinie wird zunächst durch Ėdips Gespräch mit Jokasta unterbrochen, dann aber mit den Aussagen des Tiresias wieder aufgenommen und zu Ende geführt:

   III,2 Gespräch zwischen Ėdip und Jokasta über ihr Schicksal und die ihnen zuteil gewordenen Orakelsprüche

   III,3 Bezichtigung Ėdips durch Tiresias, der Mörder des Laios zu sein

   III,4 Ėdips und Jokastas Bereitschaft zur Sühne

   Da der Zusammenhang zwischen diesen Szenen ein mehr formaler ist[14], erscheint eine Einzelbetrachtung derselben ange-

bracht.

In der parallel zu II,1 gebauten Szene III,2 wird das Interesse auf einen ganz neuen Gegenstand gerichtet[15]: auf die Orakel, die Ėdip und Jokasta erhalten haben. Die hier vorübergehend durch den Zweifel an der Zuverlässigkeit von Orakelsprüchen geweckte Hoffnung wird durch den Auftritt des Tiresias in III,1 sogleich zerstört. Durch die Aufdeckung des Mordes an Laios und Ėdips Bereitschaft, seine Tat zu sühnen, scheint die endgültige Lösung erreicht zu sein und zur Vollendung der in der Exposition im ersten Akt angelegten Handlung nur noch die Bestrafung des Täters zu fehlen. So zeigt III,4 die Konsquenzen aus III,3: Sowohl Ėdip, dem die Tragik seiner Bemühungen klargeworden ist, als auch Jokasta sind zur Sühne bereit.

Der dritte Akt bringt also die endgültige Auflösung der im zweiten Akt angelegten Verwicklung und liefert darüber hinaus mit der Einführung eines zusätzlichen Enthüllungsmotivs die Basis für die Handlung des vierten Akts. Die zentrale Bedeutung, die er zusammen mit dem vierten Akt innerhalb der Tragödie hat, ergibt sich u.a. aus der Kreuzung der beiden Enthüllungslinien, die die Handlung bestimmen: der Aufdeckung des Mordes an Laios sowie der damit verbundenen Enthüllung des Vatermordes und der Ehe mit der Mutter.

Nun steht noch der Vollzug der Sühne und die Weiterführung der in III,2 angelegten Enthüllungshandlung aus.

4. Akt:

Der vierte Akt ist der handlungsreichste der Tragödie, wie bereits die Zahl von sechs Szenen andeutet. Die Fortführung der im dritten Akt angelegten Enthüllungshandlung bringt zunächst eine Verwicklung, dann aber die endgültige Auflösung. Die schon im dritten Akt zutage getretene Tragik vertieft sich noch.

Im Mittelpunkt des Geschehens steht eindeutig die Person Ėdips. Er hat in jeder Szene eine Sprechrolle; zudem geht es in erster Linie um sein Schicksal. Doch kommt für den Handlungsablauf auch Ikar, dem Boten aus Korinth, und Tiresias, eine

wichtige Rolle zu. Der Akt läßt sich in zwei Gruppen von Szenen unterteilen:

1. Im Mittelpunkt der ersten Gruppe steht die Person Ikars. Hier verbinden sich die beiden genannten Enthüllungshandlungen: Im Abschied Ėdips von den Ältesten und vom Volke klingt die auf die Aufdeckung des Mordes an Laios zielende Handlung aus; im Bericht Ikars findet die auf die Enthüllung von Ėdips Herkunft ausgerichtete Handlung ihre Fortsetzung. Die Tragik der Abschiedsszene wird zunächst durch die Nachricht von Polibs Tod gemildert, da hiermit das schreckliche Orakel vom Vatermord widerlegt scheint. Doch die Erleichterung hierüber wird sogleich durch die Erklärung, Polib sei nicht Ėdips Vater gewesen, und die dadurch hervorgerufene Unsicherheit des Königs aufgehoben.[16]

   IV,1 Abschied Ėdips von den Ältesten und vom Volke
   IV,2 Meldung von Ikars Ankunft[17]
   IV,3 Ikars Bericht von Polibs Tod und der dunklen Herkunft Ėdips

   Obwohl also der Mord an Laios, der der eigentliche Ausgangspunkt der Tragödie war, bereits aufgeklärt ist, erhält die Handlung nochmals neue Dramatik und Spannung. Das Interesse richtet sich jetzt ausschließlich auf die dunkle Herkunft des Königs, der trotz erneuter böser Vorahnungen konsequent seinen Weg weitergeht und das Geheimnis seiner Herkunft zu lüften sucht. Damit ist auch der Anstoß für die Enthüllung in der folgenden höchst dramatischen Szene gegeben.

2. Die zweite Gruppe bringt den dramatischen Höhepunkt nicht nur des vierten Akts, sondern der gesamten Tragödie sowie die Auflösung der letzten Verwicklung:

   IV,4 Zusammentreffen von Ikar und Tiresias; Erkenntnis, daß Ėdip Laios' und Jokastas Sohn ist[18]
   IV,5 Verzweifelte Klage Ėdips über sein Schicksal (Monolog)
   IV,6 Enthüllung des furchtbaren Schicksals vor Jokasta

   Die Enthüllung in IV,4 ist höchst dramatisch und ebenso wirkungsvoll gestaltet. Dies kommt in der Anlage des durch eine geschickte Steigerung geprägten Wortwechsel zwischen Ikar, Ėdip und Tiresias zum Ausdruck: Er besteht vorwiegend aus kurzen Fragen und Repliken. Nach der Reflexion über die-

se Enthüllung im Monolog Ėdips (IV,5) wird die ganze Wucht des schrecklichen Geschicks auf Jokasta entladen.

Mit diesen Szenen hat die Tragik, die in der Erkenntnis von der furchtbaren Erfüllung der Edip und Jokasta zuteil gewordenen Orakelsprüche begründet ist[19], ihren Höhepunkt erreicht. Auch Jokasta ist aufs engste mit einbezogen, wie schon in der Szene III,4 angedeutet war.

5. Akt:

Der fünfte Akt ergänzt die im ersten Akt angelegte Handlung und bringt sie zum Abschluß. Zugleich macht er nach außen hin die Katastrophe sichtbar, die im Grunde schon vorher eingetreten ist.[20] Dennoch ist der Akt nicht durchgehend tragisch, sondern durch Wechsel von Freude und Leid gekennzeichnet.[21] Er zerfällt in drei inhaltlich deutlich gegliederte Abschnitte:

1. Im ersten Abschnitt stehen Klage um das Schicksal Ėdips und Freude über die Rettung der Stadt kontrastierend nebeneinander:

   V,1 Klage des Chors

   V,2 Der Hohepriester verkündet die Befreiung der Stadt von der Seuche

   Bevor das Volk vom Schicksal Ėdips und Jokastas erfährt, ist also nochmals ein retardierendes Moment eingeschoben.[22]

2. Im zweiten Abschnitt wird die abschließende Katastrophe, die sich in der Zwischenzeit hinter der Bühne in Gestalt des Selbstmords von Jokasta und der Selbstblendung Ėdips vollzogen hat, berichtet:

   V,3 Bericht Kreons über den Selbstmord Jokastas und die Selbstblendung Ėdips

   In diesem Bericht werden Leid und Tragik Jokastas und vor allem Ėdips, der nun nach all den furchtbaren Enthüllungen mit Jokasta auch noch Mutter und Gattin verloren hat, in vollem Umfang deutlich. Die Katastrophe ist nicht nur um Ėdip, sondern auch um Jokasta konstruiert. Beide erscheinen als mehr oder weniger unschuldige Opfer des Waltens der Götter. Der eigentliche Höhepunkt der dramatischen Handlung vollzieht sich hinter der Bühne.

3. Mit Ėdips endgültigem Abschied vom Volk und von seinen Kindern wird die Forderung des Orakels nach Sühnung des Mordes an Laios erfüllt:
   V,4 Abschied Ėdips vom Volk und von den Ältesten
   V,5 (letzte Szene) Abschied Ėdips von seinen Kindern
   Ėdip hat sich dem Schicksal willig unterworfen. Er nimmt die Sühne, die er selbst dem Mörder des Laios in seinem Fluch bestimmt hat, willig auf sich. Die Abschiedsszene am Schluß der Tragödie strahlt weniger Tragik als gedämpften Optimismus aus. Dies kommt in der Anerkennung der ewig gültigen Gesetze der Götter, in der willigen Unterwerfung des Königs unter ihre Ratschlüsse und in der Äußerung der Hoffnung auf ihr Erbarmen mit den Menschen recht deutlich zum Ausdruck.

4. Systematische Ausdeutung

Die Darstellung der Komposition und der Funktion der Akte hat bereits einige durch die Besonderheit der Fabel bedingte Abweichungen vom üblichen Schema der russischen klassizistischen Tragödie erkennen lassen. Die Auswertung dieser Darstellung und die Erweiterung durch andere systematische Aspekte soll im folgenden eine nähere Bestimmung der Eigenart der Tragödie ermöglichen.

a) Schema der Bestimmung der Akte

Die Analyse der Akte hat ergeben, daß diese in ihrer Funktion vom Charakter der Tragödie als analytischer Tragödie bzw. Enthüllungstragödie bestimmt sind. Zwei Enthüllungslinien, die einander ergänzen und alle für die Hauptbeteiligten wichtigen Ereignisse der Vorfabel aufdecken, bestimmen den Ablauf der Handlung. Während die erste ihren Ausgangspunkt im ersten Akt hat und bereits im dritten Akt ihren Abschluß findet, setzt die zweite erst im dritten Akt ein, um schon im vierten Akt wieder zu enden. Der fünfte Akt zeigt lediglich die Konsequenzen, die sich aus der tragischen Erkenntnis Ėdips und Jokastas ergeben.

Durch das Zusammentreffen der beiden Enthüllungslinien im dritten Akt erhält die Handlung in diesem und im folgenden vierten Akt hohe dramatische Wirkung.

Da sich die Katastrophe in der "allmählichen Enthüllung des Vergangenen" und im "Erkennen seiner Schicksalsbedeutung" für Ėdip und Jokasta vollzieht, beherrscht sie gleichsam die ganze Tragödie.[23]

Für die Stellung der Akte zueinander ergibt sich folgendes Schema:

I Exposition

II Ergänzung der Exposition
1. Stufe der Enthüllung: Tötung der Fremdlinge durch Ėdip - Andeutungen des Hohenpriesters

III Zusätzliche Ergänzung der Exposition
2. Stufe der Enthüllung: Entdeckung Ėdips als Mörder des Laios durch Tiresias

IV Verwicklung - Auflösung[24]
3. Stufe der Enthüllung: Tragische Erkenntnis von Ėdips Vatermord und seiner Ehe mit der Mutter

V Katastrophe

b) Stellung der Exposition

Die besondere Stellung der Exposition liegt im Charakter der Tragödie als analytischer Tragödie begründet. Sie wird nicht mit dem ersten Akt abgeschlossen, sondern erstreckt sich bis in den vierten Akt hinein.[25] Während im ersten Akt einerseits eine allgemeine Einführung in die Situation, andererseits durch Kreons Botschaft vom Delphischen Orakel der Anstoß zur weiteren Handlung gegeben wird, bringt der zweite Akt eine Ergänzung und genauere Bestimmung der im ersten Akt dargelegten Ereignisse der Vorfabel. Da aber die hier angelegte Verwicklung schon im dritten Akt ihre Auflösung findet, bedarf die weitere Handlung eines neuen Anstoßes. Dieser erfolgt im dritten Akt durch die Erweiterung der Exposition im Gespräch zwischen Ėdip und Jokasta, in dem weitere Ereignisse der Vorfabel berichtet werden, die in direktem Zusammenhang mit den zuvor berichteten Begebenheiten stehen. Dies ist allerdings für die Personen auf der

Bühne mit Ausnahme des Hohenpriesters noch nicht erkennbar.

Die Vorfabel, die stufenweise - über mehrere Akte verteilt - dargelegt wird, ergibt sich aus den Berichten von Kreon, Jokasta und Ėdip im Verlauf der ersten drei Akte. Schließlich werden in den Enthüllungsszenen IV,3 und IV,4 die letzten noch fehlenden Glieder durch Ikar und Tiresias nachgetragen: die Übergabe Ėdips an Ikar und seine Erziehung am Königshof von Korinth. So werden letztlich erst mit dem Ende des vierten Akts allen handelnden Personen die Zusammenhänge zwischen der Vorfabel und der eigentlichen Handlung klar. Damit ist eine wesentliche Voraussetzung für die gelungene Durchführung einer Tragödie des vorliegenden Typs, einer Enthüllungstragödie, erfüllt.

c) System der Anstöße

Aus den bisherigen Ausführungen geht hervor, daß die Handlung letztlich nicht durch einen Konflikt, den der Held auszutragen hat, vorangetrieben wird, sondern ihre Impulse hauptsächlich von einzelnen Nachrichten bzw. Mitteilungen erhält, die überwiegend enthüllenden Charakter haben[26] und aufgrund ihres Inhalts neue Situationen schaffen:

I,5 Kreons Bericht über das Orakel
II,3 Beschuldigungen Kreons durch die Ältesten aufgrund eines neuen Orakelspruchs
III,2 Jokastas und Ėdips Bericht über die ihnen zuteil gewordenen Orakelsprüche
III,3 Beschuldigung Ėdips durch Tiresias
IV,3 Ikars Bericht über Ėdips Kindheit und Jugend
IV,4 Enthüllung des Tiresias
V,3 Kreons Bericht über die Vorgänge im Palast

Mit Ausnahme der Szenen II,3 (Beschuldigung Kreons durch die Ältesten) und V,3 (Kreons Bericht über Jokastas Selbstmord und Ėdips Selbstblendung) dienen diese Mitteilungen der allmählichen Enthüllung der Vorgeschichte und somit der Schuld des Helden. Dabei sind zwei Gruppen von Mitteilungen zu unterscheiden. Die eine hat die Entdeckung von Laios' Mörder zum Gegenstand, die andere die Enthüllung der zwischen diesem Mord und der Ehe

Ėdips mit Jokasta bestehenden Zusammenhänge. Abgesehen von V,3 werden all diese Mitteilungen vor dem Helden gemacht.

d) Einheit der Handlung

Die aufgezeigte Teilung der Nachrichten bzw. Mitteilungen in zwei Gruppen, die sich aus der Konstruktion der Fabel ergibt, scheint die Einheit der Handlung zu zerstören. Denn im Mittelpunkt der ersten drei Akte steht die Suche nach dem Mörder des Laios und schließlich seine Entdeckung, während der vierte Akt von der Enthüllung der Herkunft Ėdips und seines schrecklichen Schicksals bestimmt ist. Daß die Handlung dennoch im höchsten Maße einheitlich ist, hat seinen Grund in der zentralen und beherrschenden Stellung Ėdips innerhalb der Tragödie.[27] Da er Gegenstand der beiden Enthüllungsvorgänge ist, laufen die beiden genannten Handlungsstränge in seiner Person zusammen. Außerdem wird die Einheit der Handlung durch die kontinuierliche Entwicklung auf die Enthüllung hin gefördert. Diese erfährt nur einmal, in der Beschuldigung Kreons durch die Ältesten, eine nennenswerte Unterbrechung. Darüber hinaus wird durch die Doppelfunktion des Tiresias - er übergab Ėdip als kleines Kind einem Hirten aus Korinth; zugleich ist er der einzige Augenzeuge von Laios' Tod - und des Boten aus Korinth, Ikar, - damals brachte er den ihm von Tiresias übergebenen Edip nach Korinth, jetzt bringt er die Nachricht von Polibs Tod - eine erstaunliche Kompaktheit und Einheit von Vorfabel und Fabel gewonnen.[28]

Auch im äußeren Aufbau wird das Bestreben, die Einheit der Handlung zu wahren, sichtbar: Die beiden erwähnten Handlungsstränge verlaufen nicht von Anfang an parallel oder gar ohne jegliche Verbindung hintereinander, sondern begegnen sich gleich nach Einsetzen des zweiten Handlungsstrangs im dritten Akt. Unter wechselnder Dominanz treten beide in diesem sowie im folgenden Akt alternierend auf, um sich schließlich in der Enthüllungsszene IV,4 zu vereinigen und so die angestrebte Vollendung der tragischen Situation herbeizuführen. Durch diese Vereinigung der Handlungsstränge ist im fünften Akt, der die Folgen dieses Vorgangs zeigt, auch äußerlich wieder größtmögli-

che Einheit der Handlung erreicht.

e) Zahl und Konstellation der Personen

Mit sechs ist die Zahl der handelnden Personen im "*Ėdip-car'*" recht begrenzt. Neben ihnen treten noch die Ältesten, ein Thebaner in einer Art Botenrolle, das Volk und der Chor auf.

Zweifellos ist Ėdip die beherrschende Hauptperson, um die sich alles dreht.[29] Als Nebenperson erster Ordnung darf man Jokasta, Kreon und den Hohenpriester bezeichnen, wobei Jokasta insofern noch eine Sonderstellung zukommt, als ihr Schicksal eng mit dem Ėdips verbunden ist und sie aus diesem Grund einen wichtigen Platz innerhalb der Handlung einnimmt. Ihre Auftritte liegen im zweiten, dritten und vierten Akt. Kreon, ihr Bruder, und der Hohepriester, der gleichsam als Sprachrohr der Götter fungiert, haben wichtige Rollen im ersten, zweiten und fünften Akt.

Außer den genannten Personen sind auch noch Tiresias und Ikar als Nebenpersonen - allerdings zweiter Ordnung - zu bezeichnen, da sie ein eigenes Motiv besitzen und entscheidend in die Handlung eingreifen. Tiresias hat insofern die bedeutendere Rolle, als er im dritten Akt den Mord an Laios aufdeckt und darüber hinaus im vierten Akt wesentlich zur Enthüllung von Ėdips furchtbarem Schicksal beiträgt. Ikar wiederum, der nur im vierten Akt autritt, ist weit mehr als ein Bote, da er einmal Ėdip als Kind aufgenommen und am Königshof von Korinth aufgezogen hat, zum anderen aber durch die Wiedererkennung des Tiresias die Enthüllung vorantreibt.

Die Rolle des Vertrauten fehlt im "*Ėdip-car'*" gänzlich, die des Boten wird von Nebenpersonen übernommen.[30]

Für das Verhältnis der einzelnen Personen zum Helden ergibt sich folgendes Bild:

Eindeutig auf seiten Ėdips steht Jokasta (ebenso das Volk, das durch die Ältesten vertreten wird), während Ikar ihm zwar als Freund und Erzieher wohlgesonnen ist, aber dennoch - unfreiwillig - durch seinen Beitrag zur Enthüllung Ėdips Verderben fördert. Kreon darf als neutral gelten, wogegen Tiresias aufgrund seiner enthüllenden Funktion und des ihm durch den

König zugefügten Leides, der Hohepriester aber als Vertreter der "Sache der Götter" eher als Gegner erscheinen, auch wenn sie es von ihrer persönlichen Haltung her nicht sind.

f) Dialog, Monolog

Die Betrachtung der Organisationsformen der Tragödie läßt das Bemühen des Dichters erkennen, die Szenen lebendig zu gestalten. So ist die erstaunlich große Zahl von Szenen zu erklären, in denen die reine Form des Zwiegesprächs und des Monologs verlassen wird, d.h. in denen mehr als zwei Personen zu Wort kommen.

Dabei sind folgende Gruppen zu unterscheiden:

1. Szenen mit echtem, dramatischem Gespräch unter Beteiligung mehrerer Personen: II,3 4 ; III,3 ; IV,4 ; V,2 3 4 5.
2. Szenen, in denen ein Zwiegespräch nur durch den kurzen Einwurf einer dritten Person erweitert ist, um dadurch den Charakter größerer Lebendigkeit zu erhalten: I,5 ; II,5 ; III,4 ; IV, 6.

Für das reine Zwiegespräch bleiben somit nur die Szenen I,3 ; II,1 ; III,2 ; IV,1 3, für den Monolog III,1 und IV,5. Allerdings haben diese Szenen mit Ausnahme von IV,1 große Bedeutung für den Aufbau der Tragödie. Denn die angeführten Szenen mit reinem Zwiegespräch haben einen wichtigen Platz im Verlauf der Enthüllung inne, weil sie wesentliche Ereignisse der Vorfabel zur Kenntnis bringen; die Monologszenen zeigen die innere Verfassung des Helden vor (bange Vorahnung in III,1) und nach der Enthüllung (Verzweiflung, aber zugleich auch Bereitschaft zur Sühne in IV,5). Durch die positive Zeichnung von Ėdips Charakter tragen beide Szenen erheblich zur Abrundung der tragischen Situation des Helden bei.[31] Beide Monologe haben mit der Klage Ėdips ein elegisches Grundmotiv. Da der König in ihnen vor allem die jeweils zuvor entstandene Situation in seine Betrachtungen einbezieht, sind sie eher zum Typ des Nachklangs als zu dem des Vorgriffs zu rechnen. Während in III,1 der Bezug zu den vorangehenden Ereignissen nur sehr unbestimmt in dem Gefühl der Bangigkeit Ėdips nach den Andeutungen des Hohenpriesters zum Ausdruck kommt, geht der mit 38 Zeilen un-

gewöhnlich lange Klagemonolog in IV,5 eindeutig von den unmittelbar vorhergehenden Enthüllungen aus, um schließlich in den Visionen vom Tartarus zu münden.[32] Die Stellung der Monologe am Anfang (III,1) bzw. am Ende eines Akts (IV,5) entspricht dem üblichen Gebrauch.[33]

Während - wie bereits erwähnt - die Vorgeschichte überwiegend in den Szenen mit reinem Zwiegespräch ausgebreitet wird, vollzieht sich die eigentliche Enthüllung von Ėdips Tragik in den Szenen, in denen zumindest drei Personen mit Sprechrollen auftreten (III,3; IV,4). Dadurch wird die Dramatik dieser Vorgänge auch in der äußeren Form der Darstellung betont. Lebhaft und dramatisch wirken diese Szenen auch durch die Gestaltung der Rede, die - häufig unterbrochen - zumeist aus kurzen Fragen und Repliken besteht.[34]

g) Moralisch-didaktische Tendenzen

Bei der Bestimung der moralisch-didaktischen Tendenzen der Tragödie empfiehlt es sich, zunächst von einer ihrer Vorlagen, der Tragödie des Sophokles, auszugehen. Dort geht es dem Dichter in erster Linie darum, die Gültigkeit ewiger göttlicher Ordnung und die Abhängigkeit des Menschen von ihr aufzuzeigen. So weiß denn auch Oidipus um die Rechtmäßigkeit und Gültigkeit dieser Ordnung, die er - wenn auch unbeabsichtigt - verletzt hat und die es nun wiederherzustellen gilt. Obwohl ihm größtes Leid durch sie erwachsen ist, unterwirft er sich dieser Ordnung willig.[35]

Gruzincev hat nicht nur den Stoff, sondern auch die innere Haltung des Helden in den wesentlichen Zügen von seinem großen Vorbild übernommen. Dies läßt die Bereitschaft des Dichters erkennen, ihm auch im moralischen Ansatz zu folgen. Freilich begnügt er sich nicht allein damit, sondern geht in einigen Punkten über Sophokles hinaus, wie aus der Widmung der Tragödie an Fürst Šachovskoj deutlich wird.[36] Dort weist Gruzincev zum einen auf die verhängnisvollen Folgen des menschlichen Strebens, die Zukunft ergründen zu wollen[37], hin, zum anderen auf die unheilvollen Folgen von Heftigkeit und Jähzorn[38]. Aus diesen beiden Fehlern menschlicher Existenzweise entstehen für ihn all

die schrecklichen Ereignisse, die sich im Verlauf des "*Ėdip-car'*" enthüllen bzw. vollziehen.[39] Darin, daß Ėdip selbst seine Tat im Zorn als Schuld empfindet[40], weicht die Tragödie von ihrem Vorbild ab. Insofern kann man auch von einem moralischen Ansatz sprechen, der der Tragödie zugrunde liegt. Ėdip klagt zwar über sein bitteres Schicksal, nimmt es aber letzten Endes doch widerspruchslos und willig auf sich. Denn er weiß sich schuldig. In dieser Haltung verkörpert sich seine Einsicht in die Notwendigkeit und Gültigkeit göttlicher Ordnung. Ėdip stellt den Typus des idealen Herrschers dar.[41] Darin wird wieder die Nähe zur Tragödie des Sophokles deutlich, die ebenfalls in den moralisierenden Schlußworten des Hohenpriesters zum Ausdruck kommt:

> Iz obščich žizni zol nikto ne isključen,
> I podannyj, i car' stradat' na svet rožden.
> No est' nadeždy luč ... uteštes', čeloveki,
> Po burjach bogi k nam pošljut zlatye veki.
> (1171-1174)

> (Von den allgemeinen Übeln des Lebens ist niemand ausgenommen,
> Sowohl Untertan als auch König sind in die Welt gekommen, um zu leiden.
> Doch gibt es einen Hoffnungsstrahl ... tröstet euch, ihr Menschen,
> Nach Stürmen werden uns die Götter gold'ne Zeiten senden.)

## B. VERGLEICH DER TRAGÖDIE "*ÈDIP-CAR'*" MIT IHREN VORLAGEN: DEM "*OIDIPUS TYRANNOS*" DES SOPHOKLES UND DEM "*OEDIPE*" VOLTAIRES

### 1. Vergleich der Fabeln[1]

#### a) Fabel des "*Oidipus tyrannos*"

Oidipus, König von Theben hat in Sorge um das Wohl der von einer Seuche geplagten Stadt Kreon, den Bruder der Königin Jokaste, um ein Orakel nach Delphi geschickt. Dieser bringt den Spruch des Gottes, der die Sühnung des Mordes am früheren König Laios verlangt. (Prolog)

Der blinde Seher Tiresias soll helfen, den Mörder zu entdecken. Er bezichtigt Oidipus selbst der Tat. (1. Epeisodion)

Der König sieht darin einen Anschlag Kreons, der sich vergeblich zu rechtfertigen sucht. Jokaste bemüht sich, Oidipus unter Hinweis auf die Unzuverlässigkeit von Orakelsprüchen zu trösten. (2. Epeisodion)

Ein Bote aus Korinth bringt die Nachricht, daß Polybos, der vermeintliche Vater des Oidipus, gestorben sei. (3. Epeisodion)

Beim Zusammentreffen des Boten mit dem einzigen Zeugen von Laios' Tod, einem alten Hirten, stellt sich heraus, daß Oidipus in der Person des Laios seinen Vater getötet und in der Person Jokastes seine Mutter geheiratet hat. (4. Epeisodion)

Oidipus verläßt die Stadt, nachdem sich Jokaste in ihrer Verzweiflung erhängt und er selbst sich geblendet hat. (Exodos)

#### b) Fabel des "*OEdipe*"

Philoctète, ein früherer Verehrer der Königin Jocaste, ist nach langer Abwesenheit nach Theben zurückgekehrt. Hier erfährt er vom Tode des alten Königs Laios und der Herrschaft des neuen Königs OEdipe. Dieser ist entschlossen, die Forderung eines durch den Hohenpriester verkündeten Orakelspruchs zu erfüllen: die Bestrafung des noch unbekannten Mörders von Laios. (1. Akt)

Vergeblich sucht Jocaste Philoctète, der vom Volke des Mordes an Laios bezichtigt wird und OEdipe gegenüber jegliche Rechtfertigung verweigert, zum Verlassen der Stadt zu bewegen. (2. Akt)

Philoctète will lieber den Urteilsspruch der Götter auf sich nehmen. Doch der Hohepriester nennt OEdipe als Mörder des früheren Königs. (3. Akt)

In einem Dialog zwischen Jocaste und OEdipe stellt sich heraus, daß beide ähnlich lautende Orakel erhalten und ein ähnliches Schicksal erfahren haben. Phorbas, der inzwischen herbeigeholte einzige Augenzeuge des Todes von Laios, bestätigt, daß OEdipe der Mörder des früheren Königs von Theben ist. (4. Akt)

OEdipe ist bereit, die ihm bestimmte Verbannung auf sich zu nehmen; Philoctète soll sein Nachfolger auf dem Thron werden. Da bringt der greise Icare aus Korinth die Nachricht, daß der soeben verstorbene Polybe, der König von Korinth, nicht - wie bisher von OEdipe angenommen - OEdipes Vater war. Beim Zusammentreffen mit Phorbas stellt sich heraus, daß der unglückliche König von Theben in der Person des Laios seinen Vater getötet und in der Person Jocastes seine Mutter geheiratet hat. In seiner Verzweiflung blendet sich OEdipe. Jocaste ersticht sich. (5. Akt)

Der Vergleich der beiden Fablen mit der des "*Ėdip-car'*" ergibt folgendes Bild:
Während Gruzincevs Tragödie in den wesentlichen Zügen der Sophokleischen Tragödie folgt, weicht der "*OEdipe*" Voltaires[2] in der Fabel erheblich von dieser ab. Dies liegt hauptsächlich in der Einführung Philoctètes als Verehrer Jocastes begründet, durch die die Handlung zwar einerseits kompliziert wird, andererseits aber in eine OEdipe- und in eine Philoctète-Handlung zerfällt.[3]

## 2. Personenvergleich

Eine vergleichende Übersicht über die in den drei Tragödien auftretenden Personen ergibt folgendes Bild:

*"Ėdip-car'"*

Ėdip, Jokasta, Kreon, Tiresias, Ikar, Hoherpriester,
dazu: Volk, Chor, Älteste, Thebaner.

*"Oidipus-tyrannos"*

Oidipus, Jokaste, Kreon, Tiresias, Bote aus Korinth, Hirte des Laios, Hoherpriester,
dazu: Chor, Diener.

*"OEdipe"*

OEdipe, Jocaste, Philoctète, Araspe, Êgine, Dimas, Phorbas, Icare, Hoherpriester,
dazu: Chor.

Schon bei oberflächlicher Betrachtung zeigen sich erhebliche Unterschiede. Während bei Gruzincev und Sophokles sechs bzw. sieben im eigentlichen Sinn handelnde Personen auftreten, sind es bei Voltaire neun. Der französische Dichter verzichtet zugunsten Philoctètes auf die Person Kreons und führt zusätzlich einige Vertraute ein. Von ihm übernimmt Gruzincev lediglich die Funktion des Phorbas für seinen Tiresias[4] und den Namen des Boten aus Korinth, Ikar. Die übrigen handelnden Personen entsprechen im wesentlichen denen der Sophokleischen Tragödie.

## 3. Vergleich der Akte

Nachdem der Vergleich der Fabeln und der Personen eine größere Nähe des *"Ėdip-car'"* zur Tragödie des Sophokles als zu der Voltaires ergeben hat, ist diese Feststellung zunächst anhand einer vergleichenden Gegenüberstellung der Akte zu überprüfen.

Diese Gegenüberstellung ergibt folgendes Bild:

Der erste Akt des *"Ėdip-car'"* entspricht in den Grundzügen dem Prolog der Sophokleischen Tragödie.

Auch der zweite Akt steht der Tragödie des Sophokles näher als der Voltaires, was vor allem in dem gemeinsamen Motiv der Beschuldigung und Rechtfertigung Kreons begründet ist.[5] Andererseits übernimmt Gruzincev in dem Dialog zwischen Ėdip und

Jokasta, den er abweichend von Sophokles (2. Epeisodion) und Voltaire (IV,1) in das Gespräch über den Tod des Laios (II,1) und über die beiden zuteil gewordenen Orakel (III,2) teilt, Einzelheiten vom französischen Dramatiker.

Stärker ist die Abweichung von Sophokles im dritten Akt. Die Sonderstellung von III,2 ist bereits angedeutet worden. Ganz selbständig erweist sich Gruzincev im Klagemonolog Ėdips (III,1), während er bei der Beschuldigung durch Tiresias (III,3) sowohl auf Sophokles (1. Epeisodion) als auch auf Voltaire (III,4) zurückgreift. Allerdings erhält die Szene im "*Ėdip-car'*" dadurch eine andere Bedeutung, daß mit Tiresias nicht wie in den Vorlagen der alle Zusammenhänge kennende Seher bzw. Hohepriester die Beschuldigung ausspricht, sondern der einzige Augenzeuge des Mordes. Die Szene III,4 wiederum hat mit Sophokles nichts, mit Voltaire nur das Motiv von Jokastas Opferbereitschft gemeinsam (III,5).

Ebenso weicht der vierte Akt stark vom "*Oidipus tyrannos*" ab. Weitgehende Übereinstimmung mit Voltaires "*OEdipe*" weisen auf diesen als Vorlage für die Komposition des Akts. So entsprechen die Szenen IV,1 bis IV,6 recht genau den Szenen V,1 bis V,5 bei Voltaire.

Der fünfte Akt des "*Ėdip-car'*" lehnt sich eng an den Exodos der Sophokleischen Tragödie an. Zu den wenigen äußeren Unterschieden gehört die veränderte Rolle Kreons[6] und die Ankündigung der Rettung Thebens durch den Hohenpriester, die von Voltaire (V,6) übernommen ist.

Diese Übersicht über die Komposition der Akte zeigt also, daß Gruzincev im äußeren Gang der Handlung Sophokles in stärkerem Maße als Voltaire folgt. Damit ist das Bild bestätigt, das schon durch den Vergleich der Fabeln und der Personen gewonnen worden war. Inwiefern diese Feststellung aber auch für die innere Struktur der Tragödie Gültigkeit besitzt, soll die folgende, mehr ins einzelne gehende Untersuchung erweisen.

## 4. Vergleich der verwendeten Motive und Züge

### 1. Akt:

Die Handlung des "*Ėdip-car'*" beginnt - abgesehen von der einleitenden Chorszene (I,1) - wie die des "*Oidipus tyrannos*" mit dem Zusammentreffen von Herrscher und Volk zu gemeinsamem Gebet und Opfer.[7] In beiden Fällen sind die Hauptpersonen Oedipus, der Zeuspriester[8] und Kreon. Die Rede des Hohenpriesters im "*Ėdip-car'*" hält sich stellenweise eng an die des Zeuspriesters bei Sophokles. So entsprechen die Verse:

> Mež tem nesyta smert', .....
> Svergaet Fivjan v grob i pustošit tvoj grad.
> (31/32)[9]
>
> (Unterdessen der unersättliche Tod, .....
> Die Thebaner ins Grab stürzt und deine Stadt verwüstet.)

folgenden Versen bei Sophokles:

> ὑφ' οὗ κενοῦται δῶμα Καδμεῖον, μέλας
> Ἅιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.
> (29/30)

Auch die positive Zeichnung von Ėdips Charakter:

> Veličestvo duši Ėdip vsegda javljal ... (47)
> (Immer zeigte Ėdip Seelengröße ...)

erinnert an Sophokles, bei dem es heißt:

> ..., ὦ βροτῶν ἄριστ', ..... (46)

Die sehr plastische Beschreibung der Sphinx dagegen und des Verderbens, das sie brachte, ist Voltaire nachgebildet. Es finden sich viele Übereinstimmungen mit dessen Darstellung, z.B. die Erlangung des Königsthrons und der Hand Jokastas durch Ėdip (83 und 87/88), die Hoffnung auf bessere Zeiten nach der Rettung vor der Sphinx (89/90), die Enttäuschung dieser Hoffnung durch das Eintreten der Hungersnot (91/92) und der darauf folgenden Seuche (93-96).[10] Während die Verse 11-132 ohne Vorbild zu sein scheinen, ist Gruzincev mit Sophokles gemeinsam, daß Kreon aus Delphi mit dem Spruch des Gottes zurückkehrt.[11] Allerdings ist im "*Ėdip-car'*" das Motiv der freudigen Erwartung bei Kreons Ankunft[12] in bange Ahnung umgestaltet (134/135). Auch in der Ausgestaltung von Kreons Bericht geht

Gruzincev über die knappe Darstellung bei Sophokles hinaus.[13] Der Orakelspruch selbst lehnt sich eng an die Formulierung bei Voltaire an, wie aus der Forderung von Laios' Schatten nach Rache für seinen Tod (161/162)[14] und vor allem aus folgenden Versen hervorgeht:

> Ubijca, .....
> Vaš vozduch zarazil dychaniem svoim.
> (159/160)
> (Der Mörder, .....
> Hat mit seinem Atem eure Luft verpestet.)

Bei Voltaire heißt es entsprechend:

> Et de son souffle impur infecte vos climats. (178)

Auch die Antwort Ėdips (169 ff.) steht der im "*OEdipe*" Voltaires nahe, wie der Hinweis auf die Schuld des Volkes, die in der Vernachlässigung der Pflichten gegenüber dem ermordeten Laios besteht (171-174), die Klage über das Schicksal verstorbener Herrscher (177/178) und schließlich die Forderung nach dem Blute des Mörders (183/184) zeigen.[15] Ähnlich ist auch in beiden Tragödien die Motivation für die Unterlassung von Nachforschungen über den Tod des Laios: Rücksichtnahme Ėdips auf Jokastas Leid. Während dies bei Gruzincev nur angedeutet ist (189/190), wird es bei Voltaire deutlich ausgesprochen.[16]

Besonders stark mischen sich Eigenständigkeit Gruzincevs und Anlehnung an beide Vorlagen im weiteren Verlauf des Gesprächs. Während von Sophokles vor allem die Person Kreons als Berichterstatter und die Ortsangaben Delphi, Phokis und Daulia (185/186) übernommen sind[17], entspricht der Zug der "schlechten Belohnung" des Tiresias (225), die Erwähnung seiner Beschuldigung und Vertreibung durch das Volk und die Darstellung von Jokastas Verhalten hierbei recht genau den vergleichbaren Parallelstellen im Bericht Jocastes bei Voltaire.[18] Kreons Bericht vom Tode des Laios (195 ff.) wiederum ist weitgehend eigenständig von Gruzincev gestaltet, wie u.a. aus der von den Vorlagen abweichenden Angabe bezüglich der Zahl von Begleitern des Laios hervorgeht.[19] Ohne Vorbild ist auch Kreons Vermutung, Jokasta habe Tiresias vielleicht nicht für ganz unschuldig am Tode des Laios gehalten (229/230), eben-

so Ėdips ausdrücklicher Wunsch, seinem Volk wieder zu Glück und Ruhe zu verhelfen (236).

Im übrigen ist das Ende des ersten Akts dem Schluß des gleichen Akts bei Voltaire nachgeahmt, wie Ėdips Befehl an das Volk, nochmals an den Altären um Rettung zu flehen (257/258)[20], vor allem aber sein Fluch erkennen läßt:

Naveki ot ego sokrojte svet očej,
Da ne uvidit on sijanija lučej.
Da mat' ego svoim rožden'em ustrašitsja
I krov' ego synov vraždoju potrebitsja.
Čtob, stranstvuja, on byl gonim ot vsech plemen
I večnym ot bogov prokljat'em otjagčen.
Čtob smradnyj trup ego, prostertyj vne kladbišča,
Pustynnym byl zverjam i chiščnym pticam pišča.
(247-254)

(Verbergt für immer das Licht vor seinen Augen,
Daß er der Strahlen Glanz nicht sieht.
Über seine Geburt soll seine Mutter erschrecken
Und das Blut seiner Söhne soll in Feindschaft sich verzehren.
Er soll, umherwandernd, von allen Stämmen verjagt werden
Und von den Göttern mit ewigem Fluch geladen sein.
Sein stinkender Leichnam soll, außerhalb eines Friedhofs hingestreckt,
Den Tieren der Wildnis und den Raubvögeln Nahrung sein.)

Bei Voltaire lautet der später in erschreckender Weise in Erfüllung gehende Fluch[21]:

Soleil, cache à ses yeux le jour qui nous éclaire;
Qu'en horreur à ses fils, exécrable à sa mère
Errant, abandonné, proscrit dans l'univers,
Il rassemble sur lui tous les maux des enfers;
Et que son corps sanglant, privé de sépulture,
Des vautours dévorants devienne la pâture!
(259-264)

2. Akt:

Die Dialogszene zwischen Ėdip und Jokasta zu Beginn des Akts entspricht in etwa dem zweiten Teil des zweiten Epeisodion bei Sophokles und dem ersten Teil der Szene IV,1 bei Voltaire. Der wesentliche Unterschied zu beiden Vorlagen besteht aber darin, daß im "*Ėdip-car'*" zum Zeitpunkt des Gesprächs noch keine Beschuldigung gegen Ėdip ausgesprochen ist. Abgesehen von dem mit den Vorbildern gemeinsamen Motiv der Scheu

vor den Geheimnissen der Götter[22] ist das Gespräch im folgenden recht frei gestaltet. Dies wird deutlich in den Gedanken Jokastas über Laios' Tod, über die Strafe der Götter und die Rettung des Volkes sowie in ihrer Freude über ein Wiedersehen mit Tiresias (273 ff.), vor allem aber auch in der Charakterisierung Ėdips, der als besorgter Landesvater aus freien Stükken sein Leben für die Rettung des Volkes zu geben bereit ist (288). Weitgehende Selbständigkeit Gruzincevs läßt auch Jokastas Bericht vom Tode des Laios erkennen. Ausführlich wird sein Kampf und Tod dargestellt (317-332). Bei der Schilderung seines Aussehens aber übernimmt der russische Dichter von Voltaire die Beschreibung der Augen und der Gesichtszüge[23], von Sophokles die der Haare und der Gestalt[24].

Der folgende Bericht Ėdips über den Kampf, den er einst mit ihm unbekannten Männern führte (345 ff.), ist von Gruzincev wieder überwiegend eigenständig gestaltet. So ist Ėdip, abweichend von Sophokles und Voltaire, beritten bzw. wie sein Kontrahent zu Wagen (368); er empfindet großes Mitleid mit dem Erschlagenen (350-364)[25] und sieht seine Tat als Schuld an (366). Auch die folgende Klage Jokastas über die Schicksalsschläge des Lebens und ihr Hinweis auf die Notwendigkeit von Ėdips Verteidigung gegen den Angriff der Fremden (372-377) lassen sich in den Vorlagen nirgends nachweisen. Das gleiche gilt für die Ankündigung des Erscheinens der Ältesten vor dem König in der Zwischenszene II,2.

Eine völlige Umarbeitung gegenüber der Tragödie des Sophokles erfährt auch die Beschuldigung Kreons in II,3[26], da nicht Ėdip als Ankläger auftritt, sondern die Ältesten. Dadurch, daß der König sogar Zweifel an der Schuld Kreons äußert (473/474), ist geradezu eine Umkehrung der bei Sophokles dargestellten Situation gegeben. Die Ältesten bringen den Spruch des Zeus, der sich auf den Mörder des Laios bezieht, mit der Person Kreons in Verbindung. Dagegen spricht der Hohepriester den Namen, den er in blutigen Lettern auf dem Altar gelesen hat, nicht aus (411/412).

In der Zeichnung von Kreons Charakter durch die Ältesten finden sich Anklänge an die Beschuldigung Kreons durch Oidipus in der Sophokleischen Tragödie.[27] Wie dort setzt sich auch

hier Jokasta für ihren Bruder ein (437/438) und warnt vor allzu leichtfertigem Vertrauen auf Seherspruche (129-134).[28] Allerdings hält sich Gruzincev in letzterem Falle enger an Voltaire[29], auch wenn dort mit der Beschuldigung OEdipes durch den Hohenpriester der Zusammenhang ein anderer ist. So erinnern die Verse:

> Vo vnutrennej tel'cov žrecy sud'bu čitali,
> V dvumyslennych rečach grjadušče proricali;
> (429/230)
> (In den Eingeweiden von Kälbern lasen die Opferpriester das Schicksal,
> In doppeldeutigen Reden prophezeiten sie die Zukunft;)

stark an folgende Verse bei Voltaire:

> Et que de leurs festons ces victimes ornées
> Des humains dans leurs flancs portent les destinées?
> (947/948)

Auch die Charakterisierung der Priester:

> Žrecy ne bogi sut' i nam vo vsem podobny. (434)
> (Die Priester sind nicht Götter und sind in allem ähnlich uns.)

lehnt sich eng an die Vorlage an, wo es heißt:

> Ils approchent des dieux; mais ils sont des mortels.
> (942)

Der grundsätzliche Unterschied zwischen der Rechtfertigung Kreons im "*Ėdip-car'*" und der im "*Oidipus tyrannos*" ergibt sich in erster Linie aus der Haltung Ėdips, der Kreon nicht feindlich gegenübersteht. Daher kann sich dieser hier darauf beschränken, dem Volk neues Unheil für den Fall einer Bestrafung seiner Person, eines Unschuldigen, zu prophezeien und seine Unschuld durch einen Eid zu beteuern (465-472).[30]

Für das folgende Gespräch zwischen Ėdip und dem Hohenpriester finden sich bei Sophokles und Voltaire kaum Parallelen. Lediglich in den Andeutungen des Hohenpriesters sind vereinzelt Anklänge an die der griechischen Vorlage nachgebildete Szene III,4 der französischen Tragödie festzustellen: die Warnung vor Enthüllung des rätselhaften Götterspruchs (485) und vor der damit verbundenen Bestrafung (486) sowie die Klage über das eigene Wissen um das Verhängnis (492).[31] Während aber bei Sophokles und Voltaire die Szene mit der Aufklärung des

Mordes an Laios und deutlichen Hinweisen auf die Herkunft des Oedipus endet, warnt hier der Hohepriester den König lediglich vor weiteren Nachforschungen (496).

Daß dieser Akt von Gruzincev weitgehend selbständig gestaltet ist, bestätigt auch die Szene II,5, in der Ėdip, Jokasta und Kreon nach dem Abgang des Hohenpriesters verwirrt und voll banger Ahnung zurückbleiben. Nur in Ėdips erster Reaktion auf die Warnung des Hohenpriesters erinnert sie an die Vorlagen[32]:

> Užel' poverit' mne? ... net, net, žrecov glagoly
> Pod vidom svjatosti skryvajut i kramoly.
> (501/502)
> (Soll ich ihm wirklich trauen? ... nein, nein, der Opferpriester Worte
> Verbergen unter dem Schein der Heiligkeit auch Aufruhr.)

3. Akt:

Offensichtlich unabhängig von den Vorlagen ist die Monologszene Ėdips (III,1) geschrieben. Da die Enthüllung bisher auf die Andeutungen des Hohenpriesters beschränkt ist, kann der König an dieser Stelle über die Worte des Zeuspriesters reflektieren und seinen durch diese hervorgerufenen bösen Vorahnungen Ausdruck verleihen (z.B. 517). Noch weiß er nicht, was er getan hat (529/530). Er fühlt nur das nahende Verhängnis (539), weiß um die Ohnmacht des Menschen (522) und um die Notwendigkeit, seinen schweren Weg zu gehen, ohne das Ende absehen zu können (525/526). Trotz der Klage Ėdips zeigt diese Szene einen Herrscher, der nicht gegen die göttliche Ordnung aufbegehrt, sondern sie als gegeben hinnimt und anerkennt. Somit steht sie von der Geisteshaltung her in der Nähe der Sophokleischen Tragödie.[33]

Die Szene III,2 bringt mit dem Gespräch zwischen Ėdip und Jokasta über die ihnen zuteil gewordenen Orakel gleichsam den Nachtrag zu II,1.[34] Dabei folgt Gruzincev in der Ausgestaltung über weite Strecken Voltaire. So entspricht das folgende Verspaar:

> V ubijstve Laija sebja podozrevaju
> I strašnuju sud'bu v predbuduščem čitaju!
> (549/550)

(Ich verdächtige mich selbst des Mordes an Laios
Und lese in der Zukunft ein schreckliches Schicksal!)

fast wörtlich den Voltaireschen Versen:

Je commence en secret moi-même à m'accuser. (898)
Je lis dans l'avenir un sort épouvantable. (904)

Ähnlich verhält es sich mit Jokastas Klage über den Verlust des Sohnes (553/554).[35] Auch der folgende Bericht der Königin (556 ff.) lehnt sich enger an die französische als an die griechische Vorlage an. Während das Motiv der liebevollen Mutter, die sich aus Sorge um das Wohl ihres Kindes seine Zukunft weissagen läßt (559-570), frei und ausführlicher als bei Voltaire ausgestaltet ist[36], stellt die Weissagung selbst (571-581) eine getreue Nachahmung der Prophezeiung in der französischen Tragödie dar, ebenso die Schilderung des Schicksals, das das Kind erfährt (584-596).[37] Der Bericht des Königs stimmt zwar bei allen drei Dichtern in den wesentlichen Zügen überein, unterscheidet sich aber jeweils in der Darstellung von Einzelheiten. Hierin steht Gruzincev ebenfalls Voltaire näher als Sophokles, wie folgendes Beispiel belegt:

Dary moi ruka nezrima razmetala. (618)
(Meine Gaben zerstreute eine unsichtbare Hand.)

ist die Übertragung folgenden Voltaireschen Verses:

Une invisible main repoussait mes présents. (1022)

Weitere wörtliche Übereinstimmungen mit der französischen Vorlage weist der Orakelspruch (623-636) auf.[38] Das Ende des Berichts zeigt wieder Selbständigkeit Gruzincevs in Einzelzügen, auch wenn er von den Vorlagen Ėdips Verzicht auf eine Rückkehr nach Korinth (640 ff.) und seine unglückliche Begegnung mit den Fremdlingen (649/650) übernimmt.[39]

In der folgenden Szene III,3 tritt - wie bei Voltaire (IV,2) - der einzige Augenzeuge von Laios' Tod auf. Sein Name Tiresias geht auf den gleichnamigen Seher bei Sophokles zurück. Ebenso ist die Teilnahme Jokastas an dem Gespräch zwischen ihm und Ėdip aus dem "*Oidipus tyrannos*" übernommen. Das Motiv der Weigerung des Tiresias, die schreckliche Wahrheit zu enthüllen (674 ff.), liegt sowohl bei Sophokles als auch bei Voltaire be-

reits vor.[40] Dasselbe trifft für Ėdips Hinweis auf das Wohl der Stadt (681/682 und 688) zu.[41] Die Klage des Tiresias, er habe als Unschuldiger für Ėdips Tat büßen müssen (707/708), ist Voltaire nachgebildet.[42] Ansonsten trägt die Szene über weite Strecken Züge freier Gestaltung durch Gruzincev, wie der Anfang des Gesprächs (653-668), das Erstaunen des Tiresias, vor Ėdip zu stehen (669/670), seine Andeutungen vor der Nennung Ėdips als Mörder des Laios (683 ff.) und vor allem die Reaktion des Königs auf die erstmals direkt ausgesprochene Beschuldigung seiner Person (699-702 und 709-716) beweisen. Die Einsicht in die Schuldhaftigkeit seiner Tat und die sofortige Bereitschaft, diese zu sühnen, ist ein weiterer wichtiger Zug, der den "*Ėdip-car'*" von seinen Vorlagen unterscheidet.[43]

Die Schlußszene des dritten Akts hat zwar die Forderung Ėdips nach Bestrafung seiner Person (723-728), die Äußerung von Jokastas Bereitschaft, zur Rettung des Volkes ihr eigenes Leben zu opfern (729/730), und die entschiedene Ablehnung dieses Anerbietens durch den König (735/736) mit Voltaires "*OEdipe*" gemeinsam[44], ist aber im übrigen unabhängig von den Vorlagen gestaltet. Das schon vorher von Ėdip gezeichnete Bild wird in der den Akt beschließenden Rede des Königs (735-755) bestätigt: Er unterwirft sich dem über ihn verhängten Schicksal und der heiligen Ordnung der Götter. Da dieser Rede für die Einordnung des "*Ėdip-car'*" einige Bedeutung zukommt, sei hier kurz auf sie eingegangen. Sie ist durch folgende bemerkenswerte Punkte gekennzeichnet:

1. durch den Jokasta gegenüber erhobenen Vorwurf, ihre Pflicht vergessen zu haben und aus Schwäche zu handeln (737-739),
2. durch die Forderung, Schicksalsschläge geduldig zu ertragen (740-742)[45],
3. durch die persönliche Bereitschaft zur Sühne für seine Tat (743-746),
4. durch die Erkenntnis, daß er zu schlimmsten Taten geboren sei (747/748)[46],
5. durch den Willen, noch schlimmere Freveltaten durch seinen Tod zu verhindern (749-754).

Diese Ausführungen machen deutlich, daß die zunächst nicht wichtig scheinende Szene trotz einiger Übereinstimmungen mit

Voltaires "*OEdipe*" in der Charakterisierung des Helden dem Geist der Sophokleischen Tragödie sehr nahe steht und somit für die Erfassung des Wesens von Gruzincevs Tragödie ganz zentrale Bedeutung hat.

4. Akt:

In der ersten Szene des Akts ist der geradezu freudige Abschied Ėdips - denn seine Verbannung bedeutet Rettung für die Stadt - (769/770)[47], die Herrschaftsübergabe an Jokasta (773-776) und die Sendung nach Tiresias (786) Voltaire nachgeahmt.[48] Ohne Parallele ist dagegen die Anteilnahme der Ältesten am Schicksal des Königs (777, 779, 781/782). Dasselbe gilt für die Glücklichpreisung eines von seinen Untertanen geliebten Herrschers durch Ėdip (783/784). Dagegen erinnert seine Verbannung durch Götterspruch (761/762) an Sophokles.[49] Auch hier zeigt sich wieder, daß Gruzincev einen ganz anderen Herrscher zeichnet als Voltaire. Während sich in der französischen Tragödie OEdipe stolz auf seine Rettungstat für Theben und auf den Ruhm, der ihm sogar ins Unglück folgt,[50] - leicht mit seinem Geschick abfindet, nimmt Ėdip hier ganz bewußt und in Anerkennung der göttlichen Ordnung seine Strafe auf sich (765-769), nachdem er gegen seinen Willen das Verhängnis über seine Stadt heraufbeschworen hat (764).

Die Szene IV,2, in der die Ankunft eines Boten aus Korinth gemeldet wird, steht zwar der entsprechenden Szene bei Voltaire (IV,4) näher als der bei Sophokles[51], unterscheidet sich aber von ihr durch das Fehlen der Verabschiedung des Königs von der Königin.

Die dritte Szene, die die endgültige Enthüllung von Ėdips Schicksal vorbereitet, stimmt in den Grundzügen mit beiden Vorlagen überein, folgt jedoch in der Darstellung hauptsächlich Voltaire. Dies ergibt sich zunächst aus dem Fehlen Jokastas bei Ėdips Gespräch mit dem Boten[52], sodann aus dem Umstand, daß der Bote Ikar heißt und Ėdips alter Erzieher ist (792/793).[53] Während aber bei Sophokles und bei Voltaire Alter bzw. Krankheit als Ursache für den Tod des Königs von Korinth angegeben werden[54], fehlt bei Gruzincev jeglicher Hinweis hierauf. Ganz

ähnlich wie bei Sophokles und Voltaire ist Ėdips erste Reaktion auf die Botschaft vom Tode Polibs Triumph über das Orakel, das ihm Vatermord prophezeite (798-801).[55] Dagegen scheint sein Plan, Polib in Korinth ein prachtvolles Denkmal zu errichten (807-811), Gruzincevs eigene Erfindung zu sein, während die Reaktion des Königs in den Versen 802, 812/813 und 816 wiederum an Sophokles[56], in den Versen 803/804 aber an Voltaire erinnert[57]. Das weitere Gespräch zwischen Ėdip und Ikar (819 ff.) ist sogar in Einzelheiten der französischen Vorlage nachgeahmt, ohne aber eine durchgehende, wortgetreue Übersetzung zu sein.[58] So finden sich beispielsweise geringfügige Umstellungen oder Erweiterungen innerhalb des Berichts über Ėdips Aussetzung (848-877) und in der Klage des Königs (878-886).[59]

Auch die vierte Szene des Akts lehnt sich eng an die französische Tragödie (V,3) an. Die Gemeinsamkeiten beginnen bei der Funktion der Personen, die Ėdips Schicksal enthüllen: In beiden Fällen ist Ikar der alte Erzieher Ėdips, der diesen einst im Kithäron aufnahm und nach Korinth brachte. Tiresias (bzw. Phorbas) ist sowohl der einzige Augenzeuge von Laios' Tod - und als solcher bereits vorher aufgetreten - als auch der Mann, der Ėdip als Kind im Kithäron aussetzte.[60] Während der Beginn der Szene im "*Ėdip-car'*" ausführlicher als im "*OEdipe*" Voltaires gestaltet und mit zusätzlichen Zügen versehen ist (V. 895-898: Belohnung des Tiresias; V. 899: allgemeine Klage über Ėdips Scheiden), folgt das dramatische Gespräch in seinem weiteren Verlauf auch in Einzelheiten, bisweilen sogar in wörtlichen Entsprechungen, der Vorlage. Zu den wenigen geringfügigen Veränderungen gehört Ėdips Angst vor einem noch schlimmeren Schicksal (918/919), außerdem die Bestätigung seiner bösen Vorahnung (921/922) und die Hinauszögerung der endgültigen Erkenntnis seines Schicksals (928-935), die entfernt an die gleiche Szene bei Sophokles erinnernt.[61] Der Schluß wiederum lehnt sich trotz gelegentlich freierer und ausführlicher Gestaltung eng an Voltaire an.[62]

Die fünfte Szene, die Monologszene Ėdips, ist der entsprechenden Szene bei Voltaire (V,4) nachgeahmt. Von dort ist die schreckliche Erkenntnis seines Schicksals (947/948) und der

von ihm trotz tugendhaften Lebenswandels begangenen frevelhaften Taten (950-952) übernommen.[63] Ebenso ist die Klage:

> Nepostižima vlast' nesčastnym upravljala,
> Ot prestuplenija k drugomu provažala.
> (953/954)
> (Eine unbegreifliche Macht lenkte den Unglücklichen,
> Geleitete ihn von einem Verbrechen zum anderen.)

Voltaire nachgebildet, wo es heißt:

> Un Dieu, plus fort que toi vertu m'en traînait vers le crime
> .....
> Et j'étais, malgré moi, dans mon aveuglement,
> D'un pouvoir inconnu l'esclave et l'instrument.
> (1339-1342)

Doch mit Vers 955 wendet sich Gruzincev entschieden von Voltaire ab. Nachdem die ersten Verse des Monologs Ausdruck der Anklage gegen die Götter zu sein und nur schwer zu dem bisher von Ėdip gezeichneten Bild zu passen schienen, erfolgt nun die Wende:

> I ja priemlju kazn'! ... i ja pogib ... o strach! (955)
> (Doch ich nehme die Strafe an! ... ich bin verloren ... o Furcht!)

Schließlich zeigt den großen Unterschied zu Voltaire in aller Deutlichkeit folgender Vers:

> Gde ž pravosudie, kol' net ego v bogach? (956)
> (Wo ist denn Gerechtigkeit, wenn es sie nicht bei den Göttern gibt?)

Dieser Vers, der eine eindeutige Absage an die von aufklärerischen Zügen gekennzeichnete Charakterisierung der Oedipus-Gestalt bei Voltaire enthält[64], macht deutlich, wie sehr sich Gruzincev trotz häufiger, auch wörtlicher Übereinstimmungen mit dem französischen Dramatiker dem Ansatz nach von ihm unterscheidet.

Im weiteren Verlauf hat der Monolog zwar einige Züge mit der französischen Vorlage gemeinsam, wie z.B. die Beschreibung des sich öffnenden Abgrunds (961), des toten Laios und seiner Wunde (966), die Aufforderung Ėdips an den Schatten des Vaters, ihn doch zu strafen (968/969), und den Anblick der Eumeniden (970/971)[65], ist aber in der Beschreibung des Tartarus und seiner Bewohner (957-964) sowie der Erscheinung des Laios

(965-972) und der Rachegöttinnen (973-984) unabhängig von der französischen Tragödie.

Wie bei Voltaire (V,5) beginnt die sechste Szene des Akts damit, daß Jokasta, die auf die Schmerzensausbrüche ihres Gatten hin herbeigeeilt ist (985), von diesem unter Hinweis auf seine Verbrechen zum Fortgehen gedrängt wird (991). Dagegen, daß sie ihn als Gatten anredet (993), protestiert Ėdip verzweifelt (993/994), um ihr sodann mitzuteilen, daß sich das Orakel in schrecklicher Weise erfüllt habe (996-998).[66] Ohne Vorbild dagegen ist am Anfang der Szene Jokastas Vermutung, die Stunde der Trennung sei gekommen, da Ėdip von den Göttern Verbannung bestimmt sei (986-990), und am Ende ihre Klage über ihr Schicksal sowie ihr Wunsch zu sterben (999-1002).[67]

5. Akt:

Eingeleitet wird der fünfte Akt durch eine kurze Chorszene, in der der Chor des Volkes über sein Leid klagt und Apollo um Aufschub der Trennung von Ėdip bittet (1003-1006). Weder bei Sophokles[68] noch bei Voltaire läßt sich eine entsprechende Parallele finden.

In der zweiten Szene des Akts übernimmt Gruzincev von Voltaire den Auftritt des Hohenpriesters, der dem Volk von Theben die Nachricht von der Versöhnung der Götter und von der Rettung der Stadt bringt (1007 ff.), einige Wendungen aus seiner Rede und die Bestätigung seiner Worte durch einen mächtigen Donnerschlag.[69] Dagegen gestaltet er unabhängig von den Vorlagen die anfängliche Freude der Ältesten (1017), die Ankündigung von Ėdips endgültigem Abschied (1018/1019), das darauf folgende Erschrecken der Ältesten (1020) und das unheilverkündende Erscheinen Kreons (1021/1022).

Von der dritten Szene an folgt der "*Ėdip-car'*" in den Grundzügen dem "*Oidipus tyrannos*". Wie dort beginnt der Bericht über die Vorgänge im Palaste mit einer Klage, an die sich die Nachricht vom Tode Jokastas anschließt (1022-1024).[70] Doch handelt der russische Dichter dies weit kürzer ab als sein griechisches Vorbild. Außerdem wird im "*Ėdip-car'*" noch vor dem durchgehenden Bericht Kreons das Schicksal Ėdips in dramati-

scher Wechselrede angedeutet (1024-1032). Der Bericht selbst beginnt nicht - wie bei Sophokles - sogleich mit der Schilderung von Jokastas Tod, sondern mit einer allgemeinen Klage (1037-1040), an die sich ein Anruf an den toten Laios anschließt (1041-1046). Von der Vorlage unterscheidet sich auch die Schilderung von Kreons Begenung mit Jokasta, bei der sie ihm ihren Entschluß zu sterben mitteilt (1050-1054), das Schicksal und die Götter bitter anklagt[71] und ihn schließlich bittet, sich ihrer Kinder anzunehmen (1059/1060). Dann wird ihr qualvoller Tod geschildert (1061-1072).[72] Der Tod der Unschuldigen ist so schrecklich, daß sogar die Götteridole (1068) und Phöbus (1073) ergriffen sind. Die Verzweiflung Ėdips beim Anblick seiner toten Gattin wird bei Gruzincev verhaltener dargestellt als in der Vorlage, wo Oidipus auf der Suche nach Jokaste rasend durch den Palast stürmt, um sich dann angesichts ihres Todes in tiefster Verzweiflung selbst zu blenden.[73] In der russischen Tragödie ist der unglückliche König zunächst stumm vor Entsetzen (1081-1084); sodann sucht er nach einem Gegenstand, um sich selbst zu strafen (1087).[74] Die Beschreibung seiner Selbstblendung lehnt sich eng an die bei Sophokles an, die aber ausführlicher ist und mehr ins Detail geht.[75] So sind die folgenden Verse:

Zastežkoj, čem na nej skrepljalas' bagrjanica,
Glaza svoi pronzil: krov' černa potekla,
I vdrug so svjaz'ju žil istorg ich iz čela.
(1092-1094)

(Mit einer Spange, von der ihr Purpurmantel zusammengehalten wurde,
Durchbohrte er seine Augen: schwarzes Blut strömte hervor,
Und plötzlich riß er sie mitsamt den Bändern aus der Stirn.)

eindeutig dem "*Oidipus tyrannos*" nachgebildet, wo es heißt:

ἀποσπάσας γὰρ εἱμάτων χρυσηλάτους
περόνας απ'αὐτῆς, αἷσιν ἐξεστελλέτο,
ἄρας ἔπαισεν ἄρθρα τῶν αὐτοῦ κύκλων,
(1268-1270)

und:

..... ἀλλ' ὀμοῦ μέλας
ὄμβρος χάλαζά θ'αἱματοῦσσ'ἐτέγγετο.
(1278/1279)

Ebenso weist der Schluß der Szene mit Kreons Hinweis auf die unablässige Sorge Ėdips um sein Volk (1097) und mit dem Erscheinen des geblendeten Königs (1099) Parallelen zur entsprechenden Szene bei Sophokles auf.[76]

Entscheidende Züge entlehnt Gruzincev auch in der Szene V,4 von Sophokles. So erinnern die Eingangsverse (1101-1103) an die Klage des Chors in der griechischen Tragödie.[77] Ebenso ist neben Ėdips Bekenntnis zu seiner Tat (1105) die Rechtfertigung für diese (1106-1108) von dort übernommen.[78] Auch der Wunsch, nicht nur blind, sondern noch dazu taub zu sein (1109), und die Apstrophe in den Versen 1111-1113 sind dem "*Oidipus tyrannos*" nachgebildet.[79] Schließlich sind der antiken Vorlage auch noch Ėdips Klage über seine unheilvolle Ehe (1114-116) und seine Bitte an Kreon, ihm zum Abschied noch einmal seine Kinder zu bringen (1117-1119), entnommen.[80]

Frei gestaltet ist von Gruzincev der Beginn der letzten Szene. Bei der Umarmung seiner Kinder stellt Ėdip fest, daß Ismena fehlt (1127). Der Gedanke an ihr Erwachen aus friedlichem Schlummer weckt in ihm Mitleid mit ihrem Schicksal (1130-1134). Das Motiv seiner Sorge, die Kinder seien nun durch seine Freveltaten für immer zur Ehelosigkeit bestimmt (1135-1138 und 1142), findet sich schon bei Sophokles.[81] Dagegen fehlt dort die Erwähnung der Götter im vorliegenden Zusammenhang (1140 und 1145). Auch die Bitte Ėdips an das Volk, sich mit Kreon auszusöhnen und ihn als seinen Nachfolger zu unterstützen (1149/1150), ist Gruzincevs Erfindung.[82] Ein weiteres Beispiel für die Eigenständigkeit des russischen Dichters bei der Gestaltung dieser Szene sind die etwas sentimental klingenden Schlußworte Ėdips. Nochmals betont er seine Bereitschaft, die Verbannung auf sich zu nehmen (1155/1156). Sodann bittet er um einen Führer (1159-1166) und fleht die Götter um Segen für die Stadt an (1167/1168), bevor er endgültig von seinen Kindern Abschied nimmt (1169/1170).[83]

Während die Tragödie des Sophokles mit der Erkenntnis schließt, daß nach dem Beispiel, das das schreckliche Schicksal des Oidipus gegeben hat, kein Mensch vor seinem Tode glücklich zu nennen ist[84], betonen die moralisierenden Schlußworte des Hohenpriesters im "*Ėdip-car'*" die Bestimmung aller Men-

schen - der Untergebenen wie auch der Herrscher - in ihrem Leben Leid zu tragen. Zugleich aber geben sie auch die tröstliche Hoffnung, daß die Götter sich der Not der Menschen erbarmen und ihnen nach schweren Zeiten auch wieder "goldene Zeiten" senden[85]:

Iz obščich žizni zol nikto ne isključen,
I podannyj, i car' stradat' na svet rožden.
No est' nadeždy luč ... uteštes', čeloveki,
Po burjach bogi k nam pošljut zlatye veki.
(1171-1174)

(Von den allgemeinen Übeln des Lebens ist niemand ausgenommen,
Sowohl Untertan als auch König sind in die Welt gekommen, um zu leiden.
Doch gibt es einen Hoffnungsstrahl ... tröstet euch, ihr Menschen,
Nach Stürmen werden uns die Götter gold'ne Zeiten senden.)

## 5. Zusammenfassung und Auswertung des Vergleichs der Tragödie "*Ėdip-car'*" mit ihren Vorlagen

Während der Vergleich der Fabeln und der einzelnen Akte sowie der Personenvergleich bezüglich des äußeren Aufbaus eine größere Nähe des "*Ėdip-car'*" zur Tragödie des Sophokles als zu der Voltaires ergeben, zeigt der Vergleich der verwendeten Motive und Züge, daß Gruzincev deren erheblich mehr vom französischen als vom griechischen Dichter übernimmt und entsprechend gestaltet. Dies hat zur Folge, daß die russische Tragödie auch weit mehr wörtliche Übereinstimmungen mit der französischen als mit der griechischen Vorlage aufweist.[86] Dennoch läßt die Tragödie andererseits ein solches Maß von Eigenständigkeit des russischen Dramatikers bei der Gestaltung des Stoffs (z.B. Einführung neuer und Umstellung übernommener Szenen, individuelle Gestaltung frei erfundener wie auch entlehnter Motive und Züge) erkennen, daß eine Charakterisierung des "*Ėdip-car'*" als Übertragung oder gar Übersetzung trotz der beträchtlichen Zahl von wörtlichen Anklängen und Übereinstimmungen mit den Vorlagen nicht gerechtfertigt ist.

Neben den genannten zahlreichen sprachlichen Übereinstim-

mungen hat Gruzincevs Tragödie mit dem keineswegs zu Voltaires Meisterwerken zählenden "*OEdipe*"[87] noch folgende nennenswerte Züge gemein: den Abschluß der ersten Enthüllungshandlung noch vor Eintritt der abschließenden Katastrophe[88], die besondere Berücksichtigung des Volkes[89] und das immer wieder festzustellende Bestreben, die der Sophokleischen Tragödie häufig zum Vorwurf gemachten Unstimmigkeiten bzw. Unwahrscheinlichkeiten[90] nach Möglichkeit zu beseitigen und dadurch den Anforderungen der Zeit einigermaßen gerecht zu werden. Von den zahlreichen Beispielen, die dieses Bestreben erkennen lassen, seien hier lediglich zwei angeführt:

1. Während bei Sophokles nicht einzusehen ist, warum Oidipus nicht früher Nachforschungen über den Tod des Laios angestellt hat, findet sich bei Gruzincev in Ėdips Hinweis auf Jokastas Leid nach dem Tode ihres Gatten (189/190) zumindest die Andeutung einer Motivation für sein Verhalten.
2. Ebenso ist im "*Ėdip-car'*" die bei Sophokles nur schwach begründete lange Abwesenheit des einzigen Augenzeugen von Laios' Tod[91] weit stärker motiviert: Er wurde vom Volk des Mordes an Laios beschuldigt und aus Theben verjagt (219/220).

Während aber Voltaires "*OEdipe*" sowohl im Hinblick auf seine dramentechnische Gestaltung[92] als auch hinsichtlich seines geistigen Inhalts[93] erheblich von der Tragödie des Sophokles abweicht, steht ihr Gruzincevs Tragödie in beidem recht nahe. So verzichtet der russische Dramatiker auf jede Nebenhandlung und begnügt sich mit der in der griechischen Vorlage gegebenen für die attische Tragödie so charakteristischen, für das klassizistische Drama jedoch höchst ungewöhnlichen Kargheit der Handlung.[94] Auch den Chor, der zwar nur zweimal mit einer Sprechrolle auftritt, dann aber jeweils eine ganze Szene für sich hat, verwendet Gruzincev in ähnlicher Weise wie Sophokles.[95] Zudem übernimmt er die für die antike Tragödie typische, aber auch im klassizistischen Drama verbreitete Technik des sukzessiven Auftretens, durch die der Auftritt einer oder mehrerer Personen angekündigt oder motiviert wird.[96]

Wichtiger als diese mehr formalen Übereinstimmungen ist jedoch noch die geistige Affinität des "*Ėdip-car'*" zum "*Oidipus tyrannos*". Eine solche ist trotz mehrerer von der griechischen

Vorlage abweichender Züge in der Charakterisierung Ėdips und Jokastas, trotz einiger etwas sentimental wirkender Züge und trotz der zahlreichen formalen Übereinstimmungen mit Voltaires "*OEdipe*" ohne jeden Zweifel gegeben. Am deutlichsten findet sie Ausdruck in der keineswegs fatalistischen, sondern ganz bewußten, willigen Unterwerfung des Helden unter die ewig gültige Ordnung der Götter und in der Haltung, in der er sein Schicksal annimt und trägt.

Als abschließendes Ergebnis der Untersuchung und des Vergleichs mit den Vorlagen ist festzuhalten, daß der "*Ėdip-car'*", der neben zahlreichen Entlehnungen aus der griechischen und aus der französischen Vorlage über weite Strecken auch Züge freier und individueller Gestaltung durch Gruzincev aufweist, auch bei Berücksichtigung aller - zweifelsohne vorhandenen - Schwächen als ungewöhnlich gelungenes Beispiel für den Versuch einer Wiederbelebung der antiken Tragödie im Klassizismus gewertet werden darf.

# IV. "*IRAKLIDY ILI SPASENNYE AFINY*"

## A. UNTERSUCHUNG DER TRAGÖDIE

### 1. Fabel der Tragödie und ihre Quelle

Geführt vom greisen Iol, dem ehemaligen Kampfgefährten des Herakles, suchen die verwaisten Kinder des Helden, Artemida und Iraklid, im Zeustempel auf athenischem Boden Zuflucht vor den ständigen Nachstellungen Ėrisfejs, des Königs von Argos. Durch entschlossenes Eingreifen vereitelt Akamas, ein Verwandter des Königs Demofont von Athen, den Versuch von Erisfejs Gesandtem Orsidon, die Kinder gewaltsam fortzuschleppen (1.Akt)

Trotz schwerer Kriegsdrohungen von seiten Orsidons zeigt sich Demofont, den die Nachricht von einer Prohezeiung kommenden Unheils und von dadurch hervorgerufener Unruhe im Volk zum Opfer in den Tempel ruft, fest entschlossen, die Herakliden zu schützen. (2. Akt)

Als Artemida erfährt, daß das drohende Unheil einer alten Prophezeiung zufolge nur durch die Opferung einer Jungfrau aus berühmten Geschlecht abzuwenden ist, bietet sie sich selbst als Opfer an, um ihren Bruder Iraklid und Athen vor dem bereits anrückenden Feind zu retten. (3. Akt)

Vergeblich sucht Iraklid, seine Schwester von ihrem Entschluß abzubringen. Nach der Opferung Artemidas zieht er zusammen mit Iol voller Rachedurst in den Kampf. (4. Akt)

Nach der für die Athener siegreich verlaufenen Schlacht vor Demofont geführt, stirbt der von Iol im Zweikampf besiegte und schwer verwundete Ėrisfej. (5. Akt)

Die Fabel ist in den Grundzügen nach der Tragödie "*Herakleidai*" des Euripides gestaltet. Ihr liegt "eine Sage aus Athens legendärer Vergangenheit"[1] zugrunde, die in verschiedenen Versionen überliefert ist.[2] Wie schon bei den Tragödien "*Ėlektra i Orest*" und "*Ėdip-car'*" handelt es sich also auch im vorliegenden Fall um keine vom russischen Dichter frei konstruierte Fabel.

## 2. Grundzüge der Tragödie

In der Tragödie "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*"[3] griff Gruzincev ebenso wie in den schon behandelten Tragödien auf einen Stoff zurück, den bereits einer der drei großen griechischen Tragiker gestaltet hatte. Während aber der "*Elektra*"- und der "*Oidipus*"-Stoff zu den am häufigsten gestalteten Tragödienstoffen überhaupt zählen, haben die "*Herakleidai*" im Gegensatz zu zahlreichen anderen Tragödien des Euripides kaum nennenswerte Nachahmung gefunden.[4] Dies erklärt auch, warum der russische Dichter bei der Gestaltung des wenig bekannten Stoffs - soweit erkennbar - nur auf die griechische Tragödie zurückgriff und nicht wie in den beiden anderen Fällen noch zusätzlich eine französische klassizistische Tragödie als Vorlage benutzte.[5]

Die Konstellation der Hauptpersonen weist insofern eine Besonderheit auf, als deren Rollen nicht auf Spiel und Gegenspiel verteilt sind. Artemida und Iraklid sind ebenso wie Iol Vertreter des Spiels. Dies gilt auch mit einigen, durch seine besondere Stellung als König eines anderen Volkes bedingten Abstrichen für Demofont. Ihnen stehen mit Ėrisfej und seinem Gesandten Orsidon nur Nebenpersonen mit einer sehr begrenzten Zahl von Auftritten feindlich gegenüber. Da sie nur als Werkzeuge der Götter fungieren, geht das Gegenspiel letztlich von diesen aus.

Damit ist zugleich die Besonderheit des tragischen Ansatzes angedeutet: Die Tragik kommt aus der Sphäre der Götter. Alte Orakelsprüche verlangen zur Rettung Athens vor den Truppen Ėrisfejs das Opfer einer Jungfrau aus berühmten Geschlecht. Da Demofont nicht bereit ist, eine Tochter seiner Stadt zu opfern, bleibt nur der Opfertod Artemidas. Der gegebene Konflikt ist also nicht beizulegen. Der schließlich doch noch versöhnliche Ausgang mit dem Sieg über die Feinde wird erst durch Artemidas Opferung möglich.

## 3. Systematische Analyse

Nachdem mit der Darstellung der Fabel und mit der Beschreibung der Grundzüge zunächst einmal die Grundlage für die Bestimmung der Tragödie gegeben ist, soll die nun folgende systematische Analyse und Bestimmung der Akte Aufschluß über die Struktur der Handlung sowie über die verwendeten Kompositionselemente geben und somit weiteres Material für eine nähere Charakterisierung der Tragödie liefern.

### 1. Akt:

Der erste Akt liefert mit der "Einführung in die sachlichen und persönlichen Verhältnisse der zu erwartenden dramatischen Verwicklung" in der Exposition[6] die Basis des Konflikts. Er läßt sich in zwei hinsichtlich ihrer kompositionellen Funktion eigenständige Abschnitte unterteilen:

1. In einem Gespräch zwischen den Kindern des Herakles und ihrem greisen Freund und Beschützer Iol wird neben der Ausgangssituation die der Handlung vorausgehende Vorfabel mitgeteilt:

   I,1 Iols Darstellung der rachsüchtigen Nachstellungen Ėrisfejs

   Mit Iol, Artemida und Iṛaklid werden drei Hauptpersonen unmittelbar eingeführt; die vierte, Demofont, wird durch Iols knappe Charakterisierung mittelbar vorgestellt. Darüber hinaus ist in der Darstellung des Verhältnisses zwischen den Verfolgten und den Verfolgern der Ansatz des bis zum Schluß der Tragödie wirksamen Konflikts gegeben.

2. Der zuvor angedeutete Konflikt nimmt mit dem Auftritt Orsidons, eines Vertreters des Gegenspiels, konkrete Form an, um anschließend durch das Eingreifen des Akamas sogleich eine Erweiterung zu erfahren:

   I,2 Versuch Orsidons, Iol und die Herakliden gefangen fortzuschleppen

   I,3 Vereitelung von Orsidons Vorhaben durch das entschlossene Eingreifen des Akamas

   Bereits beim ersten Auftreten Orsidons kommt es zur offenen

Konfrontation. Im letzten Augenblick werden die Verfolgten durch das Eingreifen des Akamas aus der drohenden Gefahr gerettet. Als Verwandter Demofonts, des Königs von Athen, und als Befehlshaber von dessen Truppen vertritt er die Seite, von der die Verfolgten Schutz erhoffen und auch erlangen. Durch die Kriegsdrohungen Orsidons und durch die Betonung der Kampfbereitschaft Athens von seiten des Akamas wird der in I,1 angelegte und in I,2 offen zutage getretene Konflikt erweitert und gleichzeitig kompliziert.

Der erste Akt bietet somit nicht nur die Einführung in die Ausgangssituation, sondern darüber hinaus neben der Darlegung der Vorgeschichte auch den Ansatz und bereits eine Komplizierung des Konflikts. Mit Ausnahme von Demofont und Ėrisfej, der erst im letzten Akt in Erscheinung tritt, sind alle handelnden Personen der Tragödie auf der Bühne vorgestellt.

2. Akt:

Der zweite Akt, der eindeutig von der Person Demofonts beherrscht wird, läßt sich inhaltlich in zwei Gruppen von Szenen einteilen:

1. Die erste Gruppe hat die Zurückweisung von Orsidons Forderung durch Demofont und ihre unmittelbaren Auswirkungen (Anordnung von Kampfvorbereitungen durch Demofont, Dankrede Iols) zum Gegenstand:
   II,1 Entschiedene Absage Demofonts an Orsidon
   II,2 Iols Dank an Demofont für den gewährten Schutz
   Mit Demofont wird die letzte Hauptperson eingeführt. Zugleich nimmt der bereits in der Auseinandersetzung zwischen Akamas und Orsidon angedeutete Konflikt zwischen Demofont und Ėrisfej konkrete Form an[7], so daß eine friedliche Beilegung kaum noch möglich ist. Der Grundkonflikt scheint damit ein wenig verschoben zu sein, der Hauptakzent nun auf dem letztgenannten Teilkonflikt zu liegen.
2. Im Mittelpunkt der zweiten Gruppe steht die Nachricht von unheilverkündenden Orakelsprüchen, die das Schicksal Iols und der Herakliden erneut höchst ungewiß erscheinen läßt:

II,3 Bericht der Kriegers von der durch unheilverkündende Prophezeiungen hervorgerufenen Unruhe im Volke

II,4 Verzweifelte Klage Iols

Verbunden mit dem plötzlichen Umschlag von Freude und Zuversicht in Angst vor erneuter Bedrohung ist die Andeutung eines weiteren auf die Verfolgten bezogenen Konflikts, der im unergründlichen Ratschluß der Götter begründet ist. Der in der Verfolgung der Herakliden durch Ėrisfej sichtbar werdende Konflikt ist letzlich nur ein Teilaspekt bzw. eine konkrete Ausformung dieses auf höherer Ebene angelegten Konflikts.[8] Mit der Forderung der Priester nach Vertreibung der Schutzflehenden aus der Stadt (II,3) ist sogleich der Ansatz zu seiner Komplizierung gegeben. Zwar sucht Demofont die Bedrohten unter Hinweis auf Opfer und Gebete, die die neue Gefahr abwenden sollen, zu trösten, doch zeigt die unmittelbar folgende Klage Iols, wie gering die Hoffnung der Verfolgten ist.

Formal sind beide Szenengruppen ähnlich aufgebaut: Einer Bedrohung der Schutzsuchenden und der Stadt Athen, die ihnen diesen Schutz gewährt, folgt jeweils eine beruhigende Stellungnahme Demofonts, auf die Iol (einmal in freudiger, beim zweiten Mal in verzweifelter Form) dann Bezug nimmt.

Neben der Aktualisierung bzw. Komplizierung der zuvor schon angedeuteten oder offen zutage getretenen Konflikte liefert der zweite Akt mit dem Hinweis auf die unheilverkündenden Orakelsprüche die Grundlage für die Handlung der beiden folgenden Akte.[9] Auch wenn nach Demofonts Hinweis auf Opfer und Gebet zunächst noch die Möglichkeit eines Auswegs gegeben zu sein scheint, ist der hier angedeutete Konflikt doch nicht beizulegen.

3. Akt:

Der dritte Akt schließt unmittelbar an die zweite Szenengruppe des vornergehenden Akts an, d.h. er setzt die mit dem Bericht des Kriegers (II,3) beginnende "Kernhandlung" fort, in der die Bedrohung der Herakliden von seiten der Götter bestim-

mend ist. Wieder lassen sich zwei Gruppen von Szenen unterscheiden:

1. Im Mittelpunkt der ersten Gruppe steht die Nachricht Demofonts, daß alte Orakel das Opfer einer Jungfrau aus berühmtem Geschlecht verlangen, sowie die Auswirkung dieser unheilvollen Botschaft auf Iol:

   III,1 Demofonts Bericht von der Versammlung des Volks am Altar und von der unheilvollen Forderung alter Orakel

   III,2 Gebet und Klage Iols (Monolog)

   Die schon im Bericht des Kriegers (II,3) angedeutete Gefahr für die Schutzsuchenden nimmt durch Demofonts Worte konkrete Form an: Alte Orakel fordern das Opfer einer Heldenjungfrau; Demofont ist aber nicht bereit, seine eigene Tochter oder die eines Untergebenen zu opfern. Die Lage spitzt sich infolgedessen in höchst bedrohlicher Weise zu, da die Rettung Athens nur auf Kosten der Herakliden möglich scheint.

2. Die zweite Gruppe steht ganz im Zeichen von Artemidas Entschluß, durch das Opfer ihres Lebens Athen und ihren Bruder Iraklid zu retten[10]:

   III,3 Artemidas Entschluß, sich als das von den Orakeln geforderte Opfer darzubringen

   III,4 Nachricht vom Kampfbeginn und Aufforderung zum Verlassen der Stadt durch den Krieger[11]

   In Artemidas heroischem Entschluß[12], sich selbst als Opfer anzubieten, findet die durch die Nachrichten von den Orakelsprüchen initiierte Handlung ihre Fortsetzung. Unmittelbar darauf erreicht sie - ebenfalls noch in dieser mit 131 Versen längsten Szene der Tragödie (III,3) - in der Auseinandersetzung zwischen Iol und Artemida bereits ihren ersten Höhepunkt. Da der Greis dem Willen des jungen Mädchens keinen nennenswerten Widerstand entgegenzusetzen vermag, scheint dessen Tod besiegelt. Entscheidendes vermag daran auch der folgende Bericht bzw. die Aufforderung des Kriegers, die Stadt zu verlassen, nicht zu ändern.

   Die kurze Szene II,4 hat im Hinblick auf die Komposition der Tragödie zweierlei Funktion: Einmal bezieht sie durch den Bericht des Kriegers die verdeckte Handlung in das Bühnengeschehen mit ein und verbindet gleichzeitig die etwas in

den Hintergrund gerückte "Rahmenhandlung" mit der nun beherrschenden "Kernhandlung", zum anderen leitet sie unmittelbar zur Handlung des vierten Akts über.

Mit der Fortsetzung der durch die Orakelsprüche bestimmten Handlung liefert der dritte Akt die Basis für das Geschehen im vierten Akt. Beide Akte sind nicht nur thematisch, sondern auch formal aufs engste miteinander verbunden, wie die Verteilung der nur durch die Szene III,4 voneinander getrennten eng zusammengehörenden und nach dem Prinzip der Steigerung angelegten Höhepunkte auf den zweiten Teil des dritten und den Beginn des vierten Akts deutlich erkennen läßt.

4. Akt:

Der vierte Akt bringt zunächst die Fortführung der "Kernhandlung" und nach deren Abschluß die Rückkehr zur "Rahmenhandlung". Dies läßt eine Unterteilung des Akts in zwei Abschnitte gerechtfertigt erscheinen:

1. Der erste Abschnitt wird von der um Artemidas Opfertod konstruierten Handlung bestimmt. Diese findet nach dem Höhepunkt in der Auseinandersetzung mit Iraklid, der unmittelbar damit verbundenen Peripetie und der rasch folgenden Katastrophe ihren Abschluß in Demofonts Bericht vom Vollzug der Opferung.

   IV,1 Überwindung von Iraklids Widerstand und Vorbereitung zur Opferung Artemidas

   IV,2 Erneutes Aufbegehren und schließlich Zusammenbruch Iraklids

   IV,3 Bericht Demofonts vom Opfertode Artemidas

   Im Mittelpunkt des Geschehens steht Iraklid, der sich heftig gegen den Entschluß seiner Schwester, sich für den Bruder und die Stadt Athen zu opfern auflehnt.[13] Die durch seinen Widerstand hervorgerufene Auseinandersetzung mit Iol und Artemida (IV,1), die - wie bereits erwähnt - den Höhepunkt der "Kernhandlung" darstellt, bringt noch einmal eine Verwicklung, die aber sogleich ihre Auflösung findet: Scheint zunächst Iraklids Aufbegehren die Durchführung von Artemidas

Plan noch zu gefährden, so steht ihr nach der recht bald erfolgenden Aufgabe seines Widerstands[14] nichts mehr im Wege. Obwohl die durch Iraklids leidenschaftliches Aufbegehren gegebenen Möglichkeiten für eine dramatische Gestaltung der Szene IV,1 bei weitem nicht voll genutzt sind[15], gehört diese mit 124 Versen zweitlängste Szene aufgrund der in ihr stattfindenden Auseinandersetzung dennoch zu den dramatisch wirkungsvollsten der Tragödie. Ähnliches gilt für die Szene IV,2, deren Handlung sich parallel zur gleichzeitig hinter der Bühne stattfindenden Opferung Artemidas abspielt.[16] Die intensive Beschäftigung Iraklids mit diesem Geschehen und vor allem die Beschreibung seiner Vision integrieren diese verdeckte Handlung in besonders plastischer Weise unmittelbar in das Bühnengeschehen.[17] Mit Artemidas Opfertod, von dem Demofont in IV,3 ausführlich berichtet, ist der Forderung der Orakel Genüge getan und die Voraussetzung für einen doch noch glücklichen Ausgang gegeben. Zugleich ist damit die durch sie initiierte und vorangetriebene Handlung abgeschlossen.

2. Vom ersten Abschnitt weitgehend unabhängig ist die Schlußszene des Akts, die nach Abschluß der "Kernhandlung" wieder zur "Rahmenhandlung" zurückführt, zu dem Geschehen also, in dessen Mittelpunkt die Verfolgung der Herakliden durch Ėrisfej und die damit verbundene Bedrohung Athens steht:
   IV,4 Iols und Iraklids Vorbereitungen zur Teilnahme an der Schlacht gegen die Truppen Ėrisfejs

Die im zweiten Akt angelegte Handlung, die um die von den Göttern ausgehende Bedrohung der Herakles-Kinder konstruiert ist, findet im vierten Akt über die rasch aufeinanderfolgenden Stationen "Höhepunkt", "Peripetie" und "Katastrophe"[18] ihren Abschluß. Darüber hinaus ist mit der Überleitung zur "Rahmenhandlung" in der Schlußszene des Akts die Basis für die Handlung des fünften Akts gegeben.

5. Akt:

Der überwiegend aus Berichten über den Verlauf der von Athen siegreich beendeten Schlacht und aus didaktischen Partien bestehende, überaus handlungsarme fünfte Akt führt die in der letzten Szene des vierten Akts erneut einsetzende "Rahmenhandlung" fort und bringt mit dem Tod Ėrisfejs die Auflösung des in dieser Handlung angelegten Konflikts. Wie schon die vorhergehenden Akte läßt sich auch dieser in zwei Abschnitte einteilen:

1. Im Mittelpunkt des ersten Abschnitts stehen Berichte vom Kampfgeschehen:
   V,1 Unterrichtung des Volkes über den Sieg Athens durch Demofont
   V,2 Bericht des Akamas vom Schlachtverlauf und von den Heldentaten Iols und Iraklids
   In der sehr allgemein gehaltenen, lediglich das Ergebnis des Kampfes konstatierenden Nachricht Demofonts und vor allem im sehr detaillierten Bericht des Akamas wird das auf der Bühne nicht darstellbare[19], aber für die Handlung entscheidende Geschehen auf dem Schlachtfeld, das die endgültige Lösung herbeiführt, mittelbar vorgestellt.[20]
   Gleichzeitig stellt der Bericht von den Heldentaten Iols und Iraklids, insbesondere aber von der Verwundung und Gefangennahme Ėrisfejs, eine Verbindung zur Eingangssituation der Tragödie her, die ebenfalls durch den Konflikt zwischen dem König von Argos und den von ihm verfolgten Herakliden sowie ihrem Führer bestimmt ist.[21]
2. Weitgehend unabhängig vom vorhergehenden Abschnitt ist die epilogartig wirkende Schlußszene, die neben didaktischen Partien die Darstellung von Ėrisfejs Tod auf der Bühne enthält:
   V,3 (letzte Szene) Rechtfertigung und schließlich Tod Ėrisfejs
   Da die Entscheidung bereits auf dem Schlachtfeld gefallen ist, liefert diese Szene keinen unmittelbaren Beitrag zur Handlung. Der Tod Ėrisfejs auf der Bühne hat daher eine andere Funktion zu erfüllen. Sie ist vorwiegend kompositionel-

ler Art: Durch den sichtbaren Tod Ėrisfejs ist einmal Gelegenheit gegeben, umfangreiche didaktische Partien unmittelbar in die Handlung einzubauen, zum anderen wird die im ersten Akt angelangte "Rahmenhandlung" abgerundet. Zugleich wird die nachteilige Wirkung eines nur aus Berichten bestehenden, jeglicher Handlung entbehrenden Schlußakts vermieden. Darüber hinaus unterstreicht der sichtbare Untergang des Gegners den für Iol und Iraklid wie für Athen günstigen Ausgang der Auseinandersetzung mit dem Feind.

Somit bringt der fünfte Akt mit dem Sieg Athens und dem Untergang Ėrisfejs die von den Orakeln für die Opferung einer Jungfrau aus berühmten Geschlecht in Aussicht gestellte Rettung der Stadt. Der Opfertod Artemidas, der die Katastrophe der "Kernhandlung" darstellt, erweist sich als Voraussetzung und zugleich als Garant für den versöhnlichen Ausgang. Im Triumph der schwachen, sympatischen Seite über das böse Prinzip findet der im ersten Akt angelegte Konflikt der "Rahmenhandlung" seine Auflösung.[22]

## 4. Systematische Ausdeutung

Die systematische Analyse der Komposition und Funktion der einzelnen Akte hat bereits einige Besonderheiten hinsichtlich der Struktur der Tragödie ergeben. Im folgenden gilt es nun, die Ergebnisse dieser Analyse auszuwerten und durch weitere systematische Aspekte zu ergänzen, um zu einer näheren Bestimmung der Eigenart der Tragödie zu gelangen.

### a) Schema der Bestimmung der Akte

Wie schon die Analyse der Akte erkennen ließ, ist der Bau der Tragödie "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" recht kompliziert: Die um drei Teilkonflikte konstruierte Handlung setzt sich aus zwei eigenständigen, formal in sich sehr geschlossenen, jedoch eng miteinander verwobenen Handlungssträngen, der "Rahmenhandlung" und der "Kernhandlung", zusammen. Bestimmend für den ersten Handlungsstrang ist einmal der in der Ausgangssituation

bereits bestehende Konflikt zwischen den Schutzflehenden und ihrem durch Orsidon vertretenen Verfolger Ėrisfej sowie der latent schon lange vorher existente, aber erst durch die Aufnahme der Verfolgten unter den Schutz Athens aktualisierte Konflikt zwischen Demofont und Ėrisfej. Der erstgenannte Konflikt erfährt unmittelbar nach dem Ansatz noch im ersten Akt eine Komplizierung. In der Folge verschmilzt er mit dem zweiten, zwar ebenfalls im ersten Akt angedeuteten, aber erst zu Beginn des zweiten Akts offen zutage tretenden Konflikt, weil Demofont die Sache der Verfolgten zu seiner eigenen macht. Beide Konflikte werden erst im fünften Akt aufgelöst. Der zweite Handlungsstrang wird von dem zwischen den Herakliden und den Göttern bestehenden Konflikt, der in den Forderungen der Orakel sichtbaren Ausdruck findet, bestimmt. Dieser im zweiten Akt angelegte Konflikt erfährt im Verlauf des dritten und zu Beginn des vierten Akts eine Komplizierung, um schließlich noch im gleichen Akt seine Auflösung im Untergang der Heldin zu finden.

Hinsichtlich der Stellung der Akte zueinander läßt sich folgendes in den Details etwas ungewöhnliche Schema aufstellen:

| | | |
|---|---|---|
| I | Exposition | (Exposition der "Rahmenhandlung" - 1. Stufe der Verwicklung der "Rahmenhandlung") |
| II | Verwicklung | (2. Stufe der Verwicklung der "Rahmenhandlung" - Exposition der "Kernhandlung") |
| III | Höhepunkt der Verwicklung[23] | (1. Stufe der Verwicklung der "Kernhandlung") |
| IV | Peripetie[24] | (Höhepunkt der Verwicklung und Katastrophe der "Kernhandlung") |
| V | Lösung | (Lösung der "Rahmenhandlung") |

b) Stellung der Exposition

Der komplizierte Bau der Tragödie findet auch in Form und Anlage der Exposition seinen Niederschlag. Die verschiedenen Konflikte und die von ihnen geprägten Handlungsstränge werden jeweils durch Darlegungen mit Expositionscharakter eingeführt. Die eigentliche Exposition, die zu Beginn der Tragödie die ge-

gebene Ausgangssituation, die Grundkonstellation der Personen und den zwischen den Verfolgten und ihrem Verfolger bestehenden Konflikt vorstellt, umfaßt die erste Szene des ersten Akts. Unmittelbar darauf setzt bereits die dramatische Handlung ein.

Weitgehend unabhängig von dieser kurzen und recht geschlossenen Exposition sind im folgenden die Darlegungen von Orsidon und Akamas in I,3 sowie von Orsidon und Demofont in II,1, die Aufschluß über die bestehende politische Lage bzw. ihre Vorgeschichte geben und den Konflikt zwischen Demofont und Ėrisfej über den durch die Aufnahme der Schutzflehenden gegebenen konkreten Anlaß hinaus begründen.

Ohne direkt erkennbaren Zusammenhang mit diesen beiden Expositionsteilen setzt die um den Opfertod Artemidas konstruierte Handlung ein. Sie hat ihren Ausgangspunkt in unheilverkündenden Orakelsprüchen aus alter Zeit, die erst durch die Berichte des Kriegers in II,3 und Demofonts in III,1 in die Handlung einbezogen werden.

Daß sich die Exposition über den ersten Akt hinaus (im vorliegenden Fall sogar bis in die erste Szene des dritten Akts) erstreckt, ist an sich nicht ungewöhnlich. Die Besonderheit liegt hier vielmehr darin, daß nicht die zu Beginn der Tragödie angelegte Exposition durch nähere Bestimmungen oder Ergänzungen, die die dort vorgestellte und behandelte Thematik unmittelbar betreffen, erweitert wird, sondern weitgehend selbständige, nicht direkt aufeinander aufbauende Expositionsteile eingeführt werden, die jeweils neue Handlungsstränge initiieren.

### c) Handlungstyp der Tragödie

Wie schon erwähnt, besteht die Tragödie "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" aus zwei formal recht geschlossenen, aber eng miteinander verwobenen Handlungssträngen. Der Grund für die Aufspaltung der Handlung ist nicht in der Konstellation der Personen, sondern im direkten Eingreifen der Götter - in Gestalt unheilkündender, das Opfer einer Jungfrau fordernder Orakelsprüche - zu suchen. Der erste Handlungsstrang, die "Rahmenhandlung", hat die Verfolgung Iols und der Herakliden durch Ėrisfej und die durch die Aufnahme der Verfolgten in Athen aus-

gelöste Auseinandersetzung zwischen Demofont und dem König von Argos zum Gegenstand. Der zweite Handlungsstrang, die "Kernhandlung", ist um den Opfertod Artemidas konstruiert, durch den der Forderung der Orakel Genüge getan wird. Zusammengehalten werden die beiden Handlungsteile durch die ihnen gemeinsame Bedrohung der Herakliden. Überdies ist deren Verfolgung durch Ėrisfej ebenso wie die in den Orakelsprüchen zum Ausdruck kommende Bedrohung durch die Unsterblichen letztlich nur ein Teilaspekt des weit umfassenderen, ewig währenden Konflikts zwischen Göttern und Menschen.[25] Wie eng diese inhaltliche Verknüpfung der beiden Handlungsteile ist, macht der Umstand deutlich, daß der Ausgang der "Rahmenhandlung" von der Entwicklung der "Kernhandlung" abhängig ist.[26] Darüber hinaus läßt auch der äußere Bau der Tragödie das Bestreben des Dichters erkennen, die beiden formal selbständigen und in sich geschlossenen Handlungen[27] eng miteinander zu verbinden. So ist die sehr kompakte "Kernhandlung", die im Mittelteil der Tragödie die "Rahmenhandlung" von der Bühne verdrängt, mit dieser sowohl durch Demofonts Nachricht vom Aufmarsch der Feinde (III,1) und durch die Meldung des Kriegers vom Beginn der Kampfhandlungen (III,4) als auch durch den unmittelbaren Übergang Demofonts vom Bericht über Artemidas Opfertod zu seinem Vorhaben, in die Schlacht zu ziehen (am Ende von IV,3), verbunden.

Da außerdem das ungeteilte Interesse und Mitleid des Zuschauers während des gesamten Verlaufs der Tragödie dem Schicksal der Schutzflehenden gilt, bleibt die Einheit der Handlung bei all ihrer Vielschichtigkeit doch gewahrt.[28]

Die ungewöhnlich umfangreiche Außenhandlung, die vor allem durch das Zurücktreten der "Rahmenhandlung" im Mittelteil der Tragödie und durch ihren besonderen Charakter (kriegerische Auseinandersetzungen) bedingt ist, macht eine beträchtliche Anzahl von Nachrichten und Berichten erforderlich, die sie in das parallel verlaufende Bühnengeschehen einbeziehen. Solche Nachrichten und Berichte kennzeichnen ein Drittel aller Szenen (6 von 18). Im einzelnen handelt es sich um folgende:

II,3 Bericht des Kriegers über die durch unheilkündende Orakelsprüche hervorgerufene Unruhe im Volke

III,1 Demofonts Bericht über die unheilverheißenden Orakelsprüche
III,4 Nachricht des Kriegers vom Kampfbeginn
IV,3 Bericht Demofonts über den Opfertod Artemidas
V,1 Nachricht Demofonts vom Sieg über die Feinde
V,2 Bericht des Akamas über den Schlachtverlauf

Wie im ersten Teil der Tragödie die Auftritte von Orsidon (I,2), Akamas (I,3) und Demofont (II,1), so schaffen auch die Meldungen und Berichte meist neue Situationen und treiben somit die Handlung voran. Diese ist also weniger durch den tragischen Konflikt einer oder mehrerer Personen[29] als vielmehr durch objektiv bestehende Konflikte bestimmt. Ihre dramatischen Höhepunkte liegen im ersten und vierten Akt. Insgesamt ist der Charakter der Bühnenhandlung jedoch vorwiegend statisch. Dies findet außer in der beträchtlichen Anzahl von Meldungen und Berichten in einer Reihe von elegischen Klagen und vor allem im Fehlen größerer Verwicklungen Ausdruck.

d) Zahl und Konstellation der Personen

Mit sieben handelnden Personen weist die Tragödie keine nennenswerte Abweichung von der in der klassizistischen Tragödie üblichen Zahl auf. Neben diesen sieben Personen treten noch Wachen, Krieger und das Volk auf.[30]

Als Hauptpersonen sind Artemida, Iraklid, Iol und Demofont zu bezeichnen, auch wenn ihre Rollen von unterschiedlichem Gewicht und Umfang sind. Während die Rollen Artemidas und Iraklids fast ausschließlich auf die "Kernhandlung" beschränkt sind, nehmen Demofont und Iol, der als einzige der handelnden Personen in allen fünf Akten auftritt, darüber hinaus auch in der "Rahmenhandlung" einen wichtigen Platz ein.

Nebenpersonen sind Ėrisfej und - aufgrund ihres direkten Eingreifens in den Gang der Handlung - Orsidon und Akamas.[31] Sieht man von den beiden Fällen ab, in denen Krieger in der Botenrolle auftreten, so nehmen diese, die Wachen und das Volk keinerlei Einfluß auf die Handlung.

Die Botenrolle wird mit Ausnahme der beiden genannten Fälle, in denen sie Kriegern übertragen ist, von den handelnden Per-

sonen übernommen.[32] Die Rolle des Vertrauten fehlt gänzlich.

Hinsichtlich der Personenkonstellation ergibt sich folgendes Bild:

Die handelnden Personen der Tragödie gehören drei verschiedenen Gruppen an. Die erste setzt sich aus Artemida und Iraklid sowie ihrem Führer und Beschützer Iol zusammen. Sie verbindet außer persönlichen Banden die gemeinsame Bedrohung und Verfolgung durch Ėrisfej. Die zweite, zu Beginn der Tragödie noch nicht in die Auseinandersetzung zwischen Verfolgten und Verfolgern einbezogene Gruppe bilden Demofont, der König von Athen, und der ihm zugeordnete Akamas. Obwohl sie durch die freundliche Aufnahme und Verteidigung der Verfolgten eindeutig deren Partei ergreifen und dadurch in offene Konfrontation mit Ėrisfej treten, bewahren sie insofern ihre Sonderstellung, als ihr Hauptinteresse nach wie vor dem Wohle Athens und seiner Bürger gilt. Die dritte Gruppe schließlich bilden Ėrisfej, der König von Argos, und der ihm zugeordnete Orsidon. Sie stehen den beiden erstgenannten Personengruppen eindeutig feindlich gegenüber, setzen sich also stark von ihnen ab.

Die Besonderheit der Personenkonstellation liegt nicht in ihrem äußeren Erscheinungsbild, sondern ist in der Funktion der einzelnen Personen und Personengruppen innerhalb der Tragödie begründet. Während sich üblicherweise Spiel und Gegenspiel auf die Hauptpersonen verteilen, wird in der vorliegenden Tragödie das Spiel zwar von den Hauptpersonen, das Gegenspiel aber nur von Nebenpersonen vertreten. Letzteres beschränkt sich fast ausschließlich auf die verdeckte Handlung, tritt also auf der Bühne kaum in Erscheinung. Dies schlägt sich auch in dem ungewöhnlich niedrigen, nicht einmal 10 % betragenden Sprechanteil der Vertreter des Gegenspiels an der gesamten Tragödie nieder.[33] Der Grund hierfür ist darin zu suchen, daß das Gegenspiel letztlich aus der Sphäre der Götter kommt und seine Vertreter Ėrisfej und Orsidon nur Werkzeuge des göttlichen Willens sind.

e) Dialog, Monolog

Die Betrachtung der Organisationsformen der Tragödie bestätigt das oben gewonnene Bild vom überwiegend statischen Charakter der Handlung.

Der Dialog hat in erster Linie darstellende Funktion. Er ist durch eine beträchtliche Anzahl von Berichten und durch eine Reihe breit angelegter Passagen teils darstellenden, teils elegischen Charakters gekennzeichnet. Dies läßt ihn häufig in einen Scheindialog übergehen. Kurze, dramatische Wechselrede ist überaus selten.[34]

Von den 18 Szenen der Tragödie sind 16 Dialog- und lediglich 2 Monologszenen.

Unter den Dialogszenen sind folgende Arten zu unterscheiden:

1. Szenen, die ein reines Zwiegespräch enthalten[35]:
   I,2 ; II,1 2 ; III,1 3 4[36] ; IV,2 4 ; V,1[37] 2[38].
2. Szenen, in denen drei oder mehr Personen einen Gesprächsbeitrag liefern:
   I,1 3 ; II,3[39] ; IV,1[40] 3[41] ; V,3.

Keine der beiden angeführten Arten von Szenen läßt eine ihr spezifische Funktion innerhalb der Handlung erkennen.

Die beiden einzigen Monologe der Tragödie liegen in den Szenen II,4[42] und III,2 vor. Beide werden von Iol gesprochen. Sie sind ohne große dramatische Wirkung. Ihr Einfluß auf die Entwicklung der Handlung ist denkbar gering. Der 14 Zeilen zählende Monolog in II,4 gehört zum Typ des Reflexionsmonologs.[43] Der dramatischen Funktion nach stellt er einen Mischtyp aus Nachklang und Vorgriff dar, weil er neben der Reaktion Iols auf den unmittelbar vorangehenden Bericht des Kriegers den Entschluß enthält, sogleich Demofont aufzusuchen. Der sehr statische 12 Zeilen lange Monolog in II,2, der zur Hälfte aus einer Anrufung der Götter besteht, ist ebenfalls als Reflexionsmonolog im weitesten Sinne und seiner dramatischen Funktion nach als zum Typ des Vorgriffs gehörig zu bezeichnen. Doch sind die genannten Eigenschaften so schwach ausgebildet, daß seine Hauptfunktion in der Überleitung zum folgenden Auftritt Artemidas besteht, also technischer Art ist.[44]

### f) Moralisch-didaktische und politische Tendenzen

Wie schon die systematische Analyse der Akte andeutungsweise erkennen ließ, weist die Tragödie in ungewöhnlich starkem Umfang moralisch-didaktische Partien auf.[45] Am deutlichsten kommt der ausgeprägt lehrhafte Charakter der Tragödie in der epilogartigen Schlußszene zum Ausdruck. Dort findet sich auch der der Handlung zugrundeliegende moralische Satz: Alles Unrecht, das die Menschen in ihren Leidenschaften verüben, wird von den Göttern geahndet.[46] Belegt wird dieser Satz sowohl durch den Untergang Ėrisfejs, der damit die gerechte Bestrafung für die Verfolgung der Herakliden erhält, als auch durch den Opfertod Artemidas[47] und durch den Hinweis auf all die anderen Leiden, die Ėrisfej im Auftrag der Götter schon früher den Griechen als Strafe für ihre Vergehen gebracht hat (V. 1077-1080).

Der ausgeprägt didaktische Charakter des Tragödienschlusses (Niederlage des Bösen im Tode Ėrisfejs, Sieg des Guten im Triumph Iraklids, Iols und Demofonts) wird noch unterstrichen durch die Erkenntnis Ėrisfejs, daß angesichts des Todes jeder Tyrann, also auch er selbst, nur klein und nichtig sei (V. 1089/1090), und durch Demofonts Schlußworte über die Abhängigkeit menschlichen Daseins und Handelns von der göttlichen Vorsehung:

> Tiran okončil žizn', molites' nebesam,
> Da ne podvergnut nas podobnym vnov' bedam;
> Blagoslovim sej den' s duševnym umilen'em,
> I pamjatuem vse, spasenny Providen'em,
> Čto nam dajutsja v dar pobedy i pokoj
> Ne siloju ljudej, a Promysla rukoj.
> (1093-1098)
>
> (Der Tyrann beendete sein Leben, betet zu den Himmeln,
> Daß sie uns nicht erneut ähnlichen Übeln aussetzen;
> Segnen wir diesen Tag mit Rührung des Herzens
> Und denken wir, gerettet durch die Vorsehung immer daran,
> Daß uns Siege und Frieden geschenkt werden
> Nicht durch Menschenkraft, sondern durch die Hand der Vorsehung.)

Die hier zum Ausdruck kommende Haltung bestimmt im gesamten Verlauf der Tragödie nicht nur das Handeln Demofonts, sondern auch das des greisen Iol. Sie ist geprägt von dem Wissen um die Rechtmäßigkeit und Gültigkeit einer ewigen göttlichen

Ordnung, von der Einsicht, daß menschliche Existenz unter dieser Ordnung steht und Unterwerfung unter sie notwendig ist.

Weitere moralisch-didaktische Momente sind in der wiederholten Äußerung Iols, das beste Erbe für Kinder sei das tugendhafte Vorbild der Eltern[48], und in der bei Gruzincev auch andernorts häufig zu konstatierenden Verurteilung menschlicher Leidenschaften[49] gegeben.

Von erheblich größerer und umfassenderer Bedeutung als diese moralisch-didaktischen Tendenzen ist jedoch der eindeutig politische Charakter der Tragödie, der vor allem in der Darstellung des Verhältnisses zwischen Demofont und Ėrisfej zum Ausdruck kommt. Während Demofont das Bild des idealen Herrschers verkörpert[50], trägt sein Gegenspieler Ėrisfej eindeutig die Züge des Tyrannen. Der Gegensatz zwischen dem mit allen Vorzügen ausgestatteten Herrscher von Athen und dem von Leidenschaften und Machtgier besessenen, gewalttätigen Tyrannen ist überaus kraß gezeichnet.[51] Die Auseinandersetzung zwischen den beiden einander feindlich gegenüberstehenden Königen hat keineswegs nur privaten, auf persönlichen Differenzen zwischen ihnen beruhenden, sondern in hohem Maße politischen Charakter.[52] Sie endet mit dem Triumph Athens, des letzten Horts der Freiheit, und dem Sturz der Tyrannis.

Die gleiche - in zahlreichen aktuellen Zeitbezügen Ausdruck findende[53] - ausgeprägt politische Tendenz, die den Charakter der Tragödie "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" bestimmt, kennzeichnet bereits die um 430 v. Chr., also im Anfangsstadium des Peloponnesischen Kriegs (431-404 v. Chr.), geschriebene Tragödie "*Herakleidai*" des Euripides, die zahlreiche unmittelbare Bezüge zu dem Geschehen des Krieges zwischen Sparta und Athen aufweist.[54] Vermutlich war dies neben dem zweifelsohne vorteilhaften Umstand, daß sich die dort vorgegebene Handlung ohne allzu große Veränderungen in direkte Beziehung zum aktuellen Zeitgeschehen bringen ließ, einer der Gründe, die Gruzincev bestimmten, das ohne großen Nachhall gebliebene Drama des Euripides aufzugreifen und als Grundlage für die Gestaltung seiner Tragödie zu verwenden.

## B. VERGLEICH DER TRAGÖDIE "*IRAKLIDY ILI SPASENNYE AFINY*" MIT IHRER VORLAGE: DEN "*HERAKLEIDAI*" DES EURIPIDES

### 1. Vergleich der Fabeln[1]

#### Fabel der "*Herakleidai*"

Vor den ständigen Nachstellungen des Königs Eurystheus von Argos suchen die verwaisten Söhne des Herakles unter der Führung des greisen Iolaos, des einstigen Waffengefährten ihres Vaters, Schutz im heiligen Bezirk des Zeus von Marathon. Der Versuch des Kopreus, des Gesandten von Eurystheus, die Kinder gewaltsam fortzuführen, wird durch das Eingreifen des über dieses Gebiet herrschenden Königs Demophon von Athen vereitelt. Trotz schwerer Kriegsdrohungen von seiten des Kopreus zeigt sich Demophon zur Verteidigung des Schutzflehenden entschlossen. (1. Abschnitt)[2]

Zur Abwendung des drohenden Unheils verlangt ein alter Orakelspruch die Opferung einer Jungfrau aus berühmtem Geschlecht. Makaria, eine der Töchter des Herakles, die unter der Obhut Alkmenes, der greisen Mutter des Helden, ebenfalls Schutz suchend im Tempel weilen, bietet sich als Opfer an, um ihre Brüder und Athen vor dem anrückenden Feind zu retten. (2. Abschnitt)

Nach der Opferung Makarias zieht Iolaos zusammen mit dem Knappen von Herakles' ältestem Sohne Hyllos in den Kampf. (3. Abschnitt)

Nach der für die Athener siegreichen Schlacht berichtet der Knappe des Hyllos Alkmene vom Kampfverlauf und von der Gefangennahme des Eurystheus durch Iolaos. (4. Abschnitt)

Von unversöhnlicher Rachsucht erfüllt, läßt Alkmene den ihr gefangen vorgeführten Eurystheus zur Tötung abführen. (5. Abschnitt)

Der Vergleich der beiden Fabeln macht deutlich, wie eng sich die Tragödie Gruzincevs trotz einiger Veränderungen und Zusätze, die sie gegenüber der griechischen Vorlage aufweist[3], an diese anlehnt.

## 2. Personenvergleich

Übersicht über die in den beiden Tragödien auftretenden Personen:

*"Iraklidy ili Spasennye Afiny"*

Artemida bzw. Makarija[4], Illius Iraklid, Iol, Demofont, Akamas, Ėrisfej, Orsidon,
dazu: Wachen, Krieger, Opferpriester, Volk.

*"Herakleidai"*

Iolaos, Kopreus, Demophon, Makaria[5], der Knappe des Hyllos, Alkmene, Eurystheus,
dazu: Chor attischer Bürger.

Die Zahl der handelnden Personen beträgt in beiden Tragödien sieben. Von der Vorlage übernimmt Gruzincev folgende Personen auch namentlich: Iolaos, Demophon, Makaria und Eurystheus. Dazu kommt Kopreus, der allerdings in Orsidon umbenannt ist. Die Rolle des Knappen des Hyllos (und im Kampfe des Hyllos selbst) übernimmt bei Gruzincev weitgehend Iraklid.[6] Die einzige Person der Euripideischen Tragödie, die gänzlich unberücksichtigt bleibt, ist Alkmene. Dagegen wird Akamas, der dort nur einmal namentlich erwähnt wird (V. 119), als handelnde Person eingeführt.[7]

Der Personenvergleich bestätigt also das Ergebnis des Vergleichs der Fabeln.

## 3. Vergleich der Akte[8]

Der erste Akt der Tragödie *"Iraklidy ili Spasennye Afiny"* entspricht in den wesentlichen Zügen dem Eingang der Euripideischen Tragödie (V. 1-117).[9]

Auch der zweite Akt steht in den beiden ersten Szenen dem ersten Abschnitt der Vorlage (V. 118-352) sehr nahe, wenngleich die Handlung hier nicht beim Tempel, sondern im Königspalast spielt. Dagegen weichen die Szenen II,3 mit dem Bericht des Kriegers von einer Unglück verheißenden Prophezeiung und der dadurch im Volk hervorgerufenen Unruhe und II,4 mit der Klage Iols erheblich von ihr ab.

Mit Ausnahme der kurzen Zwischenszene III,2, in der Iol die Götter um Beistand anfleht, und der ebenfalls kurzen Szene III,4, in der ein Krieger den Schutzflehenden von der Unruhe in der Stadt berichtet und ihnen zur Flucht rät, entspricht der dritte Akt dem zweiten Abschnitt bei Euripides.

Die stärksten Abweichungen von der griechischen Tragödie weist der vierte Akt auf. Völlig frei sind von Gruzincev die Szene IV,1 mit Artemidas Abschied und die Szene IV,2 mit Iraklids heftigem Gefühlsausbruch und seiner Vision nach der Opferung der Schwester gestaltet. Auch der Bericht Demofonts von dieser Opferung in der folgenden Szene ist Gruzincevs Erfindung. Dagegen weist die Szene IV,4 in der Darstellung von Iols und Iraklids Vorbereitungen zum Kampfe deutliche Übereinstimmungen mit dem Aufbruch des Iolaos und des Knappen des Hyllos im dritten Abschnitt der Euripideischen Tragödie auf.

Der fünfte Akt schließlich lehnt sich wieder etwas enger an die Vorlage an. Während aber die Szene V,1 mit Demofonts Meldung vom Siege Athens deutlich von ihr abweicht, ist der Bericht des Akamas vom Kampfverlauf (V,2) in wesentlichen Zügen dem Bericht des Knappen im vierten Abschnitt der griechischen Tragödie nachgebildet. Die letzte Szene wiederum weicht erkennbar von ihr ab, obwohl mit der Vorführung des gefangengenommenen Ėrisfej die äußere Situation des dortigen fünften Abschnitts samt einigen Motiven aus der Rechtfertigungsrede des Eurystheus übernommen ist.

Wie schon vorher der Vergleich der Fabeln und der Personen ergibt also auch der Vergleich der Akte bzw. der einzelnen Szenen insgesamt eine enge Anlehnung Gruzincevs an Euripides. Zugleich aber zeigt er auch, daß der russische Dichter an einzelnen Stellen merklich von seinem Vorbild abweicht. Ob diese für den äußeren Aufbau der Tragödie Gruzincevs geltenden Feststellungen auch bezüglich der Verwendung und Gestaltung der einzelnen Motive und Züge sowie hinsichtlich der Zeichnung der Charaktere und der inneren Haltung der handelnden Personen Gültigkeit besitzen, soll die nun folgende Untersuchung zeigen.

## 4. Vergleich der verwendeten Motive und Züge

### 1. Akt:

Ebenso wie die "*Herakleidai*" des Euripides leiten auch die Tragödie "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" Worte des greisen Iol ein, die über die Vorgeschichte der Eingangssituation[10] Aufschluß geben. Während sie dort aber ohne erkennbare Reaktion der von Iolaos geführten kleinen Söhne des Herakles geäußert werden und monologartigen Charakter haben, sind sie hier Teil eines Gesprächs mit Artemida und Iraklid. Teilweise folgt die Rede Iols eng den Ausführungen des Iolaos in der Vorlage, wie u.a. die Äußerung der Hoffnung, hier am Altar Schutz zu finden (4-8)[11], die Erwähnung der Apotheose des Herakles (56) und die Erinnerung an die Flucht vor den ständigen Nachstellungen Ėrisfejs (57-62) zeigen.[12] Noch deutlicher wird dies allerdings an zwei Textbeispielen, in denen sogar wörtliche Übereinstimmungen mit der Tragödie des Euripides zu konstatieren sind. So ist Iols Feststellung, das Gebiet von Athen erreicht zu haben:

> Dostigli my teper' strany prijatnoj sej:
> Afiny slavnyj grad, u nas pered očami, ...
> (12/13)
> (Wir haben nun dieses freundliche Land erreicht:
> Vor unseren Augen liegt die berühmte Stadt Athen.)

unverkennbar folgenden Euripideischen Versen nachgebildet:

> .....' ὧν ἕκατι τέρμονας
> κλεινῶν 'Αθηνῶν τόνδ' ἀφικόμεσθ' ὅρον.
> (37/38)

Auch der Hinweis auf seine Altersschwäche und die Verlassenheit der Kinder:

> ... drevnost' let moich, Alkida plod svjaščennyj,
> Ostavlennyj ot vsech vselennyja Carej, .....
> (58/59)
> (... das hohe Alter meiner Jahre, des Alkiden geheiligte Frucht,
> Verlassen von allen Königen der Erde, .....)

klingt stark an die Vorlage an, wo es heißt:

οἳ δ' ἀσθενῆ μὲν τἀπ' ἐμοῦ δεδορκότες,
σμικροὺς δὲ τούσδε καὶ πατρὸς τητωμένους,
(23/24)

Andererseits zeigt sich bereits hier Gruzincevs Eigenständigkeit bei der Gestaltung des Themas in der Charakterisierung Demofonts durch Iol (17-20), in der Antwort des Greises (35-64)[13] auf die Fragen Iraklids und Artemidas nach der Ursache ihres Unglücks (23-34), in der Erwähnung der von Orsidon geraubten Waffen des Alkiden und der Gefangenschaft von Iols Freund Likar (67-80) sowie in Iraklids stolzer Reaktion auf die Klagen Iols (81-84). Für all dies findet sich in der griechischen Tragödie keine Parallele. Der Vorlage wiederum nahe steht Iols erste Reaktion beim Erscheinen Orsidons (88-90) am Ende der ersten Szene.[14]

Das gleiche gilt für den Spott des Gesandten über das vergebliche Bemühen des Greises um Rettung vor den Verfolgungen durch Ėrisfej (91/92) zu Beginn der Szene I,2.[15] Die folgende Auffoderung Orsidons an Iol:

Ty dolžen sledovat' nemedlenno za mnoju,
Temnica, tvoj udel. (97/98)[16]
(Du mußt mir unverzüglich folgen,
Gefängnis ist dein Schicksal.)

enthält wieder wörtliche Anklänge an die Euripideischen Verse:

..... ἀνίστασθαί σε χρὴ
εἰς Ἄργος, οὗ σε λεύσιμος μένει δίκη.
(59/60)

Iols Entgegnung hat mit der griechischen Tragödie nur die Äußerung seiner Hoffnung auf Schutz durch das "freie Land" Athen und durch den Tempel des Zeus (103 und 107) gemeinsam.[17] Völlig selbständig erweist sich Gruzincev in der knappen Charakterisierung Orsidons als Bösewicht (99/1007, in der starken Betonung der bezüglich der Aufnahme von Schutzflehenden allgemein gültigen Gesetze (101-104) und in der Äußerung festen Vertrauens auf Demofonts Hilfe (106-108). Während bei Euripides Kopreus eigenhändig Iolaos zu Boden wirft und versucht, die Kinder fortzuführen (67 und 77-79), gibt Orsidon in der russischen Tragödie, unbeeindruckt von Iols Warnung vor der Strafe der Götter, seinen Kriegern den

Befehl, die Kinder samt Iol gefangenzunehmen und fortzuschleppen (111). Anstelle des in der Vorlage an die Bürger von Athen gerichtetetn Hilferufs[18] steht bei Gruzincev Iols Warnung an die Krieger, sich vor einer Verletzung des göttlichen Willens zu hüten (112).

In der Szene I,3 übernimmt Akamas, der mit der Wache herbeieilt, die Rolle des Chorführers in den "*Herakleidai*". Das Gespräch zwischen Akamas und Iol weist in wichtigen Zügen Übereinstimmungen mit der Vorlage auf, wie z.B. in der Frage nach der Person Iols (117- und 120) und der Kinder (120), im Hinweis des Greises auf Orsidons frevelhaftes Vorhaben, sie gewaltsam aus dem Tempel fortzuschleppen (131/132), oder in der Zusage Akamas, den Verfolgten Schutz zu gewähren (121-123 und 134).[19] Die Bitte des Iolaos dagegen, die Kinder des Alkiden schützend aufzunehmen[20], ist bei Gruzincev in den Dank für die bereits von seiten des Akamas erfolgte Zusage (123/124) umgestaltet. Weitgehend unabhängig von der Vorlage ist die folgende Antwort des Akamas (135 ff.), in der er zunächst das traurige Schicksal der Herakles-Kinder anspricht (133-144)[21], dann den verwegenen und frevelhaften Plan Orsidons, das Blut der Schutzflehenden zu vergießen, verurteilt (145-152) und schließlich unter Berufung auf die Freiheit Athens und die Heldenhaftigkeit seines Königs Demofont nochmals die Aussichtslosigkeit von Orsidons Unterfangen betont (153-156).[22] Nun erst greift der Gesandte Ėrisfejs, nachdem er direkt angesprochen worden ist, in das Gespräch ein, während sich Kopreus in den "*Herakleidai*" schon früher in das Gespräch zwischen dem Chorführer und Iolaos eingemischt hat.[23] An die dem Chorführer gegenüber geäußerten Worte des Kopreus erinnert hier nur die Erwähnung von Ėrisfejs Bereitschaft, auf jede feindliche Handlung unter der Bedingung zu verzichten, daß die Herakliden nach Argos zurückkehren (169/170).[24] Der Hinweis auf den der Stadt drohenden Krieg (157) und auf die Umzingelung Athens durch die Truppen von Argos (161) sowie die Darlegung der Gründe für Ėrisfejs Aufmarsch (163-166) fehlen dort.[25] Das gleiche gilt für die Bekundung der Kampfbereitschaft Athens (171-173), für den Hinweis auf die hohe Wertschätzung und Pflege der Gastfreundschaft in Athen (177) und für die

nochmalige Verurteilung von Orsidons Vorgehen (178-182) in der anschließenden Entgegnung des Akamas. Dagegen sind seine Aufforderung an Orsidon, vor Demofont zu erscheinen (184), die Bereitwilligkeit des Gesandten, hierauf einzugehen (185/186), und schließlich die an Iol und die Herakliden gerichtete Aufforderung des Akamas, den Altar zu verlassen und in den Palast des Königs mitzukommen (191/192), bereits in ähnlicher Form in den "*Herakleidai*" vorgegeben.[26]

2. Akt:

Die Dialogszene zwischen Demofont und Orsidon zu Beginn des Akts entspricht in etwa dem zweiten Teil des ersten Abschnitts in der Tragödie des Euripides. Doch erweist sich Gruzincev auch hier in der Ausgestaltung von Einzelzügen als weitgehend selbständig. Die Szene spielt im Königspalast, nicht - wie bei Euripides - im heiligen Bezirk des Zeustempels. Darüber hinaus zeigt sich Demofont bereits über die gegebene Sachlage informiert, während der König von Athen in den "*Herakleidai*" erst nach und nach durch den Chorführer in Kenntnis gesetzt wird.[27] Die in der Vorlage sehr knapp ausfallende Verurteilung von Kopreus' Verhalten durch Demophon[28] gestaltet Gruzincev wie folgt weiter aus: Der König tadelt zunächst Orsidons Vorgehen mit ähnlichen Worten wie vorher Akamas (193-198), äußert sodann die Vermutung, daß Ėrisfej sicherlich besser geeignete Leute für das Amt des Gesandten habe (199-202), und vergibt Orsidon schließlich nur mit Rücksicht auf seinen Status als Gesandter (205/206). Die ausführliche Entgegnung Orsidons (207 ff.) lehnt sich eng an die entsprechende Rede des Kopreus in der Vorlage an.[29] Von dort sind sowohl seine Entschuldigung mit dem Hinweis auf seine Rolle als Untergebener Erisfejs (207-210) als auch seine Erklärung, Ėrisfej habe alle Rechte über die Herakliden, weil sie Argeier seien (215-218), übernommen, ebenso die Verteidigung der Argos zustehenden Rechte (220).[30] Mit dem anschließenden Verweis auf die hoffnungslose Lage der Flüchtlinge und mit dem Zweifel an der Bereitschaft Demofonts, sie wirklich aufzunehmen (221-224), sind der Vorlage weitere Momente entlehnt.[31] Auch im weiteren

Verlauf folgt die Rede Orsidons der des Kopreus: Im Anschluß an die Frage, welchen Vorteil denn die Aufnahme der Schutzsuchenden Athen bringen könne (225/226)[32], werden wie bei Euripides - allerdings erheblich ausführlicher - dem König zunächst der im Fall der Herausgabe der Schutzflehenden zu erwartende Lohn (230-236), dann die schrecklichen Folgen für den Fall einer Ablehnung der Forderung (237-245) in Aussicht gestellt.[33] Die in den "*Herakleidai*" nur ganz knapp und in recht abstrakter Form angedeuteten Folgen für den Fall einer solchen Ablehnung sind bei Gruzincev nicht nur ausführlicher, sondern auch weit konkreter dargestellt, wie die Verwendung solcher Begriffe wie 'Feuer', 'Asche', 'Leichen' oder 'Blut der Bürger' erkennen läßt.[34] Die hieran anschließende Frage nach Demofonts Verhalten im Falle des Verlustes seiner Kinder (243/244) ist ebenso wie die Erkundigung nach möglichen Freunden in der Not (246) und vor allem die Empfehlung, sich starke, nicht schwache Freunde zu suchen (247, 251/252) und ein Bündnis mit Argos zu schließen (253/254), bereits in der griechischen Tragödie vorgegeben.[35] Doch auch hier ist Gruzincevs Darstellung wieder konkreter, wie die verbalen Wendungen von der 'Festigung des Throns' und vom 'Schwanken und Zusammenbrechen von Thronen' zeigen.[36] Nahezu keinerlei Übereinstimmung mit der Vorlage, in der an dieser Stelle eine längere Rede des Iolaos steht[37], weist Demofonts Entgegnung (255 ff.) auf Orsidons Ausführungen auf. Sowohl die Erwähnung von Argos' stolzem Hochmut (255-260) und der Unterwerfung seiner Nachbarländer (261-266)[38] als auch der Hinweis auf die - nun allerdings bedrohte - Freiheit Athens (167-269), auf die sieggewohnte Tapferkeit seiner zahlenmäßig freilich nur schwachen Truppen (273/274) und auf seine Bereitschaft, die Kinder des Alkiden - notfalls sogar gegen ganz Griechenland - zu verteidigen (275-288), lassen Gruzincevs Eigenständigkeit bei der Behandlung des Stoffs erkennen. Der Schluß der Szene dagegen weist wieder einige Übereinstimmungen mit der Tragödie des Euripides auf: die Erwähnung des noch immer unvergessenen Alkiden durch Demofont (289), Orsidons Drohung, Ėrisfej werde die Opfer mit Waffengewalt holen (293), und Demofonts nachdrückliche Versicherung Argos nicht zu fürchten (297).[39]

Die auf den Abgang Orsidons folgende Dialogszene zwischen Demofont und Iol (II,2) ist in den Grundzügen der entsprechenden Szene am Schluß des ersten Abschnitts der "*Herakleidai*" nachgebildet. Während sich aber für Demofonts nachdrückliche Bekräftigung seiner Absage an Ėrisfej und für die Betonung seiner Sonderstellung in Griechenland (303-306) kein direktes Vorbild in der Vorlage finden läßt[40], sind dieser eindeutig folgende Züge in Iols Rede entnommen: die Aufforderung an die Herakliden, im Fall einer Rückkehr in die Heimat immer voll Dankbarkeit der in Athen erfahrenen Güte zu gedenken (312-316), die Erwähnung des von Athen gewährten Schutzes (318/319) und des den Verfolgten von Demofont entgegengebrachten Mitgefühls (320/321), die Versicherung, im Hades von Demofonts großer Tat zur Freude seines Vaters Theseus zu berichten (325-328), der Vergleich Demofonts mit seinem Vater Theseus (329/330) sowie die Feststellung, daß die meisten Söhne schlechter als ihre Väter seien (331/332), und schließlich die Erkenntnis, welch wichtiges Erbe für Kinder die Tugend ihrer Vorfahren sei (335-338).[41] Wie eng die - teilweise sogar wörtliche - Anlehnung an die Vorlage an einigen Stellen ist, mögen folgende Textbeispiele belegen:

Die Ermahnung an die Herakliden:

Kol' rok velit dostič' vam otčeskago grada,
I vnit' v Alkidov dom; kol' vašich slava del,
Kak otca, udivit vselennyja predel,
Vospomnite togda blagodarja sud'binu,
Čto vy odolženy za to Tezeja synu;
(312-316)

(Wenn das Schicksal euch die väterliche Stadt erreichen
Und das Haus des Alkiden betreten läßt, wenn der Ruhm eurer Taten,
Wie der des Vaters, die Grenzen der Erde in Erstaunen setzen wird,
Dann denkt, dem Schicksal dankend, daran,
Daß ihr dafür dem Sohne Tezejs seid verpflichtet;)

ist folgender Stelle bei Euripides nachgebildet:

ἣν δ' οὖν ποθ' ὑμῖν νόστος ἐς πάτραν φανῇ
καὶ δώματ' οἰκήσητε καὶ τιμὰς πατρός,
.....
σωτῆρας αἰεὶ καὶ φίλους νομίζετε.
(310-313)

Auch in Iols Lob für Demofont:

Poznaet on, čto ty umnožil blesk venca,
Čto podvigami syn dostoin stal otca.
O! skol'ko est' Carej, čto rod svoj unižajut!
Ne doblestjam otcev, porokam podražajut!
(329-332)

(Er wird erkennen, daß du den Glanz der Krone vermehrtest,
Daß der Sohn durch seine Taten des Vaters würdig wurde.
Oh! Wieviel Könige gibt es, die ihr Geschlecht erniedrigen!
Nicht ihrer Väter Heldenmut, die Laster ahmen sie nach!)

finden sich wörtliche Anklänge an die entsprechenden Worte des Iolaos in der Tragödie des Euripides:

..... εὐγενὴς δ' ἀν' Ἑλλάδα
σώζεις πατρῴαν δόξαν, ἐξ ἐσθλῶν δὲ φὺς
οὐδὲν κακίων τυγχάνεις, γεγὼς πατρός.
παύρων μετ' ἄλλων. ἕνα γὰρ ἐν πολλοῖς ἴσως
εὕροις ἂν ὅστις ἐστὶ μὴ χείρων πατρός.
(324-328)

Die Antwort Demofonts auf Iols Worte hat mit der etwas ausführlicheren Erwiderung des Königs in der Vorlage[42] nur die Versicherung, von der Dankbarkeit der Herakliden überzeugt zu sein (341/342), und die Bekundung der Absicht, noch vor Beginn des Kampfes zu opfern (343-346), gemein.[43]

Von einigen Zügen abgesehen, die an den Bericht Demophons nach seiner Rückkehr vom Opfer anklingen[44], weist der Bericht des Kriegers in der Szene II,3 keine Gemeinsamkeiten mit der Vorlage auf, in der die Situation insofern eine andere ist, als die bei Gruzincev erst angedeutete Gefahr für die Schutzflehenden bereits konkrete Form angenommen hat. Der ausführliche und dramatisch gestaltete Bericht des Kriegers über die Kriegsvorbereitungen in der Stadt (347-356), über das plötzliche Erscheinen der Wahrsager (361-363) und die durch sie im Volk hervorgerufene Unruhe (367-370), über die verschiedenen Vermutungen einzelner Bürger bezüglich der Ursache des Unglücks (371-378) und schließlich über die Forderung der Priester, zur Abwendung des Unheils die Kinder des Alkiden zu verjagen (379-382), ist ebenso ohne direkt vergleichbare Parallele wie Demofonts tröstliche Verischerung, durch Gebet und Opfer könne der Zorn des Himmels abgewendet werden (386-389).

Auch die folgende Szene II,4 mit der Klage Iols (391-402) und seinem Entschluß, die Versammlung aufzusuchen (403), ist vom russischen Dichter frei gestaltet. Lediglich die Verse:

Neščastnye! kuda nam put' napravit' dolžno, (391)
(Unglückliche! Wohin sollen wir unseren Weg lenken,)

und:

Kakim ne prinesli my žertv ešče bogam?
Kakich dalekich stran ešče ne posetili?
(394/395)
(Welchen Göttern haben wir noch keine Opfer dargebracht?
Welche fernen Länder haben wir noch nicht besucht?)

sind der Vorlage entlehnt, wo es heißt:

ποῖ τρεψόμεθα; τίς γὰρ ἀστέπτος θεῶν;
ποῖον δὲ γαίας ἔρκος οὐκ ἀφίγμεθα;
(440/441)

3. Akt:

Die Dialogszene zwischen Iol und Demofont zu Beginn des Akts lehnt sich eng an den zweiten Abschnitt der Euripideischen Tragödie an, wie bereits der Szeneneingang mit Iols Anrede an Demofont (407)[45] und mit seinen Fragen, ob der Feind schon nahe sei (413-/414), ob Orsidons Drohungen durch die Tat Bestätigung erführen (415/416) und ob der Feind ihnen unter dem Schutz seiner Götter Tod bringe (417/418)[46], erkennen läßt. Auch die Antwort Demofonts (419 ff.) entspricht - bisweilen sogar im Wortlaut - dem Bericht Demophons in den "*Herakleidai*".[47] Von dort sind folgende Züge übernommen: die Beobachtung des Feindes auf den nahe gelegenen Bergen (419-421), die Feststellung Demofonts, daß den eigenen Augen mehr zu trauen sei als Botenberichten (422), der Bericht von der Verkündung des Götterwillens durch die Spruchpropheten (433-438), der Hinweis auf die den Schutzflehenden bisher schon erwiesene Güte (439/440), die Weigerung Demofonts, die eigene Tochter oder die eines Untertans zu opfern (441-445), die Schilderung der Aufläufe im Volk (445-447) und der Stellungnahmen einzelner Bürger (448-450), die Furcht vor offenem Aufruhr (452-454) und schließlich die Aufforderung an Iol, auf einen für beide Teile günstigen Ausweg zu sinnen (455-456), damit ihm, Demofont, Vertrauen und Liebe des Volkes erhalten bleibe (457/458).[48] Wie eng sich Gruzincev hier an die Vorlage hält, mag die vergleichende Gegenüberstellung folgender Passagen zeigen:

Demofonts Bericht von der Verkündung des Götterwillens durch die Opferpriester und Spruchpropheten und seine Weigerung, die eigene Tochter oder die eines seiner Untertanen zu opfern, lautet bei Gruzincev wie folgt:

Chot' razno bylo ich v slovach izobražen'e,
No vse odno i tož' bogov opredelen'e:
Čto dolžno nam prinest'-nemedlenno teper',
Ot roda znatnago Cerere v žertvu dšer'.
Ty zrel, skol' mnogo ja, gonimych za obidu
Predprinjal i javil userdija Alkidu;
Odnakož' ne rešus' dšer' sobstvennu zaklat',
Ni poddannago mne na žertvu dšer' otdat'.
Gde est' takoj otec, kotoryj by po vole,
Chotel utratit' to, vsego čto ljubit bole?
(435-444)

(Wenn auch ihre Darstellung im Wortlaut verschieden war,
So war doch der Beschluß der Götter immer ein und derselbe:
Daß wir jetzt unverzüglich der Ceres eine Tochter aus berühmtem Geschlecht zum Opfer bringen müssen.
Du sahst, wieviel ich gegen das Unrecht an den Verfolgten
Unternahm und wieviel Sorgsamkeit ich dem Alkiden erwies;
Dennoch kann ich mich nicht dazu entschließen, die eigene Tochter zu opfern
Noch die Tochter eines mir Untergebenen zum Opfer zu übergeben.
Wo gibt es solch einen Vater, der freiwillig
Das verlieren wollte, was er über alles liebt?)

Bei Euripides heißt es entsprechend:

καὶ τῶν μὲν ἄλλων διάφορ' ἐστὶ θεσφάτοις
πόλλ'. ἓν δὲ πᾶσι γνῶμα ταὐτὸν ἐμποέπει.
σφάξαι κελεύουσίν με παρθένον κόρῃ
Δήμητρος, ἥτις ἐστὶ πατρὸς εὐγενοῦς
ἐγὼ δ' ἔχω μὲν ὡς ὁρᾶς προθυμίαν
τοσήνδ' ἐς ὑμᾶς· παῖδα δ' οὔτ' ἐμὴν κτενῶ
οὔτ' ἄλλον ἀστῶν τῶν ἐμῶν ἀναγκάσω
ἄκοντ'. ἑκὼν δὲ τίς κακῶς οὕτω φρονεῖ,
ὅστις τὰ φίλτατ' ἐκ χερῶν δώσει τέκνα;
(406-414)

Das persönliche Bekenntnis Demophons zu einer Herrschaft des Rechts am Schluß seiner Ausführungen[49] gestaltet Gruzincev in folgende allgemeine Sentenz um:

Blaženstvo poddannych sedjaščim na prestole,
Vsego svjaščennee, vsego na svete bole.
(459/460)

(Das Glück der Untertanen ist denen, die auf dem Throne sitzen,
Heiliger als alles, mehr wert als alles in der Welt.)

In der Entgegnung Iols (461 ff.) übernimmt Gruzincev aus der Vorlage die hoffnungslose Verzweiflung des Greises (463/464 und 471-473), das schöne Bild von den Schiffbrüchigen, die vom Sturm wieder aufs Meer hinausgetrieben werden, nachdem sie gerade das Ufer erreicht haben (465-470)[50], die Frage, wo sie, die Verfolgten, noch Zuflucht suchen sollen (474), und das Anerbieten des Greises, sich selbst Ėrisfej auszuliefern (475-478).[51] Während aber Iolaos sein Angebot in den "*Herakleidai*" damit begründet, daß Eurystheus ganz besonders ihm nach dem Leben trachte[52], ist Iols Motivation in der russischen Tragödie eine andere: Durch sein Opfer will er dem Alkiden einen letzten Dienst erweisen (478/480). Demofonts Antwort entspricht in den wesentlichen Punkten der Erwiderung des Königs in der Vorlage. Von dort sind sowohl die Charakterisierung von Iols Anerbieten als edel, aber nutzlos (481/482) als auch der Hinweis auf Ėrisfejs Trachten nach dem Blut der Herakliden (488-490) und die Hoffnung auf besseren Rat von seiten Iols (491/492) übernommen.[53]

Ohne Parallele in der Tragödie des Euripides ist die Monologszene III,2, in der Iol zunächst die Götter, an ihrer Spitze Zeus, um Hilfe für die Kinder des Alkiden anruft (493 ff.), schließlich aber zu der Einsicht gelangt, daß für die Kinder des Herakles Tod besser sei als unrühmliches Leben in Knechtschaft (503/504).

Die Dialogszene zwischen Artemida und Iol (III,3) weist wieder zahlreiche Übereinstimmungen mit der entsprechenden Szene im zweiten Abschnitt der Euripideischen Tragödie auf. Wie dort Makaria, so bittet hier Artemida zunächst um Entschuldigung für ihr Erscheinen (505/506).[54] Iols unheilkündendes Stöhnen und die Sorge um ihr gemeinsames Schicksal, vor allem aber um das ihres Bruders, (509-511) haben sie hergeführt.[55] Während der erste Teil von Iols Antwort mit der kurzen Zusammenfassung des traurigen Schicksals der Herakles-Kinder und der einst mit ihrem Heranwachsen verbundenen großen Hoffnungen (512-526) von der Vorlage abweicht, ist ihr der zweite Teil mit der Wiedergabe des unheilvollen Orakelspruchs (532-536) und der Aufforderung Demofonts, auf einen Ausweg zu sinnen (538-540), direkt nachgebildet.[56] Auch Artemidas Erwiderung

(543 ff.) entspricht in den wesentlichen Zügen der Antwort Makarias in den "*Herakleidai*".[57] Zunächst bietet sie sich zur Abwendung des Unheils als Opfer an (544-546). Anschließend betont sie unter Hinweis auf die von Demofont zur Verteidigung der Herakliden - freilich auch der Stadt - befohlene Rüstung Athens (547) die Verpflichtung zu persönlicher tapferer Haltung (548-550) und weist darauf hin, daß der Gefangenschaft nach der Zerstörung der Stadt ein ruhmvoller Tod entschieden vorzuziehen sei (553/554) und daß sie im Falle ihrer Rettung ohnehin nur ein Leben voller Schmach erwarte (555-562). Schließlich bekräftigt sie mit der Aufforderung, alles für ihre Opferung vorzubereiten (569/570), nochmals ihren Willen, durch ihren Opfertod den Bruder und die Stadt zu retten (571/572).[58] Wie in der Vorlage preist Iol im folgenden Artemidas Tugend und ihre heldenmütigen Worte (573-578) und macht anschließend den Vorschlag, durch das Los entscheiden zu lassen, wer den Opfertod sterben soll (581-588).[59] Weiterhin ist den "*Herakleidai*" die Ablehnung dieses Vorschlags durch Artemida (589/590) sowie ihr Beharren auf dem freiwilligen Opfer, das ihr Verdienst und Ehre einbringen soll (591-594), entnommen, ebenso Iols Anerkennung für ihr beispielhafts Verhalten (595/596) und die Aufgabe seines Widerstands gegen ihr Vorhaben (597/598).[60] Das gleiche gilt für den Wunsch Artemidas, Iol möge bei ihrem Opfertode zugegen sein (601-604), für die entschiedene Weigerung des Greises (605/606) und für die Bitte des jungen Mädchens, in den Armen junger Opferpriesterinnen sterben zu dürfen (607/608).[61] Iols Zusage (609) steht für Demophons Versprechen und Lob angesichts der mutigen Haltung Makarias in der Vorlage.[62] Der Schluß der Szene ist von Gruzincev weitgehend selbständig gestaltet, obwohl auch hier einige Züge aus der Tragödie des Euripides übernommen sind, wie Artemidas Dank für Iols väterliche Fürsorge (615-620), ihre - allerdings etwas abgewandelte - Bitte an ihn, dafür zu sorgen, daß Iraklid dem Vater ähnlich werde (621)[63], die Andeutung von Iols Schwäche (629) sowie seine Einsicht und Fügung in das unvermeidliche Schicksal (635/636).[64] Ohne Vorbild sind dagegen die Bitte der jungen Herakles-Tochter, ihr den Ausbruch ihrer Gefühle nachzusehen (613/614), die starke Betonung von Ruhm

und Ehre (624), die knappe Sentenz über die Bedeutung, die ein weiser Freund für einen jeden Herrscher hat (626), die Erkenntnis, daß es ihrer Bitten bezüglich des Bruders im Grunde nicht bedürfe (627/628), und schließlich Iols herzzerreißende Klagen (630-634).[65]

In der Gestaltung der Szene III,4 weicht Gruzincev ganz entscheidend von Euripides ab.[66] Er läßt einen Krieger auftreten, der von den Kampfvorbereitungen auf beiden Seiten (637-640), von der Aufregung im Volke und der Forderung des Opferpriesters nach einem Opfer (641-643) berichtet und den Schutzflehenden im Auftrag des Königs empfiehlt, sich in Sicherheit zu bringen (643/644). Doch Iol zeigt sich entschlossen, Artemida dem König zur Opferung zu übergeben (645/646).

4. Akt:

Abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen, gestaltet Gruzincev diesen Akt völlig frei von der Vorlage, in der der Bericht von Makarias Opfertod fehlt.[67] Während Makarias Tod dort nur kurz erwähnt wird[68], steht der Opfertod der jungen Herakles-Tochter im vierten Akt der russischen Tragödie im Mittelpunkt des Geschehens. In der ersten Szene wird der Abschied der schon zum Opfer gerüsteten Artemida von ihrem Bruder Iraklid dargestellt. Auf Iols Klage über sein und der Kinder trauriges Schicksal und seine erneute Unterwerfung unter den Beschluß der Götter (649-656) folgt ein Gebet Artemidas, in dem sie Zeus für die immer wieder erfahrene Güte dankt (660-662) und um Schutz für ihren Bruder und Athen bittet (664-666). Darauf fällt sie, von plötzlicher Todesangst überwältigt (667-672), in die Arme der Priesterinnen. Iraklids Reaktion ist Zweifel an der Gültigkeit der Priesterworte (673/674), Aufbegehren gegen die Opferung der Schwester zur Rettung Athens (675-682), Verurteilung des menschlichen Strebens nach Ruhm (684-690) und endlich der Entschluß, Artemida notfalls mit dem Schwert zu verteidigen (695-698).[69] Den an dieser Stelle ertönenden Donnerschlag mißdeutet er als Zeichen der Bestätigung für seinen Entschluß (699-702). Doch seine Schwester weist ihn zurchet: Dies sei ein Zeichen dafür, daß ihr

Opfer dem Himmel wohlgefällig sei (703-706). Anschließend nimmt sie Demofont gegen Iraklids Vorwürfe in Schutz (707), weist noch einmal auf seine Gastfreundschaft und Hilfeleistung (707-712) sowie auf die Großzügigkeit hin, mit der er sie selbst über ihr Schicksal entscheiden ließ (720-722), und fordert Iraklid auf, dem Vater nachzueifern und sich selbst zu besiegen (724-726). Erneut äußert sich Iraklid hierauf sehr negativ über menschliche Ruhmsucht (727-732).[70] Sich schließlich doch dem Schicksal unterwerfend[71], sagt er sich dann von der Welt und ihrem trügerischen Streben nach Ruhm los (733-738). Iol antwortet als weiser, väterlicher Freund, indem er ihm das Beispiel des Alkiden vor Augen führt, der weniger durch seine Heldentaten als vielmehr durch seinen Sieg über sich selbst, durch die Überwindung seiner aufbrausenden Natur, die Verehrung der Menschen und die Liebe der Götter gewonnen habe (741-760).[72] Die Szene endet damit, daß Artemida ihren Bruder zur Tapferkeit ermuntert, sich selbst Mut zuspricht und Iraklid nochmals dem Schutz der Götter anvertraut, bevor sie zur Opferung schreitet (764-770).

Auch die Szene IV,2 ist ohne Parallele in der Tragödie des Euripides. Während der gleichzeitig im Tempel stattfindenden Opferung Artemidas lehnt sich Iraklid noch einmal in starker Gefühlsaufwallung gegen das Schicksal auf (771 ff.). Unter schweren Vorwürfen gegenüber Iol, von dem er sich im Stich gelassen glaubt, will er fortstürzen, um die Schwester zu retten oder aber ihren Tod durch Tötung des Opferpriesters und Zerstörung der Altäre zu rächen (777-788). Doch sein Aufbegehren schlägt in hoffnungslose Verzweiflung um, als ihm der Schatten der inzwischen geopferten Artemida erscheint (789-796). Während Iol den ersten Schmerz schon bald überwindet und von Iraklid Mut und Tapferkeit verlangt (797-806), steht dieser noch völlig unter dem Eindruck des schweren Schicksalsschlages, der ihn getroffen hat (807-809).[73]

In der folgenden Szene IV,3 berichtet Demofont vom Opfertod Artemidas (822 ff.)[74]: vom Mitleid des Opferpriesters mit dem jungen Mädchen, von Artemidas heldenhaftem Mut, mit dem sie selbst den Priester zum tödlichen Schlag auffordert (823-841),[75] von ihrer Apotheose und von dem Beschluß, sie in einem

eigens für sie zu errichtenden Tempel zu verehren (842-846).

Wesentliche Züge der Szene IV,4 sind dem Gespräch des Iolaos mit dem Knappen des Hyllos im dritten Abschnitt der "*Herakleidai*" entnommen.[76] So begegnet Iraklid - wie dort der Knappe - dem Entschluß des Greises, mit in den Kampf zu ziehen (865), mit großer Skepsis sowie mit dem Hinweis auf Iols Alter und seine dadurch bedingte körperliche Schwäche (856 und 866).[77] Schließlich holt er dem Greis auf sein Verlangen (867-869) Waffen aus dem Tempel.[78] Allerdings legt Iol sie sogleich an[79], während sie bei Euripides der Knappe in den Kampf trägt.[80] Auch Iols mit der Erwähnung des Sieges über Sparta verbundene Anrufung seiner einst so starken Hand (879-881) ist der Vorlage entnommen[81], während die Anrufung der Vorsehung (882-884), die Hoffnung auf die Hilfe des Alkiden (885-888) und die Anrufung des Zeus um Hilfe (892-894) ohne Vorbild sind.

5. Akt:

Völlig unabhängig von der Vorlage ist die erste Szene des Akts gestaltet. In ihr berichtet Demofont dem Volk vom Sieg der Truppen Athens über das Heer von Argos (879 ff.).[82] Den hierfür aus der Menge an ihn gerichteten Dank (915-917) weist er unter Hinweis auf das Walten des Schicksals und auf die Tapferkeit des Volkes von Athen zurück (918-922).

Die Szene V,2 entspricht in den Grundzügen dem vierten Abschnitt der "*Herakleidai*", wo der Knappe des Hyllos ausführlich vom Verlauf der Schlacht berichtet. Während aber der Beginn der Szene mit den einleitenden, allgemein gehaltenen Worten des Akamas über die vernichtende Niederlage und Ergebung des Feindes (923-928), mit Demofonts Lob und Dank für die von Akamas geleisteten Dienste (929-934) und mit der Aufforderung des Königs, den von ihm noch im Tempel vermuteten Iol und Iraklid die Kunde vom Sieg zu bringen (935-938), keine direkt vergleichbaren Parallelen zur Vorlage aufweist, ist der folgende Bericht des Akamas (939 ff.) sogar in Einzelheiten dem Bericht des Knappen in den "*Herakleidai*" nachgebildet. Von dort sind folgende Züge entlehnt: die Lobpreisung der Heldentaten Iols (939-945)[83], die in der Gefangennahme Ėrisfejs

gipfeln (946), die Schilderung des Kampfbeginns (950-956), die Erwähnung des Schlachtrufs der beiden Heere (957/958)[84] sowie die Schilderung des weiteren Kampfverlaufs (959-965)[85], der endgültigen Flucht des Feindes (967/968) und schließlich des Eingreifens von Iol und Iraklid ins Kampfgeschehen (979-982).[86] Auch die Weigerung Ėrisfejs, die Herausforderung Iraklids zum Zweitkampf anzunehmen (991-997)[87], desgleichen Iols Gebet und seine Metamorphose zum Jüngling (1003-1012) und schließlich die Schonung von Ėrisfejs Leben durch den Greis (1030-1032) sind bereits Gegenstand des entsprechenden Berichts in der Tragödie des Euripides.[88] Neben den angeführten Übereinstimmungen mit der Vorlage weist der umfangreiche Bericht des Akamas aber auch einige Abweichungen von ihr auf, die wieder das Bemühen des russischen Dichters um eine gewisse Eigenständigkeit bei der Gestaltung des Stoffs erkennen lassen. Zu ihnen gehören beispielsweise die durch Demofonts Erscheinen auf dem Schlachtfeld hervorgerufene Wirkung (960-965), die Kampferneuerung durch die Truppen Ėrisfejs zur Rettung ihres Königs (972-974), die Umstellung von Iraklids Angebot zum Zweikampf[89], der Zweikampf Iols mit Ėrisfej, bei dem letzterer schwer verwundet wird (1015-1026), und Orsidons Selbstmord (1033-1036).

In der Gestaltung der Schlußszene erweist sich Gruzincev trotz der Übernahme der äußeren Situation noch einmal als weitgehend unabhängig von Euripides.[90] So tritt im Gegensatz zur griechischen Tragödie auch Iol noch einmal auf, der seinen Sieg über den hochmütigen Tyrannen als Gericht der Götter bezeichnet (1040). In der an Ėrisfej gerichteten Rede Demofonts, in der dieser dem König von Argos die Höllenqualen, die ihn erwarten, vor Augen stellt (1045-1048) und nochmals zusammenfassend seine Freveltaten, sein stolzes Trachten nach Unterwerfung ganz Griechenlands und schließlich sein Scheitern an der Tapferkeit des von Zeus unterstützten Volkes von Athen umreißt (1049-1066), erinnert nur der Hinweis auf die Unabhängigkeit und Tapferkeit des athenischen Volkes (1057-1060) an die Vorlage.[91] Auch Ėrisfejs Entgegnung hat mit ihr nur die Betonung seiner eigenen Kühnheit und Tapferkeit (1067-1070) und die Erklärung, er habe nur im Auftrag der Götter, als ihr

Werkzeug also, gehandelt (1077/1078), gemeinsam[92], ist aber ansonsten völlig frei gestaltet.[93] Ein ganz wesentlicher Punkt, in dem Gruzincev von Euripides abweicht, ist schließlich noch der Tod Ėrisfejs auf der Bühne (1091/1092).[94] In Demofonts moralisierenden Schlußworten (1093-1098), in denen er noch einmal für die Rettung durch die Vorsehung dankt und auf die Abhängigkeit alles menschlichen Handelns von ihr hinweist, klingt zum letzten Mal das die gesamte Tragödie durchziehende Motiv der Erkenntnis menschlicher Begrenztheit und der Notwendigkeit, sich dem Willen der Götter zu unterwerfen, an.[95] Ebenso wie die übrigen Stellen, an denen das Verhältnis zwischen Göttern und Menschen angesprochen ist, erinnern diese über das konkrete Geschehen hinausweisenden Worte Demofonts stark an vergleichbare Stellen aus den Chorliedern der "*Herakleidai*".[96]

## 5. Zusammenfassung und Auswertung des Vergleichs der Tragödie "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" mit ihrer Vorlage, den "*Herakleidai*" des Euripides

Der Vergleich der Fabeln und der einzelnen Akte sowie der Personenvergleich lassen hinsichtlich des äußeren Aufbaus der Tragödie "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" eine enge Anlehnung an die "*Herakleidai*" des Euripides erkennen. Zu den wenigen nennenswerten Veränderungen gegenüber der Vorlage gehören die Ausgestaltung der Makaria-Episode zu einer eigenen, abgeschlossenen Handlung, in deren Mittelpunkt Artemidas Opfertod steht, der Verzicht auf die Person Alkmenes - und damit verbunden der geänderte Tragödienschluß - und die beträchtliche Aufwertung der Rollen Artemidas und Iraklids. Erheblich größer ist Gruzincevs originärer Beitrag zur inneren Ausgestaltung der Tragödie. Wie der Vergleich der verwendeten Motive und Züge zeigt, halten sich hier eigenständige, freie Gestaltung des russischen Dichters und Übernahme vorgegebener Motive und Züge in etwa die Waage. In letzterem Fall geht die sprachliche Anlehnung an die Vorlage stellenweise so weit, daß sie als Übertragung oder sogar als Übersetzung zu bezeich-

nen ist.

Im Gegensatz zu dem sehr bewegten, lebendigen Dialog der "*Herakleidai*" hat aber der Dialog der russischen Tragödie überwiegend statischen Charakter. Dies ist einmal in der großen Zahl von Berichten, zum anderen in der ebenfalls beträchtlichen Anzahl von Sentenzen bzw. sentenzartigen Passagen begründet. In diesen wahrt Gruzincev einiges vom Charakter der ähnlich gearteten Chorlieder der griechischen Tragödie, obwohl er im Unterschied zu seinen beiden früheren Tragödien hier auf die Einführung von Chorliedern gänzlich verzichtet. Antikem Geiste nahe steht die Tragödie Gruzincevs auch im Hinblick auf die geistige Haltung der handelnden Personen, für die das Wissen um die Abhängigkeit menschlichen Daseins und Handelns von den Schicksalsmächten und die Unterwerfung unter den Willen der Götter charakteristisch ist.

Wie schon in den beiden zuvor behandelten Tragödien ist auch in der vorliegenden das Bestreben des Dichters unverkennbar, allzu unwahrscheinlich und seltsam anmutende Stellen der griechischen Vorlage auszumerzen.

Von nicht geringer Bedeutung ist die bisweilen von der Vorlage abweichende Charakterisierung und stärkere Individualisierung der handelnden Personen (z.B. Iraklids und Artemidas). Während sie in der Tragödie des Euripides mit Ausnahme der von leidenschaftlichen Rachegefühlen beherrschten Alkmene eher unpersönlich, typenhaft gezeichnet sind, tragen sie in der russischen Tragödie mehr individuelle Züge, vor allen anderen der sich in jugendlicher Gefühlsaufwallung empörende Iraklid. Infolge der stärkeren Individualisierung der einzelnen Personen haben auch ihre Beziehungen zueinander persönlicheren Charakter als in den "*Herakleidai*". Am deutlichsten wird dies an dem sehr persönlichen Verhältnis zwischen dem greisen Iol und den Herakles-Kindern. In diesem Zusammenhang ist auch das von der Tragödie des Euripides erheblich abweichende Frauenbild zu erwähnen, das Gruzincev in der Gestalt Artemidas zeichnet. Während in Makarias Worten[97] das Bild einer nur auf das Heim und den privaten Bereich verwiesenen, gesellschaftlich eine untergeordnete Rolle spielenden Frau skizziert wird, ist in der russischen Tragödie keinerlei Anhaltspunkt für eine

etwaige Unterprivilegierung der Frau zu finden.

Beiden Tragödien gemeinsam ist die stark ausgeprägte politische Tendenz, die in zahlreichen aktuellen Zeitbezügen zum Ausdruck kommt. Soweit wie möglich übernimmt Gruzincev aus der Vorlage die Charakterisierung der beiden Herrscher und der von ihnen vertretenen politischen Systeme sowie die dort gegebene politische Konstellation und ihre Entwicklung. Veränderungen nimmt er nur da vor, wo sich die vorgegebene Situation nicht ohne weiteres auf die Ereignisse des "vaterländischen Krieges" von 1812 übertragen und zu ihnen in Beziehung setzen lassen, wie z.B. in dem hierfür schwerlich geeigneten, nur aus der konkreten Situation des Peloponnesischen Krieges zu verstehenden Schluß der Euripideischen Tragödie.

Abschließend läßt sich feststellen, daß die Tragödie "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" aufgrund ihrer geistigen Nähe zu den "*Herakleidai*" des Euripides durchaus als vergleichsweise gelungenes Beispiel für den Versuch einer Wiederbelebung der antiken Tragödie im Klassizismus gewertet werden darf, auch wenn sie sich in der Darstellungsweise teilweise beträchtlich von der weit weniger streng und geschlossen gebauten Vorlage unterscheidet.

# V. VERHÄLTNIS DER TRAGÖDIEN ZUEINANDER

Die systematische Analyse der einzelnen Tragödien hat neben einer beträchtlichen Anzahl von Gemeinsamkeiten, die den Tragödienstil Gruzincevs charakterisieren, auch einige nicht unerhebliche Unterschiede zwischen den einzelnen Werken erkennen lassen. Inwieweit letztere durch den besonderen Charakter verschiedener Tragödientypen bedingt oder Ausdruck einer Entwicklung im dramatischen Schaffen des Dichters sind, sollen der abschließende Vergleich und die zusammenfassende Auswertung der Untersuchungsergebnisse zeigen, anhand derer sich das Verhältnis der einzelnen Tragödien zueinander beschreiben läßt.

Bestimmend für das dramatische Schaffen Gruzincevs war neben seiner Bewunderung für das Drama des französischen Klassizismus[1] - vor allem aber für die Tragödien Corneilles, Racines und Voltaires - in erster Linie die hohe Wertschätzung der antiken Tragödie[2], die in der Bearbeitung mehrerer antiker Stoffe ihren Niederschlag fand[3]. Nachdem er bereits einige Jahre früher antike Stoffe in dramatischer Form bearbeitet hatte[4], schuf er im Zeitraum von 1809 bis 1814 die drei in der vorliegenden Arbeit behandelten antikisierenden Tragödien. Für die beiden ersten wählte Gruzincev mit dem "*Elektra*"- und dem "*Oedipus*"-Stoff zwei der bekanntesten Tragödienstoffe der Weltliteratur, bei deren Gestaltung er neben den Bearbeitungen des Sophokles auch die von Voltaire als Vorlagen benutzte. Für die letzte Tragödie dagegen griff er auf einen weit weniger bekannten Stoff zurück, den er nach der Bearbeitung des Euripides gestaltete, ohne - soweit erkennbar - noch zusätzlich eine Vorlage aus dem französischen Klassizismus zu verwenden.

Bereits in der Wahl der Themen deutet sich also eine Tendenz an, die durch den Vergleich der Untersuchungsergebnisse bestätigt wird: Die anfänglich sehr enge Anlehnung an die französische Bearbeitung macht zunehmend stärkerer Orientierung am griechischen Original Platz. Begleitet wird diese Entwicklung von einer geringfügigen Abnahme der ohnehin nicht zahlreichen Monologe, von einer Reduzierung der Personenzahl und von einer zunehmenden Verringerung des Tragödienumfangs.

Letztere sind sichtbarer Ausdruck des weitgehenden Verzichts auf größere Verwicklungen und der damit verbundenen Straffung der Handlung, die die späteren Tragödien im Gegensatz zu "*Ėlektra i Orest*" kennzeichnen. Gegenüber den unverkennbaren Schwächen dieser Tragödie lassen die straffe und geradlinige Durchführung der Handlung im "*Ėdip-car'*" und die kunstvolle Gestaltung der Tragödie "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*", in der die ungewöhnlich umfangreiche verdeckte Handlung geschickt mit dem Bühnengeschehen verbunden ist, einen deutlichen Fortschritt, eine merklich bessere Bewältigung des Stoffs, erkennen.

Neben den genannten Unterschieden, die für die Entwicklung innerhalb der verglichenen Tragödien kennzeichnend sind, weisen diese eine Reihe von gemeinsamen Zügen auf, die den Tragödienstil Gruzincevs charakterisieren:

1. Ideal des aufgeklärten Absolutismus - idealer Herrscher
2. Verzicht auf eine Liebeshandlung
3. Über den ersten Akt hinausgehende Exposition in aktualisierter Form
4. Weitgehender Verzicht auf die Ausgestaltung tragischer Konflikte
5. Auslösung der tragischen Situation durch Orakelsprüche[5]
6. Zusammensetzung der Handlung aus zumindest zwei Handlungssträngen
7. Verzicht auf die Rolle des Vertrauten
8. Überwiegend statischer Dialog mit vornehmlich darstellender Funktion[6]
9. Umfangreiche politische Züge
10. Umfangreiche moralisch-didaktische Züge und moralisierender Tragödienschluß

Erwähnung verdient schließlich noch die Sonderstellung des "*Ėdip-car'*". Als analytische Tragödie mit Tendenz zum Figurendrama unterscheidet er sich in einigen wesentlichen Punkten von den beiden anderen Tragödien. Zu nennen sind hier vor allem die Erstreckung der Exposition bis in den vierten Akt hinein, die Kargheit der äußeren Handlung, die ungewöhnliche Personenkonstellation und als deren Folge die außergewöhnlich

starke Bestimmung der Handlung durch den Helden, die einzige Hauptperson der Tragödie. Neben diesen formalen Elementen, die Ausdruck der gelungenen Durchführung des vorliegenden Tragödientyps sind, zeichnet den "*Ėdip-car'*" seine geistige Verwandtschaft mit der Tragödie des Sophokles aus. Trotz einer beträchtlichen Anzahl von Entlehnungen aus dem "*OEdipe*" Voltaires ist hier der aus den oben angeführten Gründen prinzipiell zum Scheitern verurteilte Versuch einer Wiederbelebung der antiken Tragödie[7] formal wie auch dem geistigen Gehalt nach in weit größerem Maße geglückt als in der französischen Vorlage und als in vielen Tragödien dieses Genres. Dies stellt den "*Ėdip-car'*" eindeutig über die erheblich schwächere Tragödie "*Ėlektra i Orest*" und gibt ihm selbst gegenüber der kunstvoll gebauten und durchaus als gelungen zu bezeichnenden Tragödie "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" den Vorzug.

## VI. KRITIK UND VERBREITUNG

Während Gruzincevs spätere Tragödien "*Ėdip-car'*" und "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" ohne nennenswertes Echo blieben, entzündete sich an seiner ersten veröffentlichten Tragödie "*Ėlektra i Orest*" eine heftige Kontroverse zwischen ihrem Herausgeber[1] und Gegnern des Dichters. Anlaß dieser Auseinandersetzung, die in den Zeitschriften "*Cvetnik*" und "*Vestnik Evropy*" ausgetragen wurde, war die Behauptung des Herausgebers, "*Ėlektra i Orest*" sei die erste "völlig griechische" Tragödie in Rußland[2]. Neben dem überschwenglichen Preis der Vorzüge der Tragödie rief vor allem diese Behauptung heftige Kritik von seiten der Gegner Gruzincevs hervor, die in ihren Rezensionen nachdrücklich betonten, daß "*Ėlektra i Orest*" keineswegs den als Vorlage für sie dienenden "*Oreste*" Voltaires erreiche und daß die antikisierenden Tragödien Ozerovs weit besser gelungene "griechische" Tragödien seien.[3] Die Tragödie stieß aber keineswegs nur auf Kritik, sondern fand ebenso auch Zustimmung und Anerkennung.[4] Für ihren Erfolg auf der Bühne spricht die Zahl von 20 in Theaterchroniken dieser Zeit erwähnten Aufführungen.[5]

Erheblich weniger Interesse als "*Ėlektra i Orest*" fanden offensichtlich die weit mehr am griechischen Original orientierten Tragödien "*Ėdip car'*" und "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*". Weder die Zeitschriften noch die Theaterchroniken der Zeit enthalten nähere Hinweise darauf, wie die beiden Tragödien bei ihrem Erscheinen aufgenommen wurden.[6]

Dieser Umstand erschwert eine Beurteilung des Erfolgs oder Mißerfolgs der Stücke. Doch läßt die Erwähnung nur einer Aufführung von "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" in den Theaterchroniken[7] kaum auf einen Erfolg der Tragödie schließen. Demgegenüber ist die Zahl von neun dort erwähnten Aufführungen des "*Ėdip-car'*"[8] ebenso als Zeichen für einen beachtlichen Erfolg der Tragödie zu werten wie der Umstand, daß sie nach der ersten Ausgabe von 1811, dem Jahr der Uraufführung in Petersburg, bereits 1812 nochmals - und zwar mit Verbesserungen - gedruckt wurde[9] und bis 1826 auf dem Spielplan der Petersburger Bühnen stand.

Trotz des bemerkenswerten Erfolges, den die beiden Tragödien "*Ėlektra i Orest*" und "*Ėdip-car'*" im Vergleich zu zahlreichen anderen antikisierenden Tragödien dieser Zeit hatten, geriet der schon von seinen Zeitgenossen nicht sonderlich beachtete Verfasser schon bald in Vergessenheit.

# DRITTER TEIL

## DIE STELLUNG DER ANTIKISIERENDEN TRAGÖDIEN GRUZINCEVS INNERHALB DER SPÄTKLASSIZISTISCHEN TRAGÖDIE IN RUSSLAND

Erste Aufschlüsse über Bedeutung und Stellung der antikisierenden Tragödien Gruzincevs innerhalb der spätklassizistischen Tragödie in Rußland haben bereits der Vergleich der untersuchten Tragödien sowie die Ausführungen über Kritik und Verbreitung, die sie erfuhren, erbracht. Zu einer näheren Standortbestimmung derselben bedarf es aber nicht nur einer eingehenderen Bestimmung von Gruzincevs Tragödienstil, sondern auch eines Vergleichs mit Werken anderer russischer Tragödiendichter des beginnenden 19. Jahrhunderts, vornehmlich solcher, die wie Gruzincev antike Stoffe bearbeitet haben. Beides soll im folgenden versucht werden.

Zunächst ist festzustellen, daß sich Gruzincev als überzeugter Anhänger des Klassizismus[1] in seinen Tragödien um strenge Wahrung der drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung bemühte.[2] Darüber hinaus weist eine Reihe anderer Züge die Tragödien als dem konventionellen klassizistischen Schema verpflichtet aus. Es handelt sich dabei im einzelnen um folgende:

1. Größe und Erhabenheit des Stoffs
2. Hohes Milieu
3. Beachtung der Forderung nach Schicklichkeit
4. Beachtung der Forderung nach Wahrscheinlichkeit
5. Schema der fünf Akte
6. Enge Verbindung der Szenen
7. Mittelbarkeit der Darstellung
8. Einheitlicher "hoher" Stil[3]
9. Politisch-didaktische Züge
10. Moralisch-didaktische Züge
11. Moralisierender Tragödienschluß

Will man die Bedeutung Gruzincevs als Tragödiendichter im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts ermessen und ihm einen Platz unter den russischen Tragödiendichtern dieser Zeit zu-

weisen, so empfiehlt sich ein Vergleich mit V.A. Ozerov (1769-1816), zum einen weil er der berühmteste und erfolgreichste Tragödiendichter seiner Zeit war[4], zum anderen weil er in dem Ruf stand, mit seinen antikisierenden Tragödien "*Ėdip v Afinach*" (1804) und "*Poliksena*" (1808) die ersten "wirklich griechischen" Tragödien in Rußland verfaßt zu haben[5].

Während Gruzincev als Verfechter der strengen Form des Klassizismus zu den Anhängern G.R. Deržavins zu zählen ist[6], stand Ozerov als Schüler J.B. Knjažnins den Anhängern Karamzins nahe[7]. Einerseits noch auf dem Boden des Klassizismus stehend, andererseits bereits wesentliche Züge des Sentimentalismus in die Tragödie integrierend, spielte er im Bereich der dramatischen Dichtung eine ähnliche Rolle wie Karamzin im Bereich der Prosa. Seine von sentimentalem Humanismus geprägten und von vielen Zeitgenossen geradezu als epochales Ereignis begrüßten Tragödien riefen ähnliche Emotionen hervor wie dessen Erzählungen.[8] Reich an publikusmwirksamen Bühneneffekten wie oper- und ballettartigen Elementen und dem Zeitgeschmack entsprechend fast wie Opern aufgeführt, fanden sie überwiegend begeisterte Aufnahme beim Publikum. Neben den zahlreichen - auf Voltaire als Vorbild weisenden - aktuellen Anspielungen auf das Zeitgeschehen und dem immer wieder anklingenden patriotischen Pathos trugen die Leistungen der Schauspieler, denen die Tragödien Ozerovs aufgrund ihres hohen emotionalen Gehalts größere darstellerische Möglichkeiten boten als die früheren Tragödien, erheblich zu ihrem Erfolg bei.[10] Das gleiche gilt für die von archaischer Rhetorik freie, durch Leichtigkeit und Ungzwungenheit sowie mehr umgangssprachliche Intonation gekennzeichnete "neue" Sprache der Stücke, die allgemein wegen ihrer Klangfülle und Musikalität gepriesen wurde.[11]

Brachten die Tragödien Ozerovs mit der Erneuerung des Alexandriners einen deutlichen Fortschritt im Bereich der Sprache, so blieben die Neuerungen in den übrigen Bereichen doch recht begrenzt, da sie ohne entscheidenden Bruch mit der Tragödientradition des Klassizismus erfolgten.[12] Die Bemühungen des Dichters um eine Erneuerung der Tragödie traten weniger im äußeren Aufbau[13] als in der inneren Struktur und im Gehalt der Stücke zutage. So stand im Mittelpunkt der nicht so sehr nach

logischen als vielmehr nach psychologischen Prinzipien gebauten Tragödien nicht die dramatische Zuspitzung einer bewegten äußeren Handlung, sondern die Aufdeckung von Gefühlen und Empfindungen der handelnden Personen, die Darstellung ihres Innenlebens.[14] Dem Vertreter der neuen Empfindsamkeit ging es weniger um historische Wahrheit als um psychologische Stimmigkeit und eine möglichst natürliche Darstellung der Gefühle seiner Helden[15], die dem Zeitgeschmack entsprechend eher melancholisch-verträumt als heroisch waren[16]. Diese "Intensivierung des Gefühls und der Situation auf Kosten ihrer pathetischen Bewegtheit"[17] sowie starker Dramatik war wie die Tendenz zu Analyse der Charaktere und Nuancierung der Gefühle und Leidenschaften sichtbarer Ausdruck des Bemühens um Schaffung einer psychologischen Tragödie im Geist der modischen Verträumtheit und Empfindsamkeit.[18] Dennoch blieb Ozerov gleichsam auf halbem Wege zum sentimental-romantischen Psychologismus stehen, da er im formalen Bereich den Rahmen des Klassizismus kaum sprengte, sondern bei allen Abweichungen dessen allgemeine Züge (z.B. hohes Milieu, Alexandriner, Schema der fünf Akte) weitgehend beibehielt.[19]

Nach dieser allgemeinen Skizzierung des Ozerovschen Tragödienstils gilt es, die in diesem Zusammenhang besonderes Interesse beanspruchenden antikisierenden Tragödien des Dichters ein wenig näher zu betrachten. Wie oben bereits ausgeführt, fand das zu Beginn des 19. Jahrhunderts stark wachsende Interesse russischer Dichter an der Antike und ihren Werken Niederschlag in einer Reihe von Tragödien, denen ein antikes Sujet zugrunde liegt. Zu den ersten dieser Tragödien, in denen der antike Stoff dem Zeitgeschmack entsprechend häufig in sentimental-romantischem Geist bearbeitet wurde, zählen Ozerovs "*Ėdip v Afinach*" und "*Poliksena*".

Unmittelbare Vorlage der erstgenannten Tragödie, deren überwältigender Erfolg dem Verfasser sogleich größte Anerkennung und Ruhm sicherte[20], war die Tragödie "*OEdipe à Colone*" des französischen Dramatikers J.-F. Ducis (1733-1816), der den Stoff bereits im Geiste des sentimentalen Psychologismus umgearbeitet und in ein rührendes Sujet verwandelt hatte.[21] Auch wenn Ozerov die französische Vorlage in einigen Punkten umar-

arbeitete, so wahrte er doch insgesamt ihren Charakter. Mit dem antiken Original hat die Tragödie des russischen Dichters jedenfalls trotz Übernahme zahlreicher Einzelheiten aus der griechischen Mythologie wenig gemein.[22] Am augenfälligsten zeigt dies der veränderte Tragödienschluß der der weit verbreiteten Forderung der Zeit nach Bestrafung des Lasters und Belohnung der Tugend Rechnung trägt: Geradezu eine Umkehrung des Sophokleischen Tragödienschlusses, bedeutet die Rettung Ėdips bei gleichzeitigem Untergang Kreons eine krasse Entstellung des Ödipus-Mythos in seinem Kern.[23] Auch die Ausschmückung der Tragödie mit Chören und Tänzen kann nicht darüber hinweg täuschen, daß Ozerov das Wesen der antiken Vorlage ebensowenig erfaßte wie sein französischer Vorgänger.[24] Wie dieser ersetzte er "den griechischen Schicksalsgedanken und den französischen Pflichtgedanken als tragische Mächte durch schlicht menschliche Beweggründe, vor allem die Liebe"[25], gestaltete er die Ödipus-Sage nach Kriterien christlicher, nicht antiker Moral[26], machte er aus den heroisch-erhabenen Gestalten des antiken Originals empfindsame Märtyrer, aus dem antiken Ödipus eine stellenweise geradezu jämmerlich wirkende und voll innerer Widersprüche steckende christliche Vaterfigur[27]. So war für ihn der antike Ödipus-Stoff letztlich nur der Rahmen für ein in sentimental-romantischem Geist gestaltetes Drama voller allgemein-politischer Moral und aktuellen gesellschaftlichen Inhalts.[28]

Ähnliches gilt auch für die bereits der Romantik nahestehende[29] Tragödie "*Poliksena*", der zwar der Erfolg des "*Ėdip v Afinach*" versagt blieb, die aber mit der Darstellung des Triumphes eines innerlich freien, starken Menschen über despotische Gewalt wegbereitend für das romantische Drama der 20er und 30er Jahre war[30]. Unter Verwendung von einzelnen Motiven aus Racines "*Iphigénie en Aulide*" und Chateaubruns "*Les Troyennes*" nach der "*Hekabe*" des Euripides, den "*Troades*" Senecas und Motiven aus der "*Ilias*" gestaltet, stellt sie ebenfalls eine griechischem Geist völlig fremde Bearbeitung des antiken Mythos dar.[31] Der griechische Schicksalsgedanke ist durch das den antiken Vorlagen fremde Motiv der Liebe Poliksenas zu Achill ersetzt.[32] Glaube und Sitten der antiken Welt

sind ebenso entstellt wie die Charaktere und Gefühle der Gestalten der griechischen Tragödie.[33] Poliksena ist nicht mehr die heroisch-erhabene Heldin der Euripideischen Tragödie, sondern eine mit Zügen von G.A. Bürgers Lenore ausgestattete verträumt-romantische Heldin.[34]

All diese Dinge, die nicht erst nach Ozerovs Tod die scharfe Kritik von Gegnern wie Merzljakov, Katenin oder Puškin hervorriefen[35], sondern bereits zu seinen Lebzeiten die Kritik aus dem Lager Deržavins und der "*Beseda*" herausforderten, machen deutlich, daß der führende Dramatiker des russischen Sentimentalismus in seinem Bemühen, ein "griechisches" Schauspiel zu schaffen, scheiterte[36]. Statt dessen schrieb er mit den Tragödien "*Ėdip v Afinach*" und "*Poliksena*" zwar antikisch stilisierte, aber in sentimental-romantischem Geist gestaltete Stükke, die in der Darstellung des Innenlebens der Personen von ihren antiken Vorbildern weit entfernt sind und bedenkliche Umgestaltungen aufweisen, die teils Tribut an Klassizismus und Sentimentalismus sind, großenteils aber wohl aus mangelnder Kenntnis des Wesens und Geistes der Antike, insbesondere der antiken Tragödie, resultieren.[37] Dies ist keineswegs verwunderlich, da Ozerov zwar die französische Sprache und die französische Kultur von Kindheit an vertraut waren[38], die griechische Sprache aber zeitlebens fremd blieb[39] und ihm antike Werke vornehmlich aus französischen Übersetzungen bzw. Bearbeitungen bekannt waren[40].

Ebensowenig kann verwundern, daß Gruzincev in seinen antikisierenden Tragödien den antiken Vorlagen näher kam als Ozerov. War dessen Interesse an der Antike nur sekundär und seine Bekanntschaft mit ihren Werken über Frankreich vermittelt, so ermöglichten Gruzincev schon in früher Jugend erworbene Kenntnisse in den alten Sprachen[41] den direkten Zugang zu den Werken der großen griechischen Tragiker, die er ebenso schätzte wie die Tragödien Corneilles, Racines und Voltaires.[42]

Wie sehr Interesse und Bewunderung für die Antike Gruzincevs literarisches Schaffen bestimmten, erhellt die Tatsache, daß sein dramatisches Werk mit einer Ausnahme lediglich aus Bearbeitungen antiker Stoffe besteht. Daß freilich auch bei ihm Vermittlung über Frankreich eine nicht unerhebliche Rolle

spielte, belegen die Tragödien "*Ėlektra i Orest*" und "*Ėdip-car'*", die über weite Strecken Voltaires Bearbeitungen der gleichen Stoffe stark verpflichtet sind. Doch der anfangs beträchtliche Einfluß des französischen Neo-Klassizismus machte zunehmend stärkerer Orientierung an den antiken Vorbildern Platz. Vergleichsweise gute Kenntnisse hinsichtlich des Wesens der griechischen Tragödie bewahrten Gruzincev bei aller Anpassung an die Normen des Klassizismus davor, die antiken Quellen in ähnlichem Ausmaß zu entstellen wie Voltaire und Ozerov. So verzichtete er in dem Bemühen, den Charakter der antiken Vorlagen soweit wie möglich zu wahren[43], entgegen einer weit verbreiteten Konvention auf jegliche Liebesintrige. Darüber hinaus wies er dem für die griechische Tragödie bestimmenden Schicksalsgedanken einen bedeutenden Platz in seinem dramatischen Werk zu. Ist das Schicksal in den antikisierenden Tragödien Ozerovs wie in den meisten anderen Tragödien dieses Typs gleichsam nur ein Anhängsel, das keinerlei konstruktive Rolle spielt[44], so hat es in den Tragödien Gruzincevs eine für den gesamten Handlungsablauf maßgebliche Funktion. Es tritt nicht nur in Gestalt des die tragische Verwicklung auslösenden Orakelspruchs in Erscheinung, sondern bestimmt in ganz entscheidendem Maße Tun und Denken der handelnden Personen. Griechischem Geist verwandt ist schließlich auch die Haltung, in der die Helden - sich dem Willen der Götter willig unterwerfend und ihn als das über allem waltende Ordnungsprinzip anerkennend - das über sie verhängte Schicksal annehmen.[45]

Aus all dem spricht das gleiche Bemühen um möglichst geschichtsgetreue, Ort und Zeit des dargestellten Gegenstands angemessene Gestaltung, das die Werke der um Deržavin gruppierten Dramatiker kennzeichnet.[46] Mit diesen verbindet Gruzincev außerdem die Neigung zu echter, starker Dramatik, wie sie den elegischen Stücken Ozerovs fremd ist, sowie zur Zeichnung starker, männlicher Charaktere, die ebenfalls mit den empfindsam-träumerischen Gestalten der Ozerovschen Tragödien kaum etwas gemein haben.[47]

All diese Ausführungen gelten in besonderem Maße für den "*Ėdip-car'*", die wohl beste Tragödie Gruzincevs. Ihr kommt in verschiedener Hinsicht eine Sonderstellung zu. Zum einen tre-

ten hier in der völlig andersgearteten Behandlung des Ödipus-Mythos die Unterschiede zum Tragödienstil Ozerovs am augenfälligsten zutage; zum anderen ist sie die Tragödie, in der Gruzincev der antiken Quelle sowohl in der Form als auch dem geistigen Gehalt nach am nächsten kam. Darüber hinaus ergibt sich ihre Sonderstellung aus ihrem Charakter als analytischer Tragödie, der sich in der vom üblichen Schema der klassizistischen Tragödie abweichenden Komposition, in der Besonderheit des Konflikts und in der ungewöhnlichen Personenkonstellation niederschlägt. Als eine der wenigen wirklich gelungenen russischen Tragödien dieses Typs stellt der im Gegensatz zu den elegischen Stücken Ozerovscher Prägung durch echte, starke Tragik gekennzeichnete "*Édip-car'*" eine wirkliche Bereicherung der spätklassizistischen Tragödie in Rußland dar.

Wenn dies auch nicht in gleichem Maße für die übrigen Tragödien Gruzincevs gilt, so verdient das Werk des von der Nachwelt rasch vergessenen Dichters doch mehr Beachtung, als ihm bisher von seiten der Literaturwissenschaft zuteil geworden ist. Trotz des Fehlens von Neuerungen, wie sie für die Tragödien Ozerovscher Prägung charakteristisch sind, nimmt es einen festen Platz in der Entwicklung der spätklassizistischen Tragödie in Rußland ein. Bestätigung hierfür ist der Umstand, daß die von Gruzincev angewandte Methode der Bearbeitung antiker Stoffe Nachahmung bei P.A. Katenin (1792-1853) und V.K. Kjuchel'beker (1797-1846) fand, die in ihren antikisierenden Tragödien "*Andromacha*" (1809-1818) und "*Argivjane*" (1822-1824) seine am strengen Klassizismus Deržavinscher Prägung orientierte Darstellungsweise in wichtigen Zügen übernahmen.[48] Zudem gewinnt das Werk des Dichters dadurch an Bedeutung, daß es dem russischen Theaterpublikum mit den Bearbeitungen des Ödipus- und des Elektra-Stoffs zwei der bekanntesten, seit Aristoteles immer wieder als geradezu ideal für die Gestaltung echter Tragik bezeichneten Stoffe der tragischen Weltliteratur nahebrachte.

Wie immer man die antikisierenden Tragödien Gruzincevs hinsichtlich ihres künstlerischen Wertes beurteilen mag[49]: unbestreitbar ist, daß sie einen wichtigen Beitrag zur Rezeption der Antike im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts in Rußland darstellen.

# ANHANG

## SYNOPSE DER PARALLELSTELLEN

### I. "*Èlektra i Orest*"

| "*Oreste*" | "*Èlektra i Orest*" | "*Elektra*" |
|---|---|---|
| | **1. Akt** | |
| 377/378, 382/383 | 1-4 | |
| 380/381 | 5/6 | |
| 391-394 | 17-22 | |
| 409-411 | 29/30 | |
| | 33-38 | 53-58 |
| | 41-60 | 32-37 |
| 414-421 | 61-66 | |
| 430-434 | 77-81 | |
| 439 | 87 | |
| 444-449 | 93-96 | |
| 450-454 | 97-102 | |
| 461-478 | 112-122 | |
| 481-487 | 129-135 | |
| 488-499 | 136-148 | |
| 502-511 | 150-156 | |
| 267-286 | 168-192 | |
| | 182-184 | 410-427 |
| | 193-196 | 431-448 |
| | 219-230 | 406 ff. |
| | **2. Akt** | |
| 56-64 | 245-252 | 954-957, 1019/1020 |
| 75-82 | 253-256, 311 | 992-1014 |
| 94-120 | 257-303 | 11-14, 86-120 |
| 151-160 | 312-321 | |
| 139/140 | 322-326 | 317-323 |
| 5-10, 19/20, 49-52 | 345-349 | |
| 125-132 | 363-371 | 173-184 |
| 133/134 | 391-396 | |

| *"Oreste"* | *"Ėlektra i Orest"* | *"Elektra"* |
|---|---|---|
| 161/162 | 397/398 | |
| 167-184 | 405-414 | |
| 193-211 | 415-422 | |
| 212-230 | 423-430 | |
| 559-576 | 439-458 | |
| 577-608 | 459-486 | |
| 609-632 | 487-498 | |
| 303-307 | 501-508 | |
| 513/514 | 526-528 | |
| 516-518 | 531-534 | |
| 338-341, 527-536 | 535-541 | |
| | <u>3. Akt</u> | |
| 657/658 | 581-583 | |
| 656/657 | 584-586 | |
| 665-667 | 587-590 | |
| 660-664 | 591-594 | |
| 693/694 | 619 | |
| 695-697, 711-716 | 623 | |
| | 639/640 | 442/443 |
| 905/906 | 724 | |
| 909/910 | 728-731 | |
| 940 | 741 | |
| 941-943 | 742-746 | |
| 919 | 748 | |
| 831/832 | 749-751 | 1113/1114 |
| 879/880 | 770 | |
| 881 | 773 | |
| 946-959 | 774-784 | |
| 965-976 | 785-796 | |
| 981/982 | 805-806 | |
| 989/990 | 813/814 | |
| 997-1002 | 815-822 | |
| 1013 | 829/830 | |

| *"Oreste"* | *"Ėlektra i Orest"* | *"Elektra"* |
|---|---|---|
| | **4. Akt** | |
| | 891 | 1126 |
| | 892-896 | 1143-1145 |
| | 901-909 | 1127/1128, 1154-1157 |
| 1078-1084 | 925-928 | |
| | 959/960, 961 | 1205-1217 |
| 1208-1211 | 966, 970 | |
| 1211-1215 | 971-978 | |
| 1217/1218 | 979/980 | |
| 1234/1235 | 983/984 | |
| 1018-1020 | 991 | |
| 1254/1255 | 999-1001 | |
| 739-745 | 1006-1015 | |
| 1260/1261 | 1031/1032 | |
| 1262/1263 | 1034 | |
| 1269-1271 | 1037 | |
| 1272/1273 | 1043-1048 | |
| 1274-1283 | 1049-1056 | |
| 1284 | 1057-1059 | |
| 1288 | 1064 | |
| 1307-1310 | 1065-1067 | |
| 1311/1312 | 1067-1070 | |
| 1313 | 1071 | |
| 1317-1322 | 1073-1076 | |
| | **5. Akt** | |
| 1378-1380 | 1083-1085 | |
| 1381 | 1087-1090 | |
| 1395/1396 | 1092-1094 | |
| 1395/1396 | 1097-1103 | |
| 1398 | 1104 | |
| 1404/1405 | 1119-1121 | |
| 1383-1386 | 1125/1126 | |
| 1435 | 1127 | |
| 1427-1438 | 1137-1144 | |

| *"Oreste"* | *"Ėlektra i Orest"* | *"Elektra"* |
|---|---|---|
| 1450 | 1148 | |
| 1465 | 1151 | |
| 1471-1476 | 1157/1158 | |
| 1483-1486 | 1167-1170 | |
| 1477-1481 | 1171-1174 | |
| 1483-1486 | 1175-1178 | |
| 1516-1518 | 1195/1196 | |
| 1519-1523 | 1197-1200 | |
| 1524-1530 | 1201-1204 | |
| 1533-1537 | 1205-1208 | |
| 1538-1554 | 1209-1214 | |
| 1559/1560 | 1216 | |
| 1555-1559 | 1221-1224 | |
| 1562-1572 | 1225-1232 | |
| 1585-1590 | 1233-1240 | 1404-1416 |
| 1592 | 1243/1244 | |
| 1593-1596 | 1249-1252 | |
| 1597, 1599/1600 | 1253/1254 | |
| 1600-1602 | 1254-1257 | |

II. "*Ėdip-car'*"

| "*OEdipe*" | "*Ėdip-car'*" | "*Oidipus tyrannos*" |
|---|---|---|
| | **1. Akt** | |
| | 31/32 | 29/30 |
| | 47 | 46 |
| 63, 65-67 | 83, 87/88 | |
| 71/72 | 89/90 | |
| 73/74 | 91/92 | |
| 75-79 | 93-96 | |
| 178 | 159-160 | |
| 173/174 | 161/162 | |
| 181-184 | 171-174 | 255-258 |
| 189-192 | 177/178 | |
| 195/196 | 183/184 | |
| | 185/186 | 733/734 |
| 205/206 | 189/190 | |
| 236-250 | 225-228 | |
| 259-264 | 247-254 | 236-243 |
| 273/274 | 257/258 | |
| | **2. Akt** | |
| 949/950 | 271/272 | 280/281 |
| 928 | 334 | |
| | 337, 339 | 742 |
| 931/932 | 339/340 | 743 |
| 1079-1084 | 350-364 | |
| | 417 | 387, 538/539 |
| 940-952 | 429-434 | 707-709 |
| | 437/438 | 646-648 |
| | 465-472 | 644/645 |
| 775-782 | 485, 486 | |
| 757/758 | 492 | |
| 809/810 | 501/502 | |

| *"OEdipe"* | *"Ėdip-car'"* | *"Oidipus tyrannos"* |
|---|---|---|
| | 3. Akt | |
| 898, 904 | 549/550 | |
| 956-959 | 553/554 | 856-858 |
| 967-974 | 559-570 | |
| 975-984 | 571-581 | 713/714 |
| 987-1005 | 584-596 | 717/718 |
| 1022 | 618 | |
| 1025 | 623 | |
| 1042 | 640 | 794-797 |
| 1056 ff. | 649/650 | 800 ff. |
| 762, 784 | 674 ff. | 332/33 |
| 763/764 | 681/682, 688 | 322/323, 330/331 |
| 1101/1102 | 707/708 | |
| 1125-1129 | 723-728 | |
| 875-884 | 729/730 | |
| 885-894 | 735/736 | |
| | 4. Akt | |
| | 761/762 | 1142/1143, 1518 |
| 1177-1182 | 765-769 | |
| 1176-1179 | 769/770 | |
| 1186-1188 | 773-776 | |
| 1189 | 786 | |
| 1194/1195 | 792/793 | 1005/1006 |
| 1202-1206 | 798-801 | 964-970 |
| | 802, 812/813, 816 | 937, 971/972 |
| 1214 | 803/804 | |
| 1220 ff. | 819 ff. | |
| | 928-935 | 1164-1181 |
| 1331/1332 | 947/948 | |
| 1333/1334 | 950-952 | |
| 1350 | 961 | |
| 1350/1351 | 966 | |
| 1353 | 968/969 | |
| 1347 | 970/971 | |
| 1358 | 991 | |

| *"OEdipe"* | *"Ėdip-car'"* | *"Oidipus tyrannos"* |
|---|---|---|
| 1361 | 993 | |
| 1362/1363 | 993/994 | |
| 1365/1366 | 996-998 | |
| | <u>5. Akt</u> | |
| 1376 | 1010 | |
| 1379/1380 | 1016 | |
| | 1022-1024 | 1223-1235 |
| 1408 | 1058 | |
| | 1061-1072 | 1252-1279 |
| | 1087 | 1255 |
| | 1092-1094 | 1268-1270, 1278/1279 |
| | 1097 | 1290/1291 |
| | 1099 | 1294/1295 |
| | 1101-1103 | 1297-1306 |
| | 1105 | 1331/1332 |
| | 1106-1108 | 1371-1374 |
| | 1109 | 1386-1390 |
| | 1111-1113 | 1398-1403 |
| | 1114-1116 | 1403-1408 |
| | 1117-1119 | 1466/1467 |
| | 1135-1138, 1142 | 1492-1495, 1500-1502 |
| | 1147/1148 | 1503-1510 |

## III. "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*

| "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" | "*Herakleidai*" |
|---|---|
| **1. Akt** | |
| 4-8 | 33/34 |
| 12/13 | 37/38 |
| 56 | 9/10 |
| 57-62 | 13-24 |
| 67, 77-79 | 111 |
| 88-90 | 49/50 |
| 91/92 | 55/56 |
| 97/98 | 59/60 |
| 103, 107 | 61/62 |
| 117 | 86/87 |
| 120 | 91/92 |
| 121-123, 134 | 101/103 |
| 125-128 | 88/89 |
| 131/132 | 78/79 |
| 153/154 | 113, 115 |
| 155 | 102/103 |
| 169/170 | 105/106 |
| 184 | 111 |
| 185/186 | 116/117 |
| 191/192 | 340/341 |
| **2. Akt** | |
| 207-210 | 136-138 |
| 215-218 | 139-141 |
| 220-226 | 142-154 |
| 230-245 | 155-161 |
| 243/244, 246 | 164/165 |
| 247, 251/252 | 177/178 |
| 253/254 | 176 |
| 289 | 240/241 |
| 293 | 275-281 |
| 297 | 284 |
| 300 | 336 |

| *"Iraklidy ili Spasennye Afiny"* | *"Herakleidai"* |
|---|---|
| 301 | 290 |
| 312-316 | 310-313 |
| 318/319 | 323/324 |
| 320/321 | 318/319 |
| 325-332 | 320-328 |
| 335-338 | 297-300 |
| 341/342 | 333/334 |
| 343-346 | 340 |
| 347-360 | 399-402 |
| 365/366 | 405 |
| 367-370 | 415 |
| 391, 394/395 | 440/441 |
| <u>3. Akt</u> | |
| 407 | 381 |
| 413-418 | 382-386 |
| 419-421 | 389, 394 |
| 422 | 390-392 |
| 433-438 | 403-409 |
| 439-460 | 411-424 |
| 463/464, 471-473 | 433/434 |
| 465-470 | 427-430 |
| 474 | 440/441 |
| 474-478 | 453-455 |
| 481/482 | 464 |
| 488-490 | 465-467 |
| 491/492 | 471/472 |
| 505/506 | 474/475 |
| 509-511 | 478-483 |
| 532-536 | 489-491 |
| 538-540 | 494-496 |
| 544-547 | 501-504 |
| 548-562 | 507-519 |
| 569/570 | 528/529 |
| 571/572 | 532 |
| 573-578 | 535-542 |

| *"Iraklidy ili Spasennye Afiny"* | *"Herakleidai"* |
|---|---|
| 581-588 | 543-546 |
| 589-598 | 547-556 |
| 601-604 | 560/561 |
| 605-609 | 564-571 |
| 615-620 | 578 |
| 621 | 574-576 |
| 629 | 602/603 |
| 635/636 | 605-607 |
| <u>4. Akt</u> | |
| 856, 866 | 684-694 |
| 865 | 680/681 |
| 867-869 | 695/696, 698/699 |
| 879-881 | 740-742 |
| <u>5. Akt</u> | |
| 939-945 | 792-794 |
| 946 | 859/860 |
| 950-956 | 800/801 |
| 957/958 | 830-833, 838-840 |
| 959-965 | 834/835 |
| 967/968 | 841/842 |
| 979-982 | 843-847 |
| 991-997 | 804-816 |
| 1003-1012 | 851-858 |
| 1030-1032 | 879-880 |
| 1057-1060 | 957/958 |
| 1067/1070 | 984/985 |
| 1077/1078 | 989/990 |

# ANMERKUNGEN

## EINLEITUNG (S. 1-7)

1 Vgl. K. HAMBURGER, Von Sophokles zu Sartre: Griechische Dramenfiguren antik und modern, 3. Aufl., Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1965, S. 16.

2 Vgl. hierzu H. BOGNER, Der tragische Gegensatz: Seine Entdeckung und Gestaltung in der frühgriechischen Tragödie, Heidelberg 1947, S. 30 ff.

3 O. MANN, Poetik der Tragödie, Bern 1958, S. 77.

4 Vgl. hierzu HAMBURGER, S. 15 f.; BOGNER, S. 81 ff.

5 HAMBURGER, S. 12.

6 Vgl. G. STEINER, Der Tod der Tragödie (Aus dem Amerikanischen übertragen von J. und Th. KNUST), München-Wien 1962, S. 23.

7 Vgl. W. SCHADEWALDT, "Das Drama der Antike in heutiger Sicht",in: Hellas und Hesperien: Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur, Zürich-Stuttgart 1960, S. 99-106, hier S. 99 (zuerst in: Universitas 8, 1953, S. 591-599); STEINER, S. 267.
Daß die griechische Tragödie auch den modernen Sowjet-Bürger, der nur wenig mit ihr vertraut ist, in Bann zu schlagen vermag, belegt eindrucksvoll die Besprechung einer Aufführung des Sophokleischen "*König Ödipus*" in Moskau durch S. MOKUL'-SKIJ, "'Car' Ėdip' v teatre imeni Rustaveli", in: O teatre, M. 1963, S. 468-484.

8 SCHADEWALDT, S. 105; vgl. auch STEINER, S. 289 f.

9 Vgl. hierzu M. KAŽOKNIES, Studien zur Rezeption der Antike bei russischen Dichtern zu Beginn des XIX. Jahrhunderts, Slavistische Beiträge, 35, München 1968, S. 47 f., 52; H. ROTHE, "Marginalien zum 'griechischen Geschmack' in Rußland 1780-1820", in: Festschrift für M. WOLTNER zum 70. Geburtstag (hg. P. BRANG in Verbindung mit H. BRÄUER u. H. JABLONOWSKI), Heidelberg 1967, S. 205-218, hier S. 206.

10 Vgl. KAŽOKNIES, S. 52, 54 und 71.

11 Ebd., S. 54.

12 Ebd., S. 71.

13 Vgl. D. D. BLAGOJ (Hg.), Istorija russkoj literatury v trech tomach (AN SSSR), Bd. II, M.-L. 1963, S. 87.

14 Vgl. KAŽOKNIES, S. 52/53. Welch hohe Wertschätzung die griechischen Tragiker, insbesondere SOPHOKLES, in dieser Zeit bei Kennern der Antike erfuhren,belegt eindrucksvoll ein von S. UVAROV am 24. November 1824 vor der Akademie gehaltener Vortrag, der im darauffolgenden Jahr gedruckt wurde (OUVAROFF, Mémoire sur les Tragiques Grecs, St.-Pétersbourg 1825).

15 Vgl. ROTHE, S. 205.

16 Vgl. KAŽOKNIES, S. 43.

17 Häufiger begegnet die alte Schreibung GRUZINCOV.

18 Die folgenden biographischen Angaben sind größtenteils entnommen aus: V.A. BOČKAREV (Hg.), Stichotvornaja tragedija konca XVIII - načala XIX veka, BPBS, 2. Ausg., M.-L. 1964. Andere Quellen sind jeweils gesondert angeführt.

19 "... na plodonosnoj zemle meždu Caricynym i Sareptoju..." (GRUZINCEV in der seiner Tragödie "*Pokorennaja Kazan' ili Miloserdie carja Ioanna Vasileviča IV, proimenovannogo Groznym*", SPb. 1810, vorangestellten Widmung an seinen Vater, S. III).

20 Vgl. K.N. BATJUŠKOV, Sočinenija (hg. P.N. BATJUŠKOV, kommentiert von L.N. MAJKOV und V.I. SAITOV), Bde. 1-3, Bd. III, SPb. 1886, S. 663. Diese unter Mitteilung der Quelle (P.N. PETROV, Iz del departamenta gerol'dij) gemachte und auch anderweitig übernommene Angabe hat mehr Wahrscheinlichkeit für sich als die von V.S. NEČAEVA (P.A. VJAZEMSKIJ, Izbrannye stichotvorenija, hg. V.S. NEČAEVA, M.-L. 1935, S. 592), der zufolge der Dichter von 1775 bis 1828 gelebt haben soll.

21 Vgl. GRUZINCEVS Angaben in der oben genannten Widmung zu "*Pokorennaja Kazan' ...*", S. II.

22 Vgl. A.N. GRUZINCEV, "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach", Novosti russkoj literatury, 1803, T. 6, S. 160-174, hier S. 164. Nähere Angaben über Erziehung und Ausbildung des Dichters fehlen.

23 Vgl. hierzu Sočinenija i perevody (hg. Ross. Akademija), T. 6, SPb. 1813, S. 51, 57 und 91. Vermutlich sind die beiden nicht zum Druck gelangten Tragödien schon früher entstanden. Anlaß zu dieser Annahme gibt eine Notiz GRUZINCEVS aus dem Jahre 1803, in der er das Erscheinen eigener Stücke ankündigt ("*Ėkzamen 'Lizy ili Toržestvo blagodarnosti*", Novosti russkoj literatury, 1803, T. 6, S. 391-402, hier S. 402).

24 Vgl. hierzu das Kapitel "Die kritisch-theoretischen Aufsätze A.N. GRUZINCEVS zum Theater auf den Seiten 33-35 dieser Arbeit.

25 BATJUŠKOV, Bd. III, S. 663.

26 Vgl. die Widmung zu "*Pokorennaja Kazan' ...*", S. I/II. CHERASKOV verdankte er auch den Hinweis auf den Stoff zu dieser Tragödie. Möglicherweise geht auch die nicht erhaltene Tragödie "*Numa Pompilij*" auf eine Anregung CHERASKOVS zurück, der selbst eine Erzählung über den sagenhaften König der römischen Frühzeit geschrieben hatte.

27 Ebd., S. III.

28 Anlaß zu dieser Vermutung gibt der Umstand, daß alle seine Tragödien in Petersburg Premiere hatten und auch dort gedruckt wurden. Weiteres Indiz hierfür ist ein anläßlich der Erstaufführung von "*Ėlektra i Orest*" abgefaßter Brief GRUZINCEVS an die Herausgeber der in Petersburg erscheinenden Zeitschrift "*Cvetnik*" (Cvetnik, 1809, T. 4, S. 255-260), nachdem er zuvor nur in Moskauer Zeitschriften Beiträge veröffentlicht hatte. Auch die mit dem oben erwähnten Hinweis auf die leiderfüllte Zeit nach CHERASKOVS Tod gekoppelte Erwähnung der von

GRUZINCEV schmerzhaft empfundenen langen Trennung vom Elternhaus (Widmung zu "*Pokorennaja Kazan'* ..., S. III) paßt hierzu, da ein Besuch des Elternhauses von Petersburg noch schwieriger zu bewerkstelligen war als von Moskau aus.

29 Vgl. hierzu S. 152 dieser Arbeit.

30 BOČKAREV gibt fälschlicherweise als Erscheinungsjahr 1811 an (S.516).

31 So z.B. Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bde. 1-10, Bd. V, M.-L. 1941, S. 167; Russkie dramaturgi XVIII-XIX vekov: Monografičeskie očerki v trech tomach (hg. G.P. BERDNIKOV u. a.), Bd. II, L.-M. 1961, S. 15.

32 Vgl. Čtenie v Besede ljubitelej russkago slova, 1. Büchlein, SPb. 1811, S. IX ff. Unter den 40 dort angeführten Mitgliedern bzw. Mitarbeitern und 33 Ehrenmitgliedern fehlt GRUZINCEVS Name.

33 A.N. GRUZINCEV, "Petriada": Poėma ėpičeskaja, SPb. 1812, S. V.

34 BATJUŠKOV, Bd. III, S. 664.

35 Nach BOČKAREV (S. 516) und S.A. VENGEROV (Istočniki slovarja russkich pisatelej, Bde.1-4, Bd. IV, SPb. 1910, S. 148) starb GRUZINCEV in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts. Dagegen geben Ottův slovník naučný: Illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, Bde.1-28, Bd. X, Prag 1896, S. 547, und Encyklopedyja powszechna, Bde. 1-28, Bd. X, Warschau 1862, S. 833, als Todesjahr des Dichters 1821 an.

36 In diesem Zusammenhang sei nur auf die in der Reihe "Biblioteka poėta" erschienenen Textausgaben verwiesen.

37 Aus der Vielzahl seiner Arbeiten seien hier nur folgende genannt: Očerki po istorii russkoj literatury XVIII veka: Dvorjanskaja fronda v literature 1750-ch 1760-ch godov, M.-L. 1936; "K voprosu o russkom klassicizme", in: Poėtika: Sbornik statej, L. 1928, S. 126-148; "O russkom klassicizme", in: Poėtika: Sbornik statej, L. 1929, S. 21-65; Russkaja literatura XVIII veka, M. 1939.

38 Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Tragödie 1747-1769, (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 6), Wiesbaden 1962.

39 Vgl. hierzu S. MOKUL'SKIJ, "Itogi i zadači izučenija zapadnoevropejskogo teatra", in: O teatre, M. 1963, S. 485-507, hier S. 505. Bestätigung findet diese Feststellung auch bei einem Blick in die einschlägigen Bibliographien. Vgl. z.B. Istorija russkoj literatury XIX veka: Bibliografičeskij ukazatel', hg. K.D. MURATOVA, M.-L. 1962, S. 843, wo unter dem Stichwort "Antičnost' i russkaja literatura" lediglich 45 Titel angeführt sind.

ERSTER TEIL

I. DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE (S. 8-15)

1 STEINER, S. 7. Hier wie auch im folgenden stellt er unter Hinweis darauf, daß das tragische Drama sowohl der orientalischen Kunst und dem japanischen Theater als auch jüdischem Denken und Weltgefühl fremd sei, den spezifisch abendländischen bzw. griechischen Charakter der Tragödie als dramatischer Kunstform und des ihr zugrundeliegenden tragischen Weltgefühls heraus (S. 7 ff.).

2 Vgl. hierzu G.W.F. HEGEL, "Unterschied der antiken und modernen dramatischen Poesie", in: Werke in 20 Bänden (Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe; Red. E. MOLDENHAUER und K.M. MICHEL), Frankfurt/M. 1971, Bd. 15, S. 534-538, hier S. 534 f. Für ihn ist Voraussetzung wahrhaft tragischen Handelns, "... daß bereits das Prinzip der individuellen Freiheit und Selbständigkeit oder wenigstens die Selbstbestimmung, für die eigene Tat und deren Folgen frei aus sich selbst einstehen zu wollen, erwacht sei" (534). Da die Verwirklichung dieses Prinzips eine griechische Errungenschaft sei, müsse man trotz einiger Ansätze zu dramatischer Kunst im Orient, bei den Chinesen und Indern den "eigentlichen Beginn der dramatischen Poesie" bei den Griechen ansetzen (535).

3 W. JENS, "Antikes und modernes Drama", in: Eranion: Festschrift für H. HOMMEL (hg. J. KROYMANN unter Mitwirkung von E. ZINN), Tübingen 1961, S. 43-62, hier S. 47.

4 Vgl. E. BUSCHOR, Über das griechische Drama, München 1963, S. 29 f.; A. LESKY, Geschichte der griechischen Literatur, 2., neubearbeitete und erweiterte Aufl., Bern-München 1963, S. 250.

5. Vgl. hierzu im einzelnen STEINER, S. 23, 32, 195 ff. und 267 f.; ebenso HAMBURGER, S. 11 f.
Zum Rückgriff auf die griechische Tragödie in neuerer Zeit vgl. P. ARNOTT, An Introduction to the Greek Theater, London 1959, S. 226 ff.; zur Rezeption der griechischen Tragödie in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert vgl. W. SCHADEWALDT, "Antike Tragödie auf der modernen Bühne. Zur Geschichte der Rezeption der griechischen Tragödie auf der heutigen Bühne", in: Hellas und Hesperien, Zürich-Stuttgart 1960, S. 543-570 (zuerst in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Jahresheft 1955/56, S. 37-64).

6 H.C. BALDRY, The Greek Tragic Theatre, London 1971, S. 5 f. und 10 f.

7 LESKY, S. 250 f.; ders., Die tragische Dichtung der Hellenen, 2. Aufl. mit Nachträgen, Göttingen 1964, S. 17; vgl. auch BUSCHOR, S. 11 ff.

8 LESKY, Geschichte, S. 250.

9 Ebd., S. 251; BUSCHOR, S. 59.
Da es den Rahmen der Arbeit sprengen würde, ausführlich auf den Ursprung und die einzelnen Etappen der Entwicklung der Tragödie und die damit verbundenen noch immer nicht völlig

gelösten Probleme einzugehen, werden hier nur die wichtigsten Entwicklungsstufen in enger Anlehnung an die Darstellung A. LESKYS kurz skizziert. Aus der überaus umfangreichen Literatur zum Thema sei neben den beiden letztgenannten Werken von LESKY und BUSCHOR lediglich auf folgende Arbeiten - mit z. T. recht unterschiedlichen Ansätzen und Hypothesen - verwiesen:
E. BUSCHOR, Satyrtänze und frühes Drama, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung, Jg. 1943, H. 5;
R.C. FLICKINGER, The Greek Theater and its Drama, University of Chicago Press, Chicago Reprint Series Issue, 2. Aufl., 1961, Einleitung, S. 1-35;
A. LESKY, Tragische Dichtung, S. 11-38 (mit Besprechung der wichtigsten Literatur zum Thema, S. 13-16 und S. 225-228);
H. PATZER, Die Anfänge der griechischen Tragödie, Wiesbaden 1962 (mit einer kritischen Darstellung der wichtigsten modernen Hypothesen zur Entstehung der griechischen Tragödie, S. 39-88);
M. POHLENZ, Die griechische Tragödie, 2. Aufl., Göttingen 1954, S. 13-38, insbesondere S. 18 ff.;
H. SCHRECKENBERG, ΔΡΑΜΑ: Vom Werden der griechischen Tragödie aus dem Tanz, Würzburg 1960, besonders S. 102-122;
U. VON WILLAMOWITZ-MOELLENDORFF, Euripides: Herakles, Bd. I: Einleitung in die griechische Tragödie, 4., unveränderter Abdruck der 2. Aufl. von 1895, Darmstadt 1959, S. 44-120, vor allem S. 50 ff.
Neben den hier genannten Arbeiten verdienen auch die bemerkenswerten Ausführungen von BOGNER zum geschichtlichen Hintergrund der Entstehung der attischen Tragödie (S. 33-59) Interesse.

10 Vgl. BUSCHOR, Drama, S. 56; LESKY, Tragische Dichtung, S. 12 f. Vgl. dort auch zur Deutung des Wortes "Tragödie" als "Gesang der Böcke" (S. 23 ff.).

11 Vgl. LESKY, Geschichte, S. 253 f.

12 Vgl. ebd., S. 254 f.; ders., Tragische Dichtung S. 33 f.

13 Vgl. LESKY, Geschichte, S. 252.

14 Vgl. LESKY, Tragische Dichtung, S. 33 ff.

15 Vgl. hierzu sowie zur Vorbereitung und Durchüfhrung der Festspiele FLICKINGER, S. 196-203 und S. 168-272; desgleichen BALDRY, S. 19-35.

16 FLICKINGER, S. 124 f.; BUSCHOR, Drama, S. 45.

17 POHLENZ, S. 16. Vgl. im gegebenen Zusammenhang auch C.M. BOWRA, Höhepunkte griechischer Literatur: Von Homer zu Theokrit (Aus dem Englischen übersetzt von R. UNTERBERGER und B. RUEFF), Stuttgart 1968, S. 139.

18 BOWRA, S. 166. Vgl. auch MANN, S. 285.

19 BALDRY, S. 77 und 81.

20 Vgl. HAMBURGER, S. 13 und 20 ff.; BOWRA, S. 144; MANN, S. 271 f. Auf die Erörterung des schon von LESSING ausführlich behandelten Interpretationsproblems der Aristotelischen Begriffe "φόβος" und "ἔλεος" muß hier verzichtet werden.

Vgl. aber G.E. LESSING, Hamburgische Dramaturgie (Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von O. MANN), 2. Aufl., Stuttgart 1963, S. 291 ff. und 455 ff., wo MANN LESSINGS Interpretation der Begriffe als "Furcht" und "Mitleid" verteidigt. Dagegen W. SCHADEWALDT, "Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödienansatzes", in: Hellas und Hesperien, Zürich-Stuttgart 1960, S. 346-388 (zuerst in: Hermes, 83, 1955, S. 129-171); ders., "Von der Wirkung des Trauerspiels", a. a. O., S. 388-391 (zuerst in: Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, H. 11, 1954-55, S. 126-129).

21 E. HOWALD, Die griechische Tragödie, München-Berlin 1930, S. 12.

22 Vgl. BOWRA, S. 157 und 171.

23 JENS, Drama, S. 48

24 Ebd., S. 44. Dies erklärt vielleicht die nach modernen Maßstäben nicht unbeträchtliche Zahl von inhaltlichen Unstimmigkeiten.

25 Ebd., S. 45. Der Verfasser verweist in diesem Zusammenhang auf zahlreiche Gemeinsamkeiten der griechischen Tragödie mit dem epischen Theater (S. 46). Vgl. auch die Zusammenfassung von Unterschieden zwischen antikem und modernem Drama am Schluß seines Beitrags (S. 62).

26 Vgl. ebd., S. 44; BUSCHOR, Drama, S. 40.

27 Vgl. MANN, S. 29 und 63; BUSCHOR, Drama, S. 42 und 45; ARNOTT, Introduction, S. 21.

28 Vgl. FLICKINGER, S. 131-161. Aktiv an der Handlung beteiligt war vor allem der Chorführer.

29 Vgl. ARNOTT, Introduction, S. 22.

30 Vgl. zu diesen Ausführungen BOWRA, S. 142 f.

31 Ebd., S. 142.

32 FLICKINGER, S. 192.

33 Vgl. BOWRA, S. 142.

34 AISCHYLOS führte den zweiten, SOPHOKLES den dritten Schauspieler ein. In seltenen Fällen konnte aber auch noch ein vierter Schauspieler auftreten.

35 Gegebenenfalls konnte dieser durch einen Statisten ersetzt werden.

36 Vgl. zu diesen Ausführungen vor allem FLICKINGER, S. 162-195 und 221 ff.; desgleichen BALDRY, S. 54 ff.

37 Vgl. FLICKINGER, S. 127 ff. und 233 ff.; desgleichen P. ARNOTT, Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C., Oxford 1962, S. 134 ff. ARNOTT räumt zwar ein, daß auch in der griechischen Tragödie unter bestimmten Umständen die Darstellung des gewaltsamen Todes auf der Bühne möglich gewesen sei (vor allem gegen Ende der Tragödie), verweist aber zugleich auf die in einem solchen Fall gegebenen Probleme technischer Art: Sei der Tote von der Bühne fortgeschafft

worden, so habe dies eine Unterbrechung der Kontinuität bedeutet; sei er aber auf der Bühne liegengeblieben, so habe ein Schauspieler gefehlt (S. 136).

38 MANN, S. 203.

39 Vgl. zum Komplex der drei Einheiten FLICKINGER, S. 246-267; dazu K. VON FRITZ, Antike und moderne Tragödie, 9 Abhandlungen, Berlin 1962, S. VIII f. und XVI.

40 JENS, Drama, S. 51.

41 HAMBURGER, S. 16.

42 Vgl. JENS, Drama, S. 49.

## II. DIE KLASSIZISTISCHE TRAGÖDIE (S. 16-26)

1 In diesem Kapitel sollen die Grundzüge der klassizistischen Tragödie vornehmlich am Beispiel des französischen Klassizismus dargelegt werden. Der Rückgriff auf den französischen Klassizismus bietet sich aus folgenden Gründen an: Zum einen erlangte die klassizistische Tragödie in Frankreich den Rang, der ihr für lange Zeit ganz entscheidenden Einfluß auch in den übrigen europäischen Literaturen - nicht zuletzt auch in Rußland - sicherte; zum anderen haben zwei der in dieser Arbeit behandelten Tragödien neben den antiken Originalen französische Tragödien zur Vorlage.

2 Vgl. STEINER, S. 92; H. PEYRE, Le Classicisme français, New York 1942, S. 44 f. und 174.

3 Vgl. zu diesen Ausführungen A. LAGARDE und L. MICHARD (Hgg.), Les grands auteurs français du programme, Bde. 1-6, Bd. III: XVII$^{e}$ Siècle, im folgenden zitiert als XVII$^{e}$ Siècle, 3. Aufl. Paris 1970, S. 7 ff.; besonders aber PEYRE, S. 36 ff. Verwiesen sei noch auf Littérature française (hg. A. ADAM, G. LERMINIER und E. MOROT-SIR), Bde. 1-2, Bd. I: Dès Origines à la fin du XVIII$^{e}$ siècle, Paris 1967, S. 171-282, wo die verschiedenen Zeitströmungen ausführlich abgehandelt sind.

4 Vgl. XVII$^{e}$ Siècle, S. 11 ff.

5 Vgl. STEINER, S. 19.

6 Ph.J. YARROW, The Seventeenth Century 1600-1715, A Literary History of France, Bde. 1-5, hg. P.E. CHARVET, Bd. II, London-New York 1967, S. 94.

7 Littérature française, S. 275 ff.

8 YARROW, S. 131; vgl. auch Littérature française, S. 191.

9 Vgl. hierzu im einzelnen PEYRE, S. 94 ff.; Littérature française, S. 224 und 277; XVII$^{e}$ Siècle, S. 13 und 96; YARROW, S. 94.

10 Vgl. Littérature française, S. 190; YARROW, S. 118 und 132 ff.

11 Vgl. V. KLOTZ, Geschlossene und offene Form im Drama, München 1960, S. 60 ff.

12 Ebd., S. 23 f. und 36; J. SCHERER, La Dramaturgie classique en France, Paris o. J., S. 91 ff.

13 SCHERER, S. 107 ff.

14 Ebd., S. 271 ff.

15 In diese Zwischenakt-Handlung wurden vornehmlich solche Ereignisse verlegt, deren Darstellung auf der Bühne zuviel Zeit in Anspruch genommen oder die Einheit des Ortes bzw. den guten Geschmack verletzt hätte (SCHERER, S. 209).

16 Vgl. hierzu ebd., S. 206 ff.

17 KLOTZ, S. 39.

18 Ebd., S. 38 ff.; SCHERER, S. 110 ff.

19 YARROW, S. 121; SCHERER, S. 439.

20 KLOTZ, S. 45.

21 MANN, S. 130. Vgl. auch V. KLEMPERER, Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert, Bde. 1-2, Bd. I: Das Jahrhundert Voltaires, Berlin 1954, S. 55; KLOTZ, S. 45 ff.; sehr ausführlich hierüber SCHERER, S. 149 ff.

22 XVII$^{e}$ Siècle, S. 96; PEYRE, S. 102.

23 SCHERER, S. 383.

24 Vgl. ebd., S. 383. Daß dies bisweilen Verlust echter Tragik zur Folge hatte, ist nicht weiter verwunderlich (vgl. MANN, S. 245).

25 XVII$^{e}$ Siècle, S. 95.

26 Vgl. SCHERER, S. 383 ff. Mord und Tod waren von der Bühne verbannt und wurden auch im Bericht nur farblos, in allgemeinen Wendungen, dargestellt. Als einzige erlaubte Bluttat, die nicht gegen die Schicklichkeit verstieß, galt der "notwendige", eines Helden würdige Selbstmord. Doch wurde auch hier die eigentliche Selbstmordhandlung meist hinter der Szene vollzogen und auf der Bühne nur der Vorgang des Sterbens selbst gezeigt (S. 418 ff.).

27 Vgl. hierzu ebd., S. 367 ff.

28 Vgl. PEYRE, S. 66, 83 f. und 127; ausführlicher noch zum Kunstideal des Klassizismus S. 119 ff.

29 Vgl. KLOTZ, S. 69 ff.; ebenso C. STEINWEG, Corneille: Kompositionsstudien zum Cid, Horace, Cinna, Polyeucte: Ein Beitrag zur Geschichte des französischen Dramas, Halle 1905, vor allem S. 66 und 189.

30 Normalerweise hatte die Tragödie 1650 bis 1900 Verse. Sie begann meist recht ruhig, um in den folgenden Akten bis hin zum Schlußakt zunehmend an Bewegung, Spannung und Dramazik zu gewinnen. Sichtbarer Ausdruck zunehmender Dynamik war die häufig gegen den Schlußakt zu steigende Szenenzahl (vgl. YARROW, S. 121 f.; SCHERER, S. 197 ff.).

31 MANN, S. 99.

32 Vgl. zu den einzelnen Punkten SCHERER, S. 56 ff., 62 ff. und 125 ff.

33 KLOTZ, S. 37. Vgl. im gegebenen Zusammenhang auch ebd., S. 29 ff.; dazu SCHERER, S. 229 ff.

34 Vgl. zu diesen Ausführungen vor allem KLOTZ, S. 74 ff.; ebenso die ausführliche Abhandlung von SCHERER zum Monolog (S. 245 ff.), zur Stanze (S. 285 ff.), zur Stichomythie (S. 303 ff.), zum rhetorischen Mittel der Wiederholung (S. 333 ff.) und zu anderen Sprachformen (S. 356 ff.).

35 KLOTZ, S. 78.

36 Vgl. SCHERER, S. 316 ff.

37 Vgl. PEYRE, S. 103 ff.

38 Zu den folgenden Ausführungen vgl. vor allem PEYRE, S. 111-119.

39 Von AISCHYLOS gab es kaum Übersetzungen; EURIPIDES' Stükke waren vornehmlich in den Fassungen SENECAS bekannt. Zu Unrecht sah man mit den Augen der Renaissancegelehrten in ARISTOTELES den Theoretiker des antiken Dramas, nicht den mehr praktischen Kritiker, dessen Aussagen in erster Linie für SOPHOKLES und nicht so sehr für das gesamte griechische Drama Gültigkeit besitzen (STEINER, S. 23). Vgl. in diesem Zusammenhang auch die fragwürdigen Spekulationen J. Chr. GOTTSCHEDS über den Ursprung der Tragödie und über den Chor in: Versuch einer critischen Dichtkunst, mit Exempeln unserer besten Dichter erläutert, 3. Aufl. Leipzig 1742, S. 705 und 708.

40 Vgl. MANN in der Einleitung zu: G.E. LESSING, Hamburgische Dramaturgie, S. XXXIV. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf die insgesamt berechtigte wenn auch z. T. übertriebene Kritik am französischen Klassizismus durch LESSING (ebd., vor allem S. 178 ff., 270 und 317 ff.) und A.W. SCHLEGEL (Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, 2. Aus., Heidelberg 1817, hier vor allem 2. Theil, S. 115 ff.).

41 PEYRE, S. 176.

42 Ebd., S. 113.

43 MANN, S. 32.

44 KLEMPERER, S. 88. Vgl. in diesem Zusammenhang auch L. LOCKERT, Studies in French-classical Tragedy, Nashville 1958, S. 511; MANN in der Einleitung zu: G.E. LESSING, Hamburgische Dramaturgie, S. XXXIV.

45 STEINER, S. 163.

46 Vgl. ebd., S. 166 f. und 271.

47 Vgl. ebd., S. 159; desgleichen PEYRE, S. 218; SCHERER, S. 433.

48 LOCKERT, S. 478.

49 Vgl. hierzu im einzelnen J.R. VROOMAN, Voltaire's theatre: The cycle from OEdipe to Mérope, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Bd. LXXV, 1970, S. 51, 55, 183 und 191; dazu LOCKERT, S. 487 und 517.

50 Vgl. Th. BESTERMAN, Voltaire (Aus dem Englischen übersetzt von S. SCHMITZ), München 1971, S. 58 ff.; KLEMPERER, S. 62; besonders VROOMAN, S. 56 und 82 f.

51 BESTERMAN, S. 25; J.H. DAVIS, Tragic Theory and the Eighteenth-century French Critics, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Bd. 68, 1966, S. 30. Auf sehr begrenzte Griechisch-Kenntnisse VOLTAIRES deutet die geringe Zahl von antiken Autoren in seiner umfangreichen Bibliothek. Vgl. hierzu W.S. LJUBLINSKI, Voltaire-Studien (Aus dem Russischen übersetzt von W. TECHTMEIER), Berlin 1961, S. 44; dazu G.R. HAVENS und N.L. TORREY, Voltaire's catalogue of his library at Ferney, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Bd. IX, 1959, S. 95 ff., wo von den griechischen Tragikern lediglich eine Euripides-Ausgabe und eine Übersetzung der "*Hecuba*" angeführt sind (S. 148).
Von seiner begrenzten Kenntnis der griechischen Tragödie zeugen die "Lettres sur L'OEdipe" (VOLTAIRE, OEuvres complètes, hg. L. MOLAND, Bde. 1-52, Paris 1877 ff., Bd. 2, S. 11-46), besonders "Lettre III" mit der kleinlichen Kritik an SOPHOKLES (S. 18-28).

52 Vgl. VROOMAN, S. 74; O. FRANKE, Euripides bei den deutschen Dramatikern des achtzehnten Jahrhunderts, Das Erbe der Alten, H. XVI, 1929, S. 22 und 26; besonders aber VOLTAIRE, "Lettre VI", OEuvres complètes, Bd. 2, S. 42 f.

## III. DIE SPÄTKLASSIZISTISCHE TRAGÖDIE IN RUSSLAND (S. 27-32)

1 Vgl. S.S. DANILOV, Očerki po istorii russkogo dramatičeskogo teatra, M.-L. 1948, S. 90; D.D. BLAGOJ, Istorija russkoj literatury XVIII veka, M. 1945, S. 78. Zur Entstehung des Klassizismus auf russischem Boden ausführlicher ebd., S. 68-79; A. STENDER-PETERSEN, Geschichte der russischen Literatur, Bde. 1-2, Bd. I, München 1957, S. 323-349.

2 Vgl. S. MOKUL'SKIJ, "Francuzskij klassicizm", in: Literatury zapada, Zapadnyj sbornik I (hg. V.M. ŽIRMUNSKIJ), M.-L. 1937, S. 9-52, hier S. 9; E. LO GATTO, Storia della letteratura Russa, Bde. 1-4, Bd. II: Le origini della letteratura moderna, Rom 1928, S. 102-109. Vgl. in diesem Zusammenhang auch folgende Arbeiten: G. ACHINGER, Der französische Anteil an der russischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften (1730-1780), (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 15), Bad Homburg v. d. H.-Berlin-Zürich 1970; H.-B. HARDER, Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Tragödie 1747-1769, (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 6), Wiesbaden 1962.

3 Vgl. BLAGOJ, Istorija russkoj literatury v trech tomach, Bd. II, S. 56 und 81; ebenso F.M. GOLOVENČENKO und S.M. PETROV (Hgg.), Istorija russkoj literatury XIX veka, Bde. 1-2, Bd. I, M. 1960, S. 27 f.

4 Vgl. BLAGOJ, Bd. II, S. 27 und 53 f.

5 Ebd., S. 56; GOLOVENČENKO/PETROV, Bd. I, S. 27 ff.

6 Vgl. Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 38 ff.; D.N. OVSJANIKO-KULIKOVSKIJ (Hg.), Istorija russkoj literatury, Bde. 1-5, Bd. I, M. 1960, S. 80 ff.

7 Vgl. OVSJANIKO-KULIKOVSKIJ, Bd. I, S. 64 ff. Zum sozialpolitischen und kulturhistorischen Hintergrund vgl. Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 3-41, insbesondere S. 15 ff.; OVSJANIKO-KULIKOVSKIJ, Bd. I, S. 5-44; GOLOVENČENKO/PETROV, Bd. I, S. 13 ff.

8 Vgl. Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 8; OVSJANIKO-KULIKOVSKIJ, Bd. I, S. 62 f.

9 Vgl. BLAGOJ, Bd. II, S. 41 und 46 f.; Istorija russkoj literatury, Bd. V, S. 24 ff. und 172.

10 Vgl. Istorija russkoj literatury, Bd. V, S. 10; DANILOV, S. 160; OVSJANIKO-KULIKOVSKIJ, Bd. I, S. 89.
Der Begriff *Neo-Klassizismus*, meist zur Bezeichnung der um 1900 einsetzenden neuklassizistischen Strömung in Kunst und Literatur verwandt, wird hier in Anlehnung an die Terminologie der beiden letztgenannten Werke dem englischen und französischen Sprachgebrauch entsprechend zur Bezeichnung der späten, auf neuer geistiger Grundlage stehenden Form des Klassizismus gebraucht.

11 Vgl. OVSJANIKO-KULIKOVSKIJ, Bd. I, S. 64; O. ČAJANOVA, Teatr Maddoksa v Moskve 1776-1805, M. 1927, S. 99, deren Angaben zufolge das Publikumsinteresse Anfang der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts so stark zurückging, daß die französische Schauspieltruppe ihr Gastspiel in Moskau abbrach (vgl. auch S. 124).

12 Vgl. ČAJANOVA, S. 133 und 171 ff.

13 Vgl. DANILOV, S. 160 und 167.

14 Vgl. ebd., S. 160; Russkie dramaturgi, Bd. II, S. 12; Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 167

15 BOČKAREV, S. 18. Vgl. auch Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 167.

16 Vgl. BOČKAREV, S. 19.

17 Vgl. DANILOV, S. 168; G. BITNER, "Dramaturgija Katenina", in: Učenye zapiski Leningradskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Serija filologičeskich nauk, 2. Aus., Nr. 33, L. 1939, S. 71-93, hier S. 73 f.
Über den Umfang der Übersetzungstätigkeit zur Zeit ALEXANDERS I. geben besonders Aufschluß: P.N. ARAPOV, Letopis' russkogo teatra, SPb. 1861; P.N. ARAPOV und A. PONNOL'T (Hgg.), Dramatičeskij al'bom, M. 1850, vor allem S. LXXII f.
Zur Bedeutung VOLTAIRES für die russische Literatur, insbesondere für das russische Drama im 18. Jahrhundert und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, vgl. folgende Arbeiten:
V.A. TUMINS "Voltaire and the rise of Russian drama", in: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Bd. XXVII, 1963, S. 1689-1701, besonders S. 1690 f.;
M.V. NEČKINA, "Vol'ter i russkoe obščestvo", in: Vol'ter: Stat'i i materialy, hg. V.P. VOLGIN, M.-L. 1948, S. 57-93, besonders S. 68 ff.
A. VESELOVSKIJ, Zapadnoe vlijanie v novoj russkoj literature, 5., erw. Aufl., M. 1916, S. 58 ff.;
P.R. ZABOROV, "Vol'ter v Rossii konca XVIII - načala XIX veka", in: Ot klassicizma k romantizmu: Iz istorii meždunarod-

nych svjazej russkoj literatury (Hg. M.P. ALEKSEEV), L. 1970, S. 63-194.

VOLTAIRES Einfluß auf die russische Tragödie gewinnt noch an Bedeutung durch den Umstand, daß die Zahl russischer Originaltragödien zu Beginn des 19. Jahrhunderts sehr begrenzt war und die Bearbeitung ausländischer Originale vorwiegend nach Voltaireschem Muster erfolgte (BITNER, S. 74).

18 Vgl. BLAGOJ, Bd. II, S. 87.

19 Kenner der antiken Literatur wie M.N. MURAV'EV, I.M. MURAV'EV-APOSTOL, A.N. OLENIN, N.I. GNEDIČ oder S. UVAROV gab es nur in geringer Zahl (vgl. OVSJANIKO-KULIKOVSKIJ, Bd. I, S. 87 f.).

20 Vgl. zu den verschiedenen Punkten dieses Absatzes im einzelnen GOLOVENČENKO/PETROV, Bd. I, S. 42; Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 172; BOČKAREV, S. 24.

Sichtbarer Ausdruck des Bemühens, "griechische" Tragödien zu schreiben, war die breite Verwendung von Chören in der neoklassizistischen Tragödie.

21 BOČKAREV, S. 11 ff.

22 Vgl. hierzu ebd., S. 20 und 24. Charakteristisch für diese Tragödien - wie für die spätklassizistische Tragödie in Rußland insgesamt - war die breiten Raum einnehmende Darstellung des Volkes, die in einer großen Zahl von Volksszenen und in der umfangreichen Verwendung von Chören Ausdruck fand. Sie verdient vor allem deshalb Erwähnung, weil sie einen Bruch mit der klassizistischen Tragödientradition des Auslandes darstellte (S. 22).

23 Vgl. OVSJANIKO-KULIKOVSKIJ, Bd. I, S. 98 f.; B.V. VARNEKE, Istorija russkogo teatra, 2., erw. Aufl., SPb. o. J., S. 345; zur Beurteilung des Theaterpublikums ebd., S. 304 f.; ähnlich ČAJANOVA, S. 115.

24 BOČKAREV, S. 19 f.

25 Vgl. die Charakterisierung der Tragödien OZEROVS auf S. 155 ff. dieser Arbeit.

26 BOČKAREV, S. 28; vgl. auch S. 21 f. und 28 f.

27 Die Auswirkungen dieses Prozesses zeigten sich in zunehmender, immer feinerer Psychologisierung der Chrakatere, die ein starkes Interesse an der Person, am persönlichen Schicksal der dargestellten Personen verriet (vgl. GOLOVENČENKO/PETROV, Bd. I, S. 30).

28 Vgl. BOČKAREV, S. 21.

29 DERŽAVINS dramatische Werke, denen kaum Erfolg beschieden war (vgl. BLAGOJ, Bd. II, S. 58), stellten kein echtes Gegengewicht zu den ungleich erfolgreicheren Tragödien OZEROVS dar. Ebensowenig vermochte er ein dramatisches System zu schaffen, das dem System OZEROVS gewachsen war. So bestand seine eigentliche Bedeutung für das russische Drama in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem dramatischen Werk OZEROVS und in der Erstellung eines Kanons von Forderungen, an dem

sich die Anhänger der strengen Form des Klassizismus orientierten (BOČKAREV, S. 19 f. und 43).

30 Vgl. hierzu BOČKAREV, S. 41 ff.

31 Vgl. ebd., S. 20 f. und 48 ff.

32 Vgl. ebd., S. 20 und 50.

33 Ebd., S. 50 ff.

## ZWEITER TEIL

### I. DIE KRITISCH-THEORETISCHEN AUFSÄTZE A.N. GRUZINCEVS ZUM THEATER (S. 33-35)

1 "Ėkzamen 'Choreva'", Novosti russkoj literatury 1802, T. 4, S. 145-160, hier S. 146; vgl. auch "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach", ebd., S. 160-174, hier S. 160 f. und 169.

2 Vgl. "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach", S. 164 ff.; ebenso "O vkuse parterov", Novosti russkoj literatury 1803, T. 7, S. 353-357, hier S. 354 ff.

3 Vgl. "Ėkzamen 'Choreva'", S. 146.

4 Ebd., S. 145 ff.

5 "Pochvala gospodinu Sumarokovu", Novosti russkoj literatury 1803, T. 7, S. 329-346, hier vor allem S. 331 und 338.

6 "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach", S. 174.

7 Vgl. hierzu S. 11 dieser Arbeit.

8 "Ėkzamen 'Choreva'", S. 160.

9 Vgl. "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach", S. 163 und 171.

10 Ebd., S. 170. Diese Forderung weist GRUZINCEV als Anhänger VOLTAIRES aus, der sich schon lange zuvor entschieden gegen die in der französischen Tragödie weit verbreitete Darstellung der Liebe in Form der Galanterie ausgesprochen hatte.

11 Vgl. beispielsweise "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach", S. 172; "Ėkzamen 'Lizy ili Toržestvo blagodarnosti'", Novosti russkoj literatury 1803, T. 6, S. 391-402, hier S. 393

12 Vgl. "Ėkzamen 'Choreva'", S. 159; dazu die Kritik an SHAKESPEARE in "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach", S. 165 ff.

13 Vgl. "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach", S. 166 und 171; "Ėkzamen 'Lizy ili Toržestvo blagodarnosti'", S. 392 f.

14 "Ėkzamen 'Lizy ili Toržestvo blagodarnosti'", S. 397.

15 Vgl. in diesem Zusammenhang die Würdigung von CORNEILLES Schaffen in "Rassuždenie o dramatičeskich tvoreni-

jach", S. 163 f.; dazu "O vkuse parterov", S. 353.

16 "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach", S. 173.

17 "Pochvala gospodinu Sumarokovu", S. 330.

18 Ebd., S. 339.

19 "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach", S. 167.

20 Ebd., S. 170.

## II. "*ĖLEKTRA I OREST*"

### A. UNTERSUCHUNG DER TRAGÖDIE (S. 36-54)

1 Die Untersuchung der einzelnen Tragödien erfolgt nach dem bei der systematischen Analyse klassizistischer Tragödien angewandten und dort bewährten Untersuchungsschema der bereits erwähnten Arbeit von H.-B. HARDER.

2 Vgl. zum Begriff der Fabel u.a. die recht abstrakten Definitionen bei R. WELLEK und A. WARREN, Theorie der Literatur (Aus dem Englischen übertragen von E. und M. LOHNER), Berlin 1966, S. 195 und G. VON WILPERT, Sachwörterbuch der Literatur, 4. Aufl., Stuttgart 1964, S. 201. Mehr Aufschluß über den Charakter der Fabel geben die Beispiele, die GOTTSCHED, S. 160, für den " *Oidipus tyrannos*" des SOPHOKLES, MANN, S. 170, für Gerhart HAUPTMANNS "*Vor Sonnenaufgang*" und schließlich W. KAYSER, Das sprachliche Kunstwerk, 12. Aufl., Bern-München 1967, S. 78, für GOETHES "*Die Leiden des jungen Werther*" (in der Formulierung des Dichters) anführen. Danach ist in der Fabel der "Handlungsverlauf auf die letztmögliche Knappheit" gebracht und bei ihrer Ermittlung "alle individuelle Festlegung und alle räumliche und zeitliche Fixierung belanglos". (KAYSER, S. 77).

Hiervon abweichend wird der Begriff der Fabel aber auch bisweilen im Sinne einer Inhalterzählung - vergleichbar den dem Renaissancedrama vorangestellten Argumenten oder Prologen - gebraucht, wie ihn SCHILLER in seiner Selbstrezension der "*Räuber*" verwendete (KAYSER, S. 79). Vgl. z.B. R. PETSCH, Wesen und Formen des Dramas: Allgemeine Dramaturgie, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Buchreihe 29, Halle 1945, S. 113 ff. Er verweist auf die Nacherzählungen griechischer Tragödien im mythologischen Handbuch des Römers HYGINUS (um 100 n. Chr.), "dessen mittleren Teil man geradezu Fabulae genannt hat" (S. 113), und gibt als Beispiel einer solchen Inhaltsangabe einer Tragödie die Fabel der "*Iphigenie Taurica*" nach HYGINUS wieder (S. 114).

In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff der Fabel in der letztgenannten Bedeutung, im Sinne einer Inhalterzählung also, gebraucht. Denn nur bei solchem Begriffsverständnis vermag der innerhalb des Vergleichs der einzelnen Tragödien mit ihren Vorlagen vorgesehene Vergleich der Fabeln signifikante Unterschiede hinsichtlich des äußeren Handlungsablaufs der entsprechenden Tragödien aufzuzeigen. Dagegen erübrigt sich nach dem oben formulierten Begriffsverständnis jeder Vergleich

von Fabeln, die denselben Stoff behandeln.

3 Hier wie bei den anderen Tragödien sind die Namen, soweit sie unmittelbar zur Fabel gehören, in der Schreibweise GRUZINCEVS wiedergegeben.

4 Der Stoff gehört zu den am häufigsten gestalteten der Weltliteratur. Vgl. den Überblick bei E. FRENZEL, Stoffe der Weltliteratur, 2., überarbeitete Aufl., Stuttgart 1963, S. 481-486. Vgl. auch GRUZINCEVS Anmerkung zu V. 236 seiner Tragödie, in der er - die Einleitung der "Dissertation sur les principales tragédies anciennes et modernes, qui ont paru sur le sujet d'Électre, et en particulier sur celle de Sophocle" (VOLTAIRE, OEuvres complètes, Bd. 5, Paris 1877, S. 167 ff.) zusammenfassend - eine Aufzählung verschiedener Bearbeitungen des Stoffs gibt. Unter diesen ist im Zusammenhang mit der Bearbeitung GRUZINCEVS der erfolgreiche "*Oreste*" VOLTAIRES hervorzuheben, weil er noch vor der Tragödie des SOPHOKLES als Vorlage für die russische Tragödie zu nennen ist.

5 Vgl. PAULYS Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hg. G. WISSOWA, 35. Halbband, Stuttgart 1939, unter Orestes, Spalte 966 ff.

6 Vgl. den Vorspann zur Tragödie "*Elektra*" in: EURIPIDES, Sämtliche Tragödien in zwei Bänden (nach der Übersetzung von J.J. DONNER, bearbeitet von R. KANNICHT, Anmerkungen von B. HAGEN, Einleitung von W. JENS), Bd. I, Stuttgart 1958, S. 146.

7 Die A.L. NARYŠKIN gewidmete Tragödie hatte am 10. November 1809 Premiere am Imperatorskij Sanktpeterburskij Teatr (mit dem berühmten Schauspieler JAKOVLEV als Orest). Die Musik schrieb DAVYDOV. GRUZINCEV erhielt für seine Tragödie eine Benefizvorstellung. (ARAPOV, S. 195).

8 PAULY - WISSOWA, 35. Halbband, Spalte 966.

9 Vgl. zur Unterscheidung zwischen Grund- und Teilkonflikt PETSCH, S. 49, zur Unterscheidung zwischen objektivem Grundkonflikt und tragischem Konflikt, ebd., S. 68, Anmerkung 1.

10 Dieser Charakter (im Plan Orests, sich als tot auszugeben und so ungehindert Zutritt zum Palast zu erlangen, begründet) ist in der Tragödie GRUZINCEVS wie in der VOLTAIRES aufgrund der Verlagerung des Schwerpunkts von Elektras Seelenleben auf das Handeln Orests stärker betont als in der "*Elektra*" des SOPHOKLES. Zur letztgenannten Tragödie vgl. G.M. KIRKWOOD, A Study of Sophoclean Drama, Ithaca 1958, S. 57, und K. REINHARDT, Sophokles, Frankfurt/M. 1933, S. 149.

11 KAYSER, S. 175. Ähnlich auch PETSCH, S. 97. Besonders deutlich stellt KLOTZ, S. 26, den vergangenheits-, gegenwarts- und zukunftsbezogenen Charakter der Exposition heraus. Im vorliegenden Fall wird die Vorgeschichte nicht in Erzählform, sondern - eingebaut in die dramatische Handlung - in aktualisierter Form dargeboten. Vgl. hierzu und zu anderen Formen der Exposition P. PÜTZ, Die Zeit im Drama, Göttingen 1970, S. 176 ff., insbesondere S. 194 f.

12 Vgl. zur Definition des Begriffs PETSCH, S. 251 f., wo der Held als "handelnder oder als leidender Träger des Vor-

gangs" bezeichnet wird. Wie bereits der Titel der russischen Tragödie andeutet, ist in ihr in Anlehnung an VOLTAIRES "*Oreste*" die Rolle Orests gegenüber der fast ausschließlich auf das Seelenleben Elektras ausgerichteten Tragödie des SOPHOKLES stark aufgewertet. Grund hierfür ist nicht zuletzt die Erweiterung und stärkere Betonung der äußeren Handlung. So darf Orest als "handelnder" Träger des Vorgangs, Elektra eher als "leidender" Träger der Handlung gelten.

13 Wie schon erwähnt, besteht dieser zwischen den Kindern Agamemnons und dessen Mördern. Er setzt sich aus mehreren Teilstreitigkeiten und -konflikten zusammen.

14 Vgl. A. PERGER, Grundlagen der Dramaturgie, Graz-Köln 1952, S. 174, wo Spiel und Gegenspiel als "Gerippe des führenden Konflikts" bezeichnet werden.

15 In der Vorgeschichte vertrat sie tatsächlich das Gegenspiel. Nun aber spielt sie aufgrund ihres Sinneswandels eher eine Vermittlerrolle, auch wenn sie mehr auf der Seite Egists zu stehen scheint.

16 Mann kann diese Passage gleichsam als Exposition der "Elektra-Handlung" bezeichnen. Denn ihre Funktion für diese entspricht in etwa der, die die Exposition im ersten Akt für die gesamte Tragödie, insbesondere aber für die "Orest-Handlung" hat. Die von A. VÖGLER, Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra, Heidelberg 1967, S. 144 f., zu Recht hervorgehobene Einheitlichkeit des Prologs der Sophokleischen "Elektra", der sowohl die äußere als auch die innere Handlung der Tragödie exponiert, ist hier verlorengegangen.

17 Bei den Szenen II,3 und II,5 handelt es sich nur um kurze Zwischenszenen mit überleitender Funktion.

18 Der kurze Auftritt des Chores, übrigens der einzige in der gesamten Tragödie, ist hier ohne besondere Funktion. Er dient lediglich als ausschmückendes Element.

19 Nach VON WILPERT ist die Peripetie eine "unerwartet plötzliche Wendung im Schicksal des epischen oder bes. dramatischen Helden bzw. ein entscheidender Umschwung" innerhalb der Handlung, der "den (oft im Mittelakt liegenden) Höhepunkt des inneren Aufbaus" bezeichnet (S. 505).
Bei GRUZINCEV liegt die formal und inhaltlich den Höhepunkt bildende Szene III,4, mit 108 Versen die längste der Tragödie, genau in der Mitte.
Während G. FREYTAG, Die Technik des Dramas, 7. Aufl., Leipzig 1894, S. 152, bereits die von SOPHOKLES in seiner Tragödie weit weniger als von GRUZINCEV hervorgehobene Szene mit der täuschenden Nachricht des Orestes als Höhepunkt der "*Elektra*" bezeichnet, sehen ihn andere Autoren in der Erkennungsszene (VÖGLER, S. 186; POHLENZ, S. 321).

20 Hier kommt das für die Tragödien des SOPHOKLES so charakteristische Prinzip der Doppelheit von "Schein und Sein", von "Täuschung und Wahrheit" (REINHARDT, S. 167) in gesteigerter Form zur Anwendung. Die besondere Wirkung der Szene liegt darin, daß der Zuhörer mehr weiß als einige der handelnden Per-

sonen und infolgedessen die Situation objektiv zu beurteilen vermag, also beispielsweise die Elektra hoffnungslos erscheinende Situation zu Recht als entscheidende Besserung ihrer Lage erkennt. Vgl. hierzu HOWALD, S. 113 f.

21 Pilad und Forbas waren bei alten Anhängern und treuen Kampfgefährten Agamemnons, Freunden des Forbas, um ihre Haltung gegenüber Orest zu erkunden. Dies muß während der Abwesenheit des Forbas von der Bühne zwischen den Szenen II,3 und III,2 geschehen sein, da Forbas danach die Bühne nicht mehr verlassen hat und zudem in den Versen 625-628 (III,2) der erste Anhaltspunkt dafür gegeben ist, daß sich Orest und Pilad (ebenfalls in diesem Zeitraum) Forbas zu erkennen gegeben haben. In die gleiche Zeit dürfte auch die von Krizotemija in III,1 berichtete Begegnung mit dem Fremdling am Grabe Agamemnons fallen. So wird in Form eines Berichts eine umfangreiche, parallel zur Bühnenhandlung verlaufende Handlung in das Bühnengeschehen mit einbezogen. Zum Begriff der verdeckten Handlung vgl. PÜTZ, S. 212 ff.; KLOTZ, S. 28 f.

22 Vgl. z.B. die sorgfältige Vorbereitung der Peripetie, das Steigen der Handlung unter ständiger Steigerung des Interesses durch die einzelnen Hinweise auf Orests Kommen und schließlich den Spannungsabfall nach dem Höhepunkt. Steigen und Fallen der Handlung sind außerdem durch Zu- bzw. Abnahme der Personenzahl in jeweils drei Stufen gekennzeichnet.

23 Die hier vorliegende Verbindung von Erkennung und Umschlag bezeichnet ARISTOTELES im 11. Kapitel seiner Poetik als beste Form der Peripetie (Aristoteles' Poetik, übersetzt und eingeleitet von Th. GOMPERZ, Leipzig 1897, S. 24). Während aber in der "*Elektra*" des SOPHOKLES die Peripetie in der Erkennungsszene von entscheidender Bedeutung für die ganz auf Elektras Seelenleben ausgerichtete Handlung ist, bewirkt sie im vorliegenden Fall lediglich eine für die Gesamthandlung wenig relevante Wandlung im Gemütszustand Elektras.

24 Zwischen den beiden Peripetien in IV,2 und IV,4 liegt sogar in IV,3 noch ein kleinerer Umschlag: Mitten in das Glück und die Wiedersehensfreude der Geschwister platzt Forbas mit der Nachricht, Egist sei der Tod Plisfens gemeldet worden. Da aber Orest trotz dieser Meldung seine Zuversicht bezüglich der Durchführung des Racheplans Ausdruck gibt, wird die Wirkung des in IV,4 folgenden Umschwungs kaum beeinträchtigt. Dessen besondere Bedeutung gegenüber den Peripetien in III,4 und IV,2 ergibt sich daraus, daß dort nur die subjektive Beurteilung der Lage durch die betroffenen Personen, nicht aber die objektiv gegebene Grundsituation eine Änderung erfährt, während hier Orest erstmals akut bedroht und dadurch die Durchführung seines Plans ernsthaft gefährdet ist.

25 Die in der Gefangennahme Orests und Pilads gipfelnde Bedrohung durch das Gegenspiel wird in drei Stufen entwickelt: Auf die Andeutung einer bei etwaiger Verletzung des Götterwillens gegebenen Bedrohung in IV,2 (durch Pilad) folgt in IV,3 der direkte Hinweis auf die unmittelbar bestehende Gefährdung (durch Forbas) und schließlich in IV,4 deren Konkretisierung in der Gefangennahme der beiden Freunde.

26 Mit 208 Versen ist der aus 7 Szenen bestehende Akt nur wenig umfangreicher als der vorhergehende, der mit 192 Versen der kürzeste der Tragödie ist.

27 Vgl. zur Definition des Begriffs P. MERKER und W. STAMMLER, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bde. 1-2, Bd. I, 2. Aufl., Berlin 1958, S. 420. Dort wird die Katastrophe als "die für das Schicksal des Helden entscheidende, den Abschluß herbeiführende und die Frage der Exposition beantwortende Schlußhandlung" im Drama bezeichnet, die sich notwendig aus den Charakteren oder Begebenheiten ergeben muß und meist als "unglücklicher, erschütternder Ausgang" aufgefaßt wird.
Aufgrund der Charakterzeichnung Klitemnestras und der Reaktion Elektras und Orests auf die von ihm unbeabsichtigte Tötung der Mutter ist in der vorliegenden Tragödie ein solcher Ausgang gegeben. Dagegen handelt es sich bei dem für Klytaimestra und Aigisthos unglücklichen Schluß der Sophokleischen "*Elektra*" nicht um eine Katastrophe im eigentlichen Sinn, wie C. STEINWEG, Sophokles: Sein Werk und seine Kunst, Halle 1924, S. 8, mit Recht konstatiert. Denn der nur eine untergeordnete Rolle spielende Muttermord - von Orestes als heilige Pflicht verstanden und ohne jegliche Gewissensbisse vollzogen - ist dort ein wesentlicher Teil des Racheplans, in dessen Vollzug der Sieg und das Glück des Geschwisterpaars, dem trotz dieser Tat alle Sympathie gehört, ihre Vollendung erreichen. Zum Problem des Muttermordes in der Sophokleischen Tragödie vgl. u.a. T. VON WILLAMOWITZ-MOELLENDORFF, Die dramatische Technik des Sophokles, Philologische Untersuchungen H. 22, Berlin 1917, S. 217 f.; SOPHOKLES: Elektra (erklärt von F.W. SCHNEIDEWIN und A. NAUCK, 10. Aufl., besorgt von E. BRUHN), Berlin 1912, S. 37; HOWALD, S. 111 f.; POHLENZ, S. 323.

28 Die eigentlich dramatischen Ereignisse gehören allerdings der verdeckten Handlung an, werden also nicht auf der Bühne gezeigt, sondern nur berichtet.

29 Mit dieser Konzentration des Interesses auf die Person Klitemnestras erreicht der Dichter zweierlei: Einmal vollzieht sich die Verlagerung des entscheidenden Geschehens hinter die Bühne nahezu nahtlos, zum anderen löst sich die zuvor geweckte Spannung nicht sogleich, sondern erfährt im Gegenteil durch die auf das Eingreifen der Königin gerichtete Erwartung noch eine Steigerung.

30 Der in der Tragödie des SOPHOKLES von beiden Geschwistern voll beabsichtigte und von Orestes ohne jedes Zögern vollzogene Muttermord wird hier als unbeabsichtigte, gleichsam versehentlich begangene Tat dargestellt, die Orest in tiefe Verzweiflung stürzt. Indem GRUZINCEV der Auseinandersetzung mit dem Problem des für christliches Empfinden nicht zu rechtfertigenden bewußten Muttermords ausweicht, setzt er eine Tradition des 18. Jahrhunderts fort, die von CRÉBILLON über VOLTAIRE bis zu ALFIERI reicht (vgl. FRENZEL, Stoffe, S. 483).
Wie in der Sophokleischen "*Elektra*" wird die Tötung Klitemnestras hinter der Bühne - allerdings eng mit dem parallel verlaufenden Bühnengeschehen verbunden und gleichsam darin gespiegelt - vollzogen. Dadurch erleidet die Szene jedoch keinerlei Leidenschaftsverlust oder Einbuße an Spannung und Unmittelbar-

keit, sondern erhält im Gegenteil aufgrund der Möglichkeiten, die durch die mittelbare Darstellung der Imagination des Zuschauers gegeben sind, eine eher noch stärkere Wirkung. Vgl. hierzu MANN, S. 175; PERGER, S. 31; ARNOTT, Introduction, S. 22 f.; ders. Scenic Conventions, S. 134. Zur Verdrängung von Gewaltszenen in die verdeckte Handlung und zur Mittelbarkeit der Darstellung solcher Szenen vgl. die grundlegengen Ausführungen von KLOTZ, S. 30 ff. sowie SCHERER, S. 410 und 418 ff.

31 Der erste Akt gehört zur "Orest-Handlung", der zweite Akt zur "Ėlektra-Handlung".

32 Der während des gesamten Handlungsverlaufs latente, meist nur im Hinweis auf die den Muttermord kündenden Orakelsprüche faßbare Konflikt zwischen Orest und Klitemnestra, der erst im Vollzug der Tat konkrete Form annimt, ist nur sehr schwach, kaum erkennbar, angedeutet.

33 Der im zweiten und dritten Akt offenkundige Teilkonflikt zwischen Ėlektra und Klitemnestra wird allerdings schon in IV,5 beigelegt, wo die Königin sich auf die inständigen Bitten ihrer Tochter hin bereit erklärt, sich für Orest einzusetzen.

34 Nicht ein einziger Hinweis läßt deutlich erkennen, daß Orest sich durch den Willen der Götter auch zum Muttermord verpflichtet weiß oder überhaupt an einen solchen denkt. Das Problem stellt sich ihm nicht. Daher ist auch die positive Zeichnung Klitemnestras, die ihre Tötung noch problematischer erscheinen läßt, als Ansatzpunkt eines möglichen tragischen Konflikts ohne Bedeutung.

35 Dadurch erfährt die Rolle Klitemnestras eine Aufwertung, die sie keineswegs hinter der Rolle der Titelhelden zurücktreten, sondern vielmehr mit fortschreitendem Handlungsverlauf zunehmend in den Mittelpunkt des Interesses treten läßt. In der "*Elektra*" des SOPHOKLES dagegen sind die Rollen des Orestes und der Klytaimestra eindeutig der alles beherrschenden Rolle der Heldin untergeordnet. Weder für Elektra noch für Orestes ergibt sich dort im Zusammenhang mit dem von beiden geplanten Muttermord auch nur im Ansatz ein tragischer Konflikt, da sie die Tat als heilige Pflicht gegenüber dem ermordeten Vater begreifen und zudem noch durch den überaus negativ gezeichneten, harten Charakter der Königin zu ihrer Tat motiviert sind.

36 Orest und Ėlektra stehen auf der einen, Ėgist als Tyrann und - mit Abstrichen - Klitemnestra auf der anderen Seite.

37 Nach Abschluß dieser Nebenhandlung gewinnt die um Klitemnestras Person konstruierte und in erster Linie auf die Darstellung seelischer Vorgänge ausgerichtete Handlung in zunehmendem Maße an Bedeutung.

38 Vgl. darüber hinaus Ėgists kurzen Bericht von der Beobachtung der Fremden (II,6), der ebenfalls die Funktion hat, die beiden Handlungen zu verklammern.

39 Dadurch geht die Einheitlichkeit, die die "*Elektra*" des SOPHOKLES auszeichnet, verloren. Dort stellt das Leiden der

ganz im Mittelpunkt stehenden Titelheldin die eigentlich dramatische Handlung dar. Planung und Durchführung der Rachetat sind gleichsam nur Prolog und Epilog, Rahmen für die Haupthandlung. Vgl. hierzu STEINWEG, Sophokles, S. 8; REINHARDT, S. 149; KIRKWOOD, S. 31. Mit Recht betont letzterer, daß es sich bei der "*Elektra*" des SOPHOKLES einzig und allein um ein Drama des Orestes bzw. um ein Rachedrama handelt (S. 56).

40 Sie spielt in allen Akten mit Ausnahme des zweiten eine entscheidende Rolle.

41 Die Warnung Pilads vor der Begegnung Orests mit Ėlektra und sein Tadel (ebenso der noch schärfere Verweis des Forbas in IV,3) unmittelbar nach diesem Zusammentreffen, durch das er den Willen der Götter verletzt sieht, weisen über die momentan günstig scheinende Situation hinaus auf den bereits drohenden Umschwung.

42 Eine besondere Stellung nimmt die Tötung Klitemnestras ein, die zwar, wie schon erwähnt, ebenfalls hinter der Bühne, aber in unmittelbarer Verbindung mit dem parallel ablaufenden Bühnengeschehen vollzogen wird.

43 Vgl. die Aufstellung von SCHERER zu den Tragödien CORNEILLES und RACINES (S. 440/41).

44 Auf ihre Sonderstellung ist noch im folgenden einzugehen.

45 Vgl. hierzu KLOTZ, S. 67, der die Vertrauten als "nicht selbständige Personen", als "Teile ihrer Herren" bezeichnet und darüber hinaus folgende Definition gibt: "Der Vertraute ist Katalysator, das Innere des Helden nach außen zu bringen, offenbar werden zu lassen. Selten verläßt er den Helden, oft ist er nur stumm anwesend. Nie gibt er der Handlung eine vom Helden unbeabsichtigte Wendung."
All dies trifft vor allem für Krizotemija weitgehend zu, die ohne Ausnahme nur als - häufig sogar stumme - Begleiterin Ėlektras auftritt. Etwas selbständiger ist Pilad, der in V,6 in Abwesenheit Orests über die Befreiung der Gefangenen berichtet und insgesamt weit mehr als Krizotemija zu Wort kommt. Beide sind aber so stark ihren Bezugspersonen zugeordnet, daß ihnen letztlich ein eigenes Motiv fehlt.

46 Krizotemija ist Ėlektra als Schwester nicht gesellschaftlich untergeordnet wie sonst meist Amme oder Zofe in der Vertrautenrolle gegenüber ihrer Herrin. Sie verkehrt daher auf gleicher Ebene mit ihr. Größere Bedeutung noch als diese Blutsverwandtschaft zwischen Elektra und Krizotemija hat aber das freundschaftliche Verhältnis zwischen Orest und Pilad, das auf der völlig freien Entscheidung des letzteren, jedes Schicksal mit dem Freund zu teilen, basiert.
Krizotemija und Pilad sind also in ihren persönlichen Beziehungen zu ihren Bezugspersonen weitgehend selbständig, haben aber im Hinblick auf die Handlung nur ein von ihrem Verhältnis zu diesen Personen bestimmtes Hilfsmotiv.

47 Außerdem hat er nur noch in II,5, wo er Ėlektra auf Ėgists Befehl fortführt, und in III,4 als stummer Begleiter des Tyrannen einen Auftritt.

48 Vgl. die Übersicht auf S. 50 dieser Arbeit. Für die Anzahl der Auftritte und für die Sprechanteile der einzelnen Personen ergibt sich folgendes Bild: Ėlektra : 17 Sz., 368 V.; Orest: 8 Sz., 209 V.; Klitemnestra: 13 Sz., 266 V.; Ėgist: 7 Sz., 120 V.; Pilad: 9 Sz., 106 V.; Krizotemija: 12 Sz., 57 V.; Forbas: 11 Sz., 150 V.; Panop: 3 Sz., 7 V.

49 MERKER/STAMMLER, Bd. I, S. 251. Dort wird der Dialog als literarische Darstellungsform "im weiteren Sinne" als "jedes Gespräch zwischen zwei oder mehreren Personen" bezeichnet.

50 Vgl. FREYTAG, S. 195.

51 Vgl. die Unterscheidung zwischen echtem und scheinhaftem Dialog bei MERKER/STAMMLER, Bd. I, S. 251. Danach liegt ein scheinhafter Dialog vor, wenn "die dialog. Form bloß äußerlich auf Personen abgeteilte Rede ist, dialogisiert um der Gefälligkeit willen", oder wenn ein Monolog "nur noch durch belanglose Fragen und Zustimmungen" unterbrochen wird.

52 In der Stichomythie, der vor allem im antiken Drama verbreiteten dramatischen Wechselrede, folgen nach der Definition von I. BRAAK, Poetik in Stichworten, 3. Aufl., Kiel 1969, S. 221, "Rede und Antwort ... Zeile für Zeile oder Vers auf Vers bei gleichzeitigem Personenwechsel mit Antithesenspiel."

53 Unberücksichtigt bleiben hier wegen ihres besonderen Charakters die drei kurzen Zwischenszenen, in denen ebenfalls zwei (in II,3 5) oder sogar drei Personen (in V,5) zu Wort kommen.

54 Die Einordnung der Szene III,3 bereitet einige Schwierigkeiten, weil sie mit dem einleitenden Gebet Klitemnestras, dem Chorlied und der abschließenden monologartigen Klage der Königin Elemente aufweist, die für eine Gesprächssituation gänzlich untypisch sind. Dennoch lassen die kurzen, keineswegs nur belanglose Unterbrechungen darstellenden Repliken des Forbas, die jeweils direkt auf Fragen Klitemnestras Bezug nehmen, im Mittelteil der Szene ein echtes Zwiegespräch zustande kommen, das die vorgenommene Einordnung der Szene rechtfertigt.

55 Die Szene schließt nach dem Abgang Klitemnestras mit einem kurzen Monolog Ėlektras, in dem sie die Götter um Hilfe für Orest anfleht. Wie in anderen ähnlich gelagerten Fällen erfolgt auch hier die Klassifizierung der Szene nach dem vorherrschenden Merkmal.

56 Der Einschub solch eines (häufig belanglosen) Einwurfs läßt das Bemühen des Dichters um lebhaftere Gestaltung der Szene erkennen.

57 Die Einordnung dieser Szene erfolgt nach rein formalen Kriterien. Denn letztlich handelt es sich hier um einen Scheindialog, da Orests Gemütsverfassung, die durch Anzeichen von Wahnsinn gekennzeichnet ist, keine echte Gesprächssituation ermöglicht. Sein Bericht und die Schilderung seiner Wahnvorstellungen werden nur gelegentlich durch kurze Einwürfe Ėlektras und Krizotemijas unterbrochen.

58 Daß es sich bei dieser Szene um den Höhepunkt der Tragödie handelt, wird u.a. an der großen Zahl von Sprechrollen deutlich (6). Sie wird in keiner anderen Szene erreicht. Vgl. zu den Vorzügen und Nachteilen solcher "Ensembleszenen" FREYTAG, S. 201 ff.

59 Diese im Vergleich zur vorhergehenden eher statisch zu nennende Szene ist durch den weitgehend darstellenden Charakter der einzelnen Beiträge (Orests Betrachtungen zum überraschenden Verhalten Klitemnestras, die Berichte von Forbas und Pilad aus dem Lager der Anhänger Agamemnons) geprägt.

60 Eine Besonderheit der Szene liegt darin, daß zu Beginn neben Ėgist die Wachen auftreten. Sie verlassen aber nach Erhalt des Befehls, Forbas gefangenzunehmen, die Bühne und eröffnen dadurch Ėgist die Möglichkeit zu einem echten Monolog. Vgl. in diesem Zusammenhang die umfangreiche Untersuchung von W. SCHADEWALDT, Monolog und Selbstgespräch: Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie, Neue philologische Untersuchungen, Bd. 2, Berlin 1926, in der der Verfasser sorgfältig zwischen Monolog und Selbstgespräch unterscheidet (S. 5 und 247) und einen Überblick über die Entwicklung vom "leidenschaftlichen Selbstgespräch" zur "reinen Denkäußerung" und zum konventionellen Monolog" gibt (S. 250).

61 Zur Definition der verschiedenen Arten von Monologen vgl. MERKER/STAMMLER, Bd. II, S. 418 f. und VON WILPERT, S. 437.

62 Zur Definition des Begriffs vgl. VON WILPERT, S. 437.

63 Vgl. hierzu MERKER/STAMMLER, Bd. II, S. 419.

64 Vgl. in diesem Zusammenhang GOTTSCHED, S. 161. Er fordert als Ausgangspunkt allen dramatischen Schaffens die Wahl eines lehrreichen moralischen Satzes, der der Handlung zugrunde liegen und an ihr sichtbar werden soll.

65 Die Befreiung der Gefangenen führt Pilad ausdrücklich nicht auf göttliche Einwirkung, sondern auf andere Einflüsse, vor allem aber auf Orests Seelengröße zurück (V. 1195/96).

66 Hier wird der Einfluß von VOLTAIRES "*Oreste*" deutlich, an dessen Ende Pylade den Triumph der Freundschaft über menschliches Unglück und den Zorn der Götter verkündet (V. 1622). Die Spannung zwischen der aufklärerischen Tendenz der französischen Vorlage und dem der Sophokleischen Tragödie zugrundeliegenden Bewußtsein der Gültigkeit ewiger göttlicher Ordnung und der Notwendigkeit menschlicher Unterwerfung unter diese ist ein charakteristisches Merkmals von "*Ėlektra i Orest*". Besonders klar kommt diese Spannung in der hohen Wertschätzung persönlicher Bande (Freundschaft und Blutsverwandtschaft) durch Orest zum Ausdruck, die ihn trotz der Warnungen von Pilad und Forbas, die wiederholt ihre Achtung vor dem Willen der Götter und ihr Vertrauen auf deren Hilfe zum Ausdruck bringen, gegen das Gebot der Unsterblichen verstoßen läßt.

67 Ėgist und auch Klitemnestra müssen für die Ermordung Agamemnons mit ihrem Leben büßen. Sie erhalten damit nach den geltenden Gesetzen ihre gerechte Strafe.

68 Vgl. V. 1213/14. Die in dieser Szene sichtbar werdende politische Tendenz wird besonders augenfällig bei einem Vergleich mit der "*Elektra*" des SOPHOKLES, wo die Tötung des Aigisthos ausschließlich die persönliche, freilich im Auftrag der Götter vollzogene Rachetat von Orestes und Elektra ist, die jeglicher politischer Implikationen entbehrt.

## B. VERGLEICH DER TRAGÖDIE "*ĖLEKTRA I OREST*" MIT IHREN VORLAGEN (S. 55-72)

1 Vgl. die Fabel von "*Ėlektra i Orest*" auf S. 36 dieser Arbeit.

2 Die Bezeichnung der einzelnen Abschnitte, deren Grenzen die Standlieder des Chors markieren, erfolgt nach der von ARISTOTELES im 12. Kapitel seiner Poetik aufgestellten Nomenklatur (vgl. ARISTOTELES, S. 25).

3 Zwar ist der Elektra-Stoff, wie oben bereits erwähnt, von jedem der drei großen griechischen Tragiker bearbeitet worden, doch dient als Vorlage für VOLTAIRES wie für GRUZINCEVS Tragödie in erster Linie die "*Elektra*" des SOPHOKLES. Aus den "*Choephoren*" des AISCHYLOS und der von der Sophokleischen Tragödie erheblich abweichenden "*Elektra*" des EURIPIDES sind nur wenige Elemente übernommen: Argos als Schauplatz der Handlung, die Tötung Aigisthos noch vor der Tötung Klytaimestras und die - ebenfalls beiden Tragödien gemeinsame - verzweifelte, durch Anzeichen von Wahnsinn geprägte Gemütsverfassung des Orestes nach Ausführung der Tat; dazu - nur von EURIPIDES - die Ausstattung von Klytaimestras Charakter mit weicheren Zügen (vgl. hierzu PAULY - WISSOWA, 21. Halbband, unter Klytaimestra, Spalte 893) und schließlich der Umstand, daß der Greis, der einst Orestes vor Aigisthos rettete, die gesamte Zeit über in Argos geblieben und nicht außer Landes gegangen ist.

4 Bei VOLTAIRE heißt er Dimas. Zur Namengebung Panop vgl. PAULY - WISSOWA, 36. Halbband, 2. Drittel, unter Panopeus, Spalte 637 f.

5 Es ergeben sich lediglich geringfügige Unterschiede in der Namengebung. So heißt der bei SOPHOKLES nicht benannte Greis bei GRUZINCEV Forbas, bei VOLTAIRE Pammène. Die Schwester Elektras, die in der französischen Tragödie Iphise heißt, trägt in der russischen Tragödie den Namen Krizotemija, der auf die griechische Vorlage zurückgeht.

6 Zur Einteilung der griechischen Tragödie in einzelne Abschnitte vgl. S. 13 dieser Arbeit.

7 Der Bericht des Forbas aus dem Königspalast (IV,3) enthält jedoch Züge aus der Szene III,8 des "*Oreste*".

8 Während das Motiv "eine sich wiederholende, typische ... also menschlich bedeutungsvolle Situation" ist, stellt der Zug die einzelne konkrete Ausfüllung im jeweiligen Motiv dar (KAYSER, S. 60). Er ist also "eine noch kleinere stoffliche

Einheit als das Motiv", ein Element, das sich nicht selbständig in der Überlieferung erhalten kann. Zwischen beiden besteht kein absoluter Unterschied, sondern nur ein Unterschied in der Funktion (E. FRENZEL, Stoff- und Motivgeschichte, Berlin 1966, S. 17). Dies erklärt den bisweilen freieren Gebrauch der beiden Begriffe in der vorliegenden Arbeit.

9 Selbst die Anweisungen für das Bühnenbild sind mit denen bei VOLTAIRE identisch. Vgl. auch die gänzlich andere Situation bei SOPHOKLES: Dort führt der Greis, der Orestes einst rettete, die beiden Freunde nach Mykene, zum alten Königssitz der Atriden.

10 Die Zahlen in Klammern bezeichnen die jeweilige Stelle in der entsprechenden Tragödie nach durchgehender Verszählung. Diese bietet sich im vorliegenden Fall entgegen der üblichen Versangabe (Akt, Szene und Verszeile) an, da auch die Versangabe in den antiken Originalen ausschließlich nach durchgehender Verszählung erfolgt. Die Stellenangaben und Zitate beziehen sich im einzelnen auf folgende Ausgaben: für GRUZINCEV auf "*Èlektra i Orest*", SPb. 1810; für VOLTAIRE auf "*Oreste*", in: OEuvres complètes, hg. L. MOLAND, Bde. 1-52, Paris 1877-1882, Bd. V, S. 91-155; für SOPHOKLES auf "*Elektra*", in: Sophoclis fabulae, recognovit brevique adnotatione critica instruxit A.C. PEARSON, 10. Aufl., Oxford 1964.

11 Die entsprechenden Stellen finden sich in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE in den Versen 377/378 und 383/383, 391-394, 409-411 und 414-421.

12 Von den angeführten Textstellen werden hier wie im folgenden nur die Belege in russischer Sprache auch in deutscher Übersetzung wiedergegeben. Nicht übersetzt werden die französischen und griechischen Belege, da sie leicht in deutschsprachigen Übersetzungen einzusehen sind.

13 Vgl. zu den angegebenen Stellen in gleicher Reihenfolge bei SOPHOKLES die Verse 53-58 und 32-37. Was dort aber nur knapp umrissen ist, findet bei GRUZINCEV weit ausführlichere Gestaltung. Vgl. auch VOLTAIRE V. 793/794, wo Pammène den Plan erheblich später darlegt.

14 Die entsprechenden Stellen finden sich in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE in den Versen 444-449, 450-454, 461-478 und 488-499.

15 Dies ist ein typisches Beispiel dafür, wie GRUZINCEV bereits Vorgegebenes verarbeitet bzw. in seine Tragödie einbaut. Umstellungen bzw. Abweichungen von der Vorlage und wörtliche Übereinstimmungen mit ihr stehen unmittelbar nebeneinander.

16 Bei VOLTAIRE kündigt Pammène das Erscheinen Êgisthes und (in seinem Gefolge) Clytemnestres an. Er selbst empfiehlt den beiden Freunden, sich zu verbergen (499/500).

17 Vgl. VOLTAIRE, V. 502-511. Dort ist es aber Êgisthe, der sich bei dem greisen Pammène nach den Fremdlingen erkundigt und ihm aufträgt, sie zu beobachten und auszuforschen.

18 Vgl. Clytemnestres Monolog (267-286) in der Szene I,4 des "*Oreste*".

19 Vgl. SOPHOKLES, V. 410-427. Dort hat das Erscheinen des ermordeten Agamemnon in einem Traume Klytaimestra erschreckt.

20 Vgl. SOPHOKLES, V. 431-448, wo Elektra ihrer Schwester Chrysothemis erklärt, daß der Schatten des Ermordeten mit Sicherheit kein Opfer aus der Hand seiner Mörderin annehmen werde.

21 Vgl. SOPHOKLES, V. 406 ff. Durch das nächtliche Traumbild erschreckt, schickt Klytaimestra Chrysothemis mit Weihgaben zum Grab Agamemnons, bevor sie selbst heraustritt, um zu opfern.

22 In der Chrakaterisierung der Königin unterscheidet sich GRUZINCEVS Tragödie grundlegend von der des SOPHOKLES. Während Klytaimestra dort als herzlos und unerbittlich hart gegenüber Elektra dargestellt ist, die Ermordung ihres Gatten sogar noch vor der Tochter rechtfertigt und sich ohne jedes Schuldgefühl zu ihrer Tat bekennt (525-551), ist die Königin in "*Èlektra i Orest*" als von Gewissensbissen gepeinigt und voller Reue gezeichnet. Hierin geht der russische Dichter auch noch über VOLTAIRE hinaus, der die ebenfalls von Gewissensbissen heimgesuchte Clytemnestre zwar auch Schrecken und Qual angesichts ihres Schicksals empfinden, aber kein eindeutiges Schuldbekenntnis vor einer dritten Person ablegen läßt.

23 Vgl. VOLTAIRE, V. 56-64. Wie eng stellenweise die Anlehnung an die französische Vorlage ist, zeigt der folgende Textvergleich. So entsprechen die Verse:

Agamemnon ot nas ne slez, no krovi ždet;
Ne vopl' priličen nam, no mužestvo sred' bed.
(245/246/

.....
Čto ruki stol'ko let nosjaščija okovy
Tiranna umertvit' sredi toržestv gotovy.
(251/252)

(Agamemnon erwartet von uns nicht Tränen, sondern Blut;
Nicht Klage ziemt sich uns, sondern Tapferkeit im Unglück.

.....
Daß die Hände, die so viele Jahre Ketten tragen,
Bereit sind, den Tyrannen inmitten des Triumphs zu töten.)

inhaltlich recht genau den folgenden Versen aus dem "*Oreste*":

Des pleurs! ombre sacrée, ombre chère et sanglante,
Est-ce là le tribut qu'il faut qu'on te présente?
C'est du sang que je dois, c'est du sang que tu veux;
(57-59)

.....
Dans ce cruel triomphe où mon tyran m'entraîne,
Que ranimant ma force et soulevant ma chaîne,
Mon bras, mon faible bras osera l'égorger,...
(61-63)

Vgl. dazu auch SOPHOKLES, V. 954-957 und 1019/1020.

24 Vgl. VOLTAIRE, V. 75-82; SOPHOKLES, V. 992-1014.

25 Vgl. VOLTAIRE, V. 94-120; SOPHOKLES, V. 11-14 und 86-120.

26 Vgl. beispielsweise die Schilderung von Ėlektras Anschlag auf Klitemnestra (282-288) und von Orests Rettung aus den Händen Ėgists (189-198). Besondere Beachtung verdient aber die Darstellung der Ermordung Agamemnons. Während VOLTAIRE (102 und 105/106) und SOPHOKLES (97-99 und 121-126) die eigenhändige Beteiligung der Königin an der Ermordung ihres Gatten betonen, scheut sich GRUZINCEV offensichtlich, ihr solch große Schuld anzulasten. Jedenfalls ist das Ausmaß ihrer Beteiligung an der Mordtat des Ėgist (269) anhand von Ėlektras Bericht nicht eindeutig zu bestimmen. Daß Klitemnestra - trotz der Freude, die sie beim Anblick des sterbenden Gatten erkennen läßt (272/273) - nicht völlig kalt und mitleidlos bleibt, zeigt ihre Reaktion unmittelbar nach Eintritt von Agamemnons Tod (280/281). Hier lassen sich bezüglich der Charakterisierung der Königin bemerkenswerte Unterschiede gegenüber den beiden Vorlagen feststellen.

27 Vgl. zu den angegebenen Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 151-160 und 139/140, bei SOPHOKLES die Verse 317-323.

28 Vgl. VOLTAIRE, V. 5-10, 19/20 und 49-52. Dort kennt Ėlectre aber bei ihrem Erscheinen schon den Grund ihrer Freilassung.

29 Vgl. VOLTAIRE, V. 125-132. Allerdings behandelt GRUZINCEV auch diesen Zug recht frei. Vgl. zusätzlich SOPHOKLES, V. 173-184.

30 Vgl. zu den beiden genannten Stellen bei VOLTAIRE die Verse 133/134 und 161/162.

31 Inhaltlich folgt die Szene der Vorlage bis ins Detail, ist aber erheblich kürzer gefaßt. Auch hier stehen wieder häufig nahezu wörtliche Übernahme und relativ freie Gestaltung des vorgegebenen Motivs nebeneinander.

32 Vgl. zu den angegebenen Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 167-184, 193-211, 212-230, 559-576, 577-608 und 609-632. Besonders deutlich sind die recht häufigen wörtlichen Anklänge in den beiden folgenden Beispielen:

Ėlektra vse prava imeet v serdce sem, ... (413)
(Elektra besitzt alle Rechte in diesem Herzen, ...)

ist die nahezu wörtliche Übersetzung von:

Ėlectre, qui .....
Dans le fond de mon coeur n'a point perdu ses droits. (183/184)

Ėlektras Aufforderung an Klitemnestra, zuzuschlagen:

Razi: i ja togda moju poznaju mat'! (486)
(Schlag' zu: und ich erkenne meine Mutter dann!)

heißt bei VOLTAIRE:

Frappez, dis-je: à vos coups connaîtrai ma mère. (608)

33 Vgl. zu den angegebenen Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 303-307, 513/514, 516-518 und 338-341 bzw. 527-536. Dort wird der Verheiratungsplan Ėlectre erst nach diesen Beratungen zwischen Ėgisthe und Clytemnestre eröffnet, während er ihr hier schon vorher von Klitemnestra unterbreitet worden ist. Wie aus den Äußerungen der Königin hervorgeht, sind in der russischen Tragödie seit dem Tod

Agamemnons 17 Jahre vergangen (531), in der Tragödie VOLTAIRES 15 Jahre (516). Bei SOPHOKLES dagegen fehlt jegliche Zeitangabe.

34 Vgl. VOLTAIRE, V. 503-506.

35 Vgl. VOLTAIRE, V. 537-544.

36 Vgl. aber auch SOPHOKLES, V. 871-919.

37 Vgl. zu den genannten Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 657/658, 656/657, 665-667 und 660-664.

38 Vgl. VOLTAIRE, V. 669-690 und SOPHOKLES, V. 892-919. Dort berichtet Elektras Schwester, daß sie beim Besuch von Agamemnons Grab dieses mit Opfergaben geschmückt vorgefunden habe. Bei GRUZINCEV jedoch beschreibt Krizotemija direkt, wie sie den einen der beiden Fremden beobachtete, als er am Grabe seine Opfergaben darbrachte, und wie er sich anschließend vor ihr verbarg, als sie hinzutrat.

39 Vgl. zu den beiden angegebenen Stellen VOLTAIRE, V. 693/694 und 695-697 bzw. 711-716. Während dort aber Électre aufgrund des vorangegangenen Gesprächs mit Clytemnestre erhebliche Zweifel hat, ob ihr Bruder noch lebt (704-706), weckt hier der Bericht Krizotemijas neue Hoffnung in Elektra (621/622). Vgl. auch SOPHOKLES, V. 920-927, wo Elektra die Hoffnungen ihrer Schwester sogleich mit dem Hinweis zunichte macht, ein Augenzeuge habe die Nachricht vom Tode des Bruders gebracht.

40 Lediglich die Erklärung des Forbas, die Opfer würden nicht angenommen:

..., ne vziraj na prinosimy žertvy,
Otvergnut Bogi ich i tvoj roditel' mertvyj.
(639/640)

(..... sieh nicht auf die dargebrachten Opfer,
Die Götter und dein toter Vater verwerfen sie.)

erinnern an die ähnliche Aussage Elektras bei SOPHOKLES:

σκέψαι γὰρ εἴ σοι προσφιλῶς αὐτῇ δοκεῖ
γέρα τάδ' οὖν τάφοισι δέξεσθαι νέκυς,
(442/443)

41 Vgl. SOPHOKLES, V. 634-659.

42 Vgl. VOLTAIRE, V. 869 ff.; ebenso SOPHOKLES, V. 660 ff., wo die Nachricht vom Tod des Orestes Klytaimestra ebenfalls unmittelbar nach Darbringung des Opfers erreicht.

43 Vgl. VOLTAIRE, V. 905/906 und 909/910. Bei SOPHOKLES (680 ff.) berichtet der Greis, Orestes habe in einem Wagenrennen bei den Delphischen Spielen den Tod gefunden.

44 Vgl. zu den angegebenen Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 940, 941-943 und 919.

45 Vgl. VOLTAIRE, V. 831/832. Die Situation ist dort jedoch eine völlig andere: Oreste und Pylade begegnen schon vor der Übergabe der Urne an Égisthe Électre und Iphise und täuschen sie mit der falschen Nachricht, die Urne enthalte die Asche von Agamemnons Sohn. Vgl. dazu auch SOPHOKLES, V. 1113/1114.

46 Nur die Aufforderung an Klitemnestra, nun zu triumphieren (770), erinnert an die beleidigenden Worte Électres gegen-

über der Königin in VOLTAIRES Tragödie (879/880).

47 Vgl. zu den angeführten Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 881, 946-959, 965-976 und 981/982.

48 Vgl. zu den angegebenen Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 989/990, 997-1002, 1013.

49 Vgl. allenfalls VOLTAIRE, V. 1043-1046, wo Pammène Oreste vorschlägt, sich den Königstreuen zu zeigen.

50 Vgl. zu den angeführten Stellen in gleicher Reihenfolge bei SOPHOKLES die Verse 1126, 1143-1145, 1127/1128 sowie 1154-1157. Als Beispiel für die enge, stellenweise sogar wörtliche Anlehnung an die griechische Vorlage sei die Apostrophe an Orests Asche angeführt:

Svjaščennyj pamjatnik dražajšago iz smertnych; (891)

(Geheiligtes Andenken an den Liebsten der Sterblichen;) ist die nahezu wörtliche Übersetzung von:

ὦ φιλτάτου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοί ... (1126)

51 Vgl. aber auch SOPHOKLES, V. 1174-1226.

52 Vgl. VOLTAIRE, nach V. 1195. Zur schon vorher ausgesprochenen Warnung Pilads vor einer Begegnung Orests mit Elektra (925-928) vgl. VOLTAIRE, V. 1078-1084.

53 Vgl. VOLTAIRE, V. 1188-1196. Es ist bezeichnend für die Gestaltungsweise GRUZINCEVS, daß er die dort gegebene, künstlich und übertrieben wirkende, aber für die Tragödie des französischen Klassizismus so typische gefährlich-dramatische Zuspitzung (vgl. MANN, S. 226) nicht übernimmt, sondern einen Mittelweg zwischen ihr und der weniger auf "Aktion" ausgerichteten Darstellung des SOPHOKLES wählt.

54 Vgl. SOPHOKLES, V. 1205-1217.

55 Vgl. zu den angegebenen Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 1208-1211, 1211-1215 und 1217/1218 (Dort stellen die Worte des Oreste aber gleichsam eine Rechtfertigung vor sich selbst dar.).

56 Vgl. bei VOLTAIRE den Vorwurf des Pylade (1234/1235) und den Hinweis Pammènes auf die heraufziehende Gefahr (1254/1255).

57 Vgl. zu den beiden angegebenen Stellen VOLTAIRE, V. 1018-1020 und 739-745.

58 Vgl. zu den angeführten Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 1260/1261, 1262/1263, 1269-1271 und 1272/1273. Auch hier ergibt ein Vergleich der genannten Stellen, daß GRUZINCEV die entlehnten Züge teilweise beträchtlich umformt.

59 Vgl. zu den beiden angegebenen Stellen VOLTAIRE, V. 1274-1283 und 1284.

60 Vgl. zu den angeführten Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 1307-1310, 1311/1312, 1313 und 1317-1322.

61 Vgl. aber die wörtlichen Entsprechungen zwischen:
Odin iz nich .... uvy, oni nesčastny oba! (1064)
(Einer von ihnen .... o weh, unglücklich sind sie beide!)
und folgendem Vers bei VOLTAIRE:
L'un d'eux .... si vous saviez ... tous deux sont malheureux. (1288)

62 Vgl. zu den genannten Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 1378-1380, 1381 und 1395/1396.

63 Dort bittet aber Clytemnestre im Verein mit ihren beiden Töchtern Egist um Schonung ihres Sohnes.

64 Vgl. zu den angeführten Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 1395/1396, 1383-1386 und 1427-1438.

65 Die einleitende Bemerkung, ganz Argos fasse nicht mehr das vergossene Blut (1104), entspricht jedoch ebenso wie die in den Schlußversen geäußerte Bereitschaft Klitemnestras, Orest nötigenfalls mit dem eigenen Leben zu verteidigen (1119-1121), recht genau den Versen 1398 und 1404/1405 bei VOLTAIRE.

66 Der Eingangsvers
Dovol'no ja byla učastnicej zlodejstva, ... (1127)
(Ich war genug beteiligt am Verbrechen, ...)
ist die nahezu wörtliche Wiedergabe des folgenden Voltaireschen Verses:
Va, de tes cruautés je fus assez complice; (1435)
Ebenso weist der Schlußvers
Ėgist vostrepešči! Ty Klitemnestru znaeš! (1148)
(Egist, zittere! Du kennst Klitemnestra!)
wörtliche Anklänge an den folgenden Vers des "*Oreste*" auf:
Tremble, tu me connais ... (1450)

67 Die Nachricht des Dimas, man habe soeben Oreste erkannt (VOLTAIRE, V. 1464) und das Mitleid der gerührten Soldaten für Agamemnons Sohn sei nun zu fürchten (VOLTAIRE, V. 1467-1470), erfährt bei GRUZINCEV insofern eine Erweiterung bzw. Abänderung, als Panop sogar die Anerkennung Orests als König (1150) und die Befreiung der Gefangenen durch das Volk (1151-1154) meldet. Ergänzt wird der Bericht Panops noch durch die Nachricht von Ėlektras vergeblichem Versuch, zu den inzwischen Befreiten zu gelangen (1155-1157).

68 Vgl. VOLTAIRE, V. 1465 und 1471-1476.

69 Vgl. VOLTAIRE, V. 1483-1486. GRUZINCEV verwendet das gleiche Motiv etwas abgewandelt auch in V,5.

70 Vgl. dazu VOLTAIRE, V. 1483-1486. Unverkennbar sind die wörtlichen Anklänge folgender Verse GRUZINCEVS:
O est'lib oboim mogla polezna byt'
Dolg materi i dolg suprugi sochranit'! (1177/1178)
(O, wenn ich beiden nützen könnte,
Die Pflicht der Mutter und die Pflicht der Gattin wahren!)
an die Voltaireschen Verse:
Je suis épouse et mère; et je veux à la fois,
Si j'en puis être digne, en remplir tous les droits. (1485/1486)

71 Vgl. zu den angeführten Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 1516-1518, 1519-1523, 1524-1530, 1533-1537 und 1538-1554. Dort ist aber der Grund für die vorläufige Rettung des Tyrannen ein anderer: Clytemnestre setzt sich für ihren Gatten ein und erreicht, daß Oreste ihn - aus Achtung vor dem Willen der Mutter - vor den Soldaten und der aufgebrachten Volksmenge schützt. Die Motivation für Orests Verhalten ist bei GRUZINCEV zwar erheblich härter, zugleich aber auch konsequenter und antiker Geisteshaltung gemäßer als bei VOLTAIRE, wo das Handeln des Oreste mit seinem Gehorsam gegenüber der "Stimme des Blutes", einem immer wiederkehrenden und die gesamte Tragödie bestimmenden, oft zu theatralisch wirkenden Motiv (vgl. R.C. JEBB, Sophocles: The Plays and Fragments, t. VI: The Electra, 3. Aufl., Cambridge 1924, S. LXI), begründet wird.

72 Vgl. zu den genannten Stellen VOLTAIRE, V. 1559/1560 und 1555-1559. Besonders augenfällig ist die Übereinstimmung zwischen folgenden Versen der russischen und der französichen Tragödie:

Ne cep' siju nosit', dija skiptra ty roždenna. (1216)

(Nicht diese Kette zu tragen, für das Szepter bist du geboren.)

entspricht in der französischen Vorlage:

Fers, tombez de ses mains; le sceptre est fait pour elle. (1560)

73 Vgl. VOLTAIRE, V. 1562-1572, wo Pammène Électre zurückhält.

74 Vgl. VOLTAIRE, V. 1585-1590. Dort begleitet Électre ebenfalls - im Glauben, Oreste erschlage Égisthe - die Tat des Bruders mit anfeuernden Zurufen.
Ihre Worte:

Il frappe Égisthe. Achève, et sois inexorable;
Venge-nous, venge-la;.....
(1587/1588)

lauten in der russischen Tragödie folgendermaßen:

Ėgista on razit ... Otmščaj, ne umjagčajsja, ... (1236)

(Er erschlägt Egist ... Räche, laß dich nicht erweichen,...)

Ebenso ist Klitemnestras verzweifelter Ruf:

Moj syn! ja ot tvoich udarov umiraju. (1239)

(Mein Sohn! Ich sterbe von deinen Schlägen.)

die Übertragung folgenden Verses aus dem "*Oreste*":

..... Mon fils! ... j'expire de ta main. (1590)

Bemerkenswert ist GRUZINCEVS Anmerkung zu Vers 1236/1237, die von grundlegender Bedeutung für die Charakterisierung der Tragödie ist. Darin betont er, daß diese Stelle der Tragödie des SOPHOKLES entnommen sei, wo Elektra - im Bewußtsein, daß Orestes die Mutter erschlägt, - den Bruder auffordert, nochmals zuzuschlagen. Weiter räumt er ein, daß die Sophokleische Darstellung mehr Entsetzen hervorrufe und daß ihre Moral vielleicht klarer sei. Er aber habe versucht, die Moral seiner

Tragödie den Sitten seiner Zeit anzupassen. Diese Aussage läßt erkennen, daß der Dichter sich sehr wohl der Problematik einer Erneuerung der antiken Tragödie bewußt ist.
Vgl. auch die formal ganz ähnliche Darstellung von Klytaimestras Tötung bei SOPHOKLES, V. 1404-1416.

75 Allerdings sind seine Worte:

..... Kakoe prestuplen'e
Za Klitemnestrino otmstilo zaboužden'e!
(1243/1244)

(..... Welches Verbrechen
Hat die Verirrung Klitemnestras gerächt!)

unverkennbar folgenden Worten Électres im "*Oreste*" nachgebildet:

Quel forfait a puni les forfaits de ma mère!
(1592)

76 Vgl. zu den angegebenen Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 1593-1596, 1597 bzw. 1599/1600 (dort spricht nur Électre) und 1600-1602.
Vgl. auch den gänzlich anders gearteten Schluß der Sophokleischen Tragödie, wo der eben erst zurückgekehrte Aigisthos von Orestes ins Haus geführt wird, um dort von dessen Hand an gleicher Stelle wie einst Agamemnon den Tod zu erleiden.

77 Die Aussage Orests, Klitemnestra habe ihn noch im Sterben gesegnet (1264), bestätigt noch einmal das von der Königin gezeichnete Bild einer ihren Kindern zugewandten Mutter und verdeutlicht die ohnehin durch die Tatsache des Muttermordes gegebene Tragik von Agamemnons Sohn. Der sentimentale Charakter dieser Aussage wird besonder augenfällig bei einem Vergleich mit der gänzlich andersartigen, für christliches Empfinden zu harten Darstellung des SOPHOKLES.

78 In dieser Passage liegt wohl der größte Unterschied zwischen der aufklärerische Züge tragenden Tragödie VOLTAIRES, in der Oreste die Götter anklagt und für seine Tat verantwortlich macht (1611/1612), und der in dieser Schlußszene stärker nach dem klassischen Ideal ausgerichteten Tragödie GRUZINCEVS. Er ließe sich kaum besser aufzeigen als in der Gegenüberstellung folgender Textstellen: Orests Bereitschaft, die ihm drohende Strafe auf sich zu nehmen:

Ne ad li večnye zaklepy razryvaet?
Somnenija v tom net, i kazn' moja blizka.
.....
.....
Blagodarju bogov! se zrju stezi ko adu;
Idu ... O radost'! Ad Oresta poglotil:
(1268-1273)

(Sprengt nicht die Hölle ihre ewigen Riegel?
Daran besteht kein Zweifel, nahe ist meine Strafe
.....
.....
Ich danke den Göttern, Da sehe ich die Wege zur Hölle;
Ich gehe ... O Freude! Die Hölle hat Orest verschlungen:)

steht in krassem Gegensatz zur bitteren Anklage, die Oreste in VOLTAIRES Tragödie gegen die Götter erhebt:

Dieux, tyrans éternels, puissance impitoyable,
Dieux, qui me punissez, qui m'avez fait coupable!
.....
Quel est le nouveau crime où vous me condamnez?
(1161-1614)

Während in der französischen Tragödie der Muttermord als Strafe der Götter für die Mißachtung ihres Gebotes, die Identität Orestes geheimzuhalten, dargestellt ist (vgl. "Dissertation sur les principales tragédies anciennes et modernes, qui ont paru sur le sujet d'Électre, et en particulier sur celle de Sophocle", in: VOLTAIRE, OEuvres complètes, Bd. 5, S. 184 f.), erwartet Orest in der russischen Tragödie die gerechte Strafe für seine Tat (1266 und 1269/1270), die aber selbst nicht Bestrafung für ein vorangegangenes Vergehen, sondern Erfüllung alter Orakelsprüche ist. Die Berufung auf den durch die Rachegöttinnen hervorgerufenen Zustand der Raserei und Unzurechnungsfähigkeit entlastet Orest nicht von der objektiven Schuld, die er auf sich geladen hat und zu der er sich bekennt; auch stellt er keine Beschuldigung der Götter wie bei VOLTAIRE dar. Unverkennbar treten hier Züge zutage, die Sophokleischer Darstellungsweise verwandt sind (vgl. BOWRA, S. 166). Zur Gemütsverfassung Orests vgl. noch den Schluß der "*Elektra*" des EURIPIDES (nach V. 1346).

79 Diese Verse stehen wiederum in scharfem Gegensatz zu den Schlußworten des Pylade im "*Oreste*", die eine Verherrlichung der Freundschaft darstellen:

Je te suivrai par-tout où leur fureur t'eintraîne.
Que l'amitié triomphe, en ce jour odieux,
Des malheurs des mortels, et du courroux des dieux.
(1620-1622).

Hier läßt sich erneut ein großer Unterschied in der geistigen Haltung der Sprecher erkennen, ein Unterschied, der die russische Tragödie trotz zahlreicher formaler Übereinstimmungen mit der französischen Vorlage stellenweise beträchtlich von ihr abrücken läßt.

80 Zur Charakterisierung und Kritik der Tragödie VOLTAIRES vgl. u.a. SCHLEGEL, 2. Theil, S. 208 f.; JEBB, Electra, S. LIX-LXII; R. MAHRENHOLTZ, Voltaire-Studien: Beiträge zur Kritik des Historikers und des Dichters, Oppeln 1882, S. 70 ff.

## III. "*ÈDIP'-CAR'*"

### A. UNTERSUCHUNG DER TRAGÖDIE (S. 73-88)

1 Vgl. PAULY - WISSOWA, Bd. 34, unter Oidipus, Spalte 2106 f.; FRENZEL, Stoffe, S. 478-481; desgleichen ARNOTT, Introduction, S. 225 ff., der den Oedipus-Stoff als das größte und populärste aller tragischen Themen bezeichnet (225). Nach BALDRY, S. 78, sind allein aus der antiken griechischen Tragödie 12 "Oedipus"-Titel erhalten.

2 VOLTAIRE erweiterte die Sophokleische Fabel allerdings erheblich durch das Motiv der alten Liebesbeziehung zwischen

Jocaste und Philoctète, das nirgends in der Antike zu belegen ist. Vgl. in diesem Zusammenhang PAULY - WISSOWA, 18. Halbband, unter Jokaste, Spalte 1841 f., wo die Königin zwar mit anderen Heroen (z.B. Trophonios) in Verbindung gebracht wird, aber nicht mit Philoktetes. Vgl. auch Bd. 38, unter Philoktetes, Spalte 2500 ff.

3 PAULY - WISSOWA, Bd. 34, Spalte 2105 f.
Den Stoff und seine verschiedenen Varianten behandelt sehr eingehend C. ROBERT, Oidipus: Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum, Bde. 1-2, Bd. I, Berlin 1915, S. 59-118.

4 Die Fürst A.A. ŠACHOVSKOJ gewidmete Tragödie hatte am 4. Oktober 1811 am Imperatorskij Sanktpeterburgskij Teatr Premiere (mit dem berühmten JAKOVLEV als Ėdip); die Musik schrieb J.A. KOZLOVSKIJ (ARAPOV, S. 211).

5 LESKY, Geschichte, S. 315.

6 Ebd., S. 315. Diese für die Tragödie des SOPHOKLES zutreffende Feststellung hat auch für die russische Tragödie volle Gültigkeit. Vgl. auch POHLENZ, S. 213; STEINWEG, Sophokles, S. 64.

7 Vgl. MANN, S. 57.

8 Vgl. Hierzu P. SZONDI, Versuch über das Tragische, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1961, S. 65. Gerade "darin, daß der Mensch auf dem Weg untergeht, den er eingeschlagen hat, um dem Untergang zu entgehen", sieht er die eigentliche Tragik des Helden (hier des Oedipus), nicht in der Tatsache seines Untergangs schlechthin. Zur Definition des Tragischen ebd., S. 60.

9 Bedingt durch den Charakter der Tragödie als analytischer Tragödie, macht der Begriff "Konflikt" im vorliegenden Fall einige Schwierigkeiten, da letztlich weder ein äußerer Streit noch ein deutlich erkennbarer "innerer Widerstreit gegensätzlicher Werthaltungen und Kräfte" (VON WILPERT, S. 348) vorliegt. Erst im zweiten Akt wird ein solcher Konflikt angedeutet, wenn Ėdip allen Warnungen und seinem eigenen Unbehagen zum Trotz die Aufdeckung von Laios' Tod weiter verfolgt. Darüber hinaus läßt aber der Umstand, daß mit dem unfreiwilligen Verschulden Edips bereits in der Vorgeschichte ein objektiver Konflikt (Verstoß gegen die göttliche Ordnung) gegeben ist, die Verwendung des Begriffs - freilich mit den nötigen Einschränkungen - gerechtfertigt erscheinen.

10 Bei den Szenen I,2 und I,4 handelt es sich nur um kurze Zwischenszenen mit überleitender Funktion.

11 Er wird später wiederholt (II,4) und stellt ein wichtiges tragisches Motiv dar, weil Ėdip sich damit selbst verurteilt.

12 Nach MERKER/STAMMLER, Bd. I, S. 418, gehören zur Exposition im weiteren Sinne "alle mitgeteilten Ereignisse, die vor der Bühnenhandlung liegen, also die ganze Vorfabel". Im Gegensatz zum "progressiven" Drama geht im "analytischen" Drama "das Enthüllen der Vorgeschichte sehr weit durch das Drama." (S. 419) Ähnlich auch PÜTZ, S. 166; weit ausführlicher handelt er über die Analysis S. 202 ff.

13 Die überleitende kurze Zwischenszene dient nur dazu, das Kommen der Ältesten vorzubereiten.

14 Vgl. die Überleitung von III,3 zu III,4.

15 In beiden Fällen berichtet zunächst Jokasta Begebenheiten aus ihrem Leben, bevor Ėdip ihr verblüffend ähnliche Ereignisse aus seinem Leben erzählt.

16 Dieser zweifache Umschlag leitet unmittelbar zur folgenden, Ėdip volle Klarheit über seine Herkunft vermittelnden Peripetie über.

17 Mit der Ankündigung Ikars leitet diese kurze Zwischenszene zur zweiten Enthüllungslinie über.

18 Obwohl sich Ėdip hier im Gegensatz zur Tragödie des SOPHOKLES bereits vorher, bei der Begegnung mit Tiresias, als Mörder des Laios erkannt hat, ist diese sein Schicksal endgültig besiegelnde Peripetie sehr eindrucksvoll. Ėdip erkennt seine wahre Identität und die ganze Tragweite seiner Handlungen. Diese Erkenntnis ist niederschmetternd. Es ist verständlich, daß schon ARISTOTELES, der im 11. Kapitel seiner Poetik die von einer Erkennung begleitete Peripetie als die beste bezeichnet, den Boten- und Hirtenbericht im "*Oidipus tyrannos*" des SOPHOKLES als Beispiel für eine besonders gelungene Peripetie nennt (ARISTOTELES, hg. GOMPERZ, S. 23 f.). Als ähnlich gelungen darf die durch die entsprechenden Berichte Ikars und Tiresias' bewirkte Peripetie in der Tragödie GRUZINCEVS bezeichnet werden.

19 Vgl. in diesem Zusammenhang SZONDI, Versuch, S. 65. Er sieht eine starke Verdichtung der Tragik in solchen Orakelsprüchen, die die Menschen vollstrecken lassen, "was über sie verhängt wurde".

20 Vgl. MERKER/STAMMLER, Bd. I, S. 420. Zur Katastrophe im Enthüllungsdrama wird dort folgendes ausgeführt: Wenn die Verwicklung vor der Bühnenhandlung erfolgt ist, vollzieht sich die Katastrophe durch allmähliche Enthüllung des Vergangenen und das Erkennen seiner Schicksalsbedeutung. "Durch das Weglassen der vorderen Glieder der tragischen Entwicklung ist dann der Eindruck des Unerbittlichen, der ungeheuren Wucht vertieft, und die Katastrophe beherrscht das ganze Drama."

21 Vgl. die Aussagen des Hohenpriesters, die in starkem Kontrast zu Kreons Bericht stehen. Vgl. in diesem Zusammenhang auch LESKY, Geschichte, S. 318. Mit Recht spricht er von "tragischer Lust", die den Zuschauer am Ende des "*Oidipus tyrannos*" trotz des Grauens beim Anblick von Oidipus' furchtbarem Schicksal erfüllt, da im Hintergrund eine große, ewig gültige Ordnung sichtbar bleibt. Diese Feststellung trifft mit Abstrichen auch für den "*Ėdip-car'*" zu.

22 Mit Erfolg bedient sich GRUZINCEV hier wie an verschiedenen anderen Stellen der Tragödie der von SOPHOKLES meisterhaft beherrschten Technik der Spannungssteigerung durch zahlreiche kleine Retardationen (vgl. HOWALD, S. 109).

23 Vgl. MERKER/STAMMLER, Bd. I, S. 420.

24 Man könnte bereits hier die eigentliche Katastrophe an-

setzen, da Ėdip seine Tragik in vollem Umfang erkennt. Deutlich sichtbar wird sie jedoch erst im fünften Akt.

25 Durch diesen für die analytische Technik kennzeichnenden Einbau in das dramatische Geschehen verliert die Exposition weitgehend ihre episierende Wirkung (P. SZONDI, Theorie des modernen Dramas, 4. Aufl., Frankfurt/M., 1967, S. 23).

26 Bisweilen aber verleiten sie wie in der Tragödie des SOPHOKLES die betroffenen Personen zu Fehlschlüssen, die gerade das Gegenteil bewirken und eine Verzögerung der Entdeckungshandlung zur Folge haben (vgl. dazu PÜTZ, S. 206). Dieser Charakter der Mitteilungen ist jedoch bei SOPHOKLES erheblich stärker ausgeprägt.

27 Diese alles beherrschende Stellung ergibt sich u.a. aus dem Umstand, daß Ėdip mit Ausnahme der Einführungsszenen I,1 und I,2 (Chor- und Zwischenszene) und der ersten drei Szenen des fünften Akts (V,1: Chorszene; V,2: Bericht des Hohenpriesters; V,3: Bericht Kreons) in allen Szenen mit einer Sprechrolle auftritt und mit etwa 560 Versen nahezu die Hälfte der 1174 Verse der Tragödie spricht.

28 Vgl. in diesem Zusammenhang die Ausführungen von T. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, S. 17, die auch für den "*Ėdip-car'*" Gültigkeit besitzen.

29 Eine solch beherrschende Rolle, wie sie hier Ėdip spielt, ist für die klassizistische Tragödie ungewöhnlich. Sie läßt eine starke Tendenz zur Entwicklung auf ein Figurendrama hin erkennen, zumal der Sprechanteil des Oidipus in der griechischen Tragödie mit etwa 40 % deutlich niedriger liegt, von der Rolle des OEdipe in VOLTAIRES Tragödie ganz zu schweigen.

30 Vgl. z.B. den Bericht Kreons in V,3. Über Ikar ist oben bereits gesprochen worden. Auch der Thebaner hat keine richtige Botenrolle, sondern eher rein kompositorische Bedeutung: Er leitet zu neuen Szenen über. Ähnliches gilt bisweilen für die Ältesten, in deren Person ansonsten die Teilnahme des Volkes an den Ereignissen Ausdruck findet.
Für die Anzahl der Auftritte und für die Sprechanteile der einzelnen Personen an der gesamten Tragödie ergibt sich folgendes Bild: Ėdip: 20 Sz., 558 V.; Jokasta: 9 Sz., 163 V.; Kreon: 6 Sz., 170 V.; Hoherpriester: 9 Sz., 128 V.; Tiresias: 2 Sz., 48 V.; Ikar: 2 Sz., 54 V.

31 Die Tatsache, daß die beiden einzigen wirklichen Monologe der Tragödie von Ėdip gesprochen werden, unterstreicht seine überragende Stellung. Die Zahl der Monologe ist mit zwei recht niedrig.

32 Ganz ähnliche Züge weist die Darstellung von Orests Schreckensvisionen am Schluß der Tragödie "*Ėlektra i Orest*" auf. Hier wie dort ist der durch die strengen Regeln des Klassizismus gesteckte Rahmen bereits gesprengt (vgl. hierzu MANN in den Anmerkungen zu LESSING, S. 413).

33 Zur Stellung des Rahmenmonologs vgl. PETSCH, S. 366.
Zweifellos steht hier der zweite Monolog am wirkungsvollsten unmittelbar im Anschluß an die Enthüllungsszene IV,4. Seine Stellung am Aktende wird jedoch ein wenig durch die fol-

gende Szene IV,6 beeinträchtigt, in der Jokasta, die bei der Enthüllung nicht zugegen war, über die Ereignisse von Ėdip informiert wird.

34 Im Extremfall kann ein Vers so zerfallen, daß er von drei verschiedenen Personen gesprochen wird, so z.B. V. 693.

35 Vgl. hierzu BOWRA, S. 164 f.; POHLENZ, S. 217; H.D.F. KITTO, Greek Tragedy: A Literary Study, 3. Aufl., London 1966, S. 185 f.

36 Sie ist abgedruckt bei BOČKAREV, S. 517 ff.

37 Ebd., S. 517.

38 Ebd., S. 519/520.

39 Dies bestätigen beispielsweise das Schicksal, das Jokasta erleidet, oder Ėdips Selbstbezichtigung (V. 370/71).

40 Vgl. V. 366. Nach griechischer Auffassung liegt dagegen hier keine moralische Verschuldung vor (LESKY, Geschichte, S. 317; U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Griechische Tragödien, Bd. I: Sophokles, Oedipus, 5. Aufl., Berlin 1906, S. 5 f. und besonders S. 8).

41 Vgl. z.B. V. 288-292, wo sich Edip bereit erklärt, sich für das Heil der Untergebenen zu opfern.

## B. VERGLEICH DER TRAGÖDIE "*ĖDIP-CAR'*" MIT IHREN VORLAGEN (S. 89-109)

1 Vgl. die Fabel des "*Ėdip-car'*" auf S. 73 dieser Arbeit.

2 Die überaus erfolgreiche Tragödie hatte am 18. November 1718 Premiere (BESTERMAN, S. 55).

3 Scharfe Kritik hieran üben MAHRENHOLTZ, S. 44, und VROOMAN, S. 71 f. und 83.
Vgl. in diesem Zusammenhang auch MANN, S. 76, der auf die starke Verwicklung der Handlung bei den französischen Dramatikern durch Verwebung mehrerer Motive und auf die dadurch hervorgerufene Steigerung der Spannung verweist, zugleich aber die damit häufig verbundene Einbuße an "tragischer Wirkung" kritisiert.

4 Als einziger Augenzeuge des Todes von Laios übernimmt er die Rolle des Hirten und zusammen mit dem Hohenpriester die des Tiresias bei SOPHOKLES.

5 Bei VOLTAIRE tritt an die Stelle der Beschuldigung Kreons die Bezichtigung Philoctètes.

6 Er selbst berichtet anstelle des Boten bei SOPHOKLES aus dem Palast.

7 Gänzlich anders setzt dagegen VOLTAIRES "*OEdipe*" ein.

8 Vgl. die Anrede des Hohenpriesters als Priester des Zeus durch Ėdip (V. 26).

9 Die Zitate und Stellenangaben beziehen sich im einzelnen auf folgende Ausgaben: für GRUZINCEV auf "*Ėdip-car'*", 2. Ausgabe, SPb. 1812, abgedruckt bei BOČKAREV, S. 521-565; für SOPHOKLES auf "*Oidipus tyrannos*", in: Sophoclis fabulae, recognovit brevique adnotatione critica instruxit A.C. PEARSON, 10. Aufl., Oxford 1964; für VOLTAIRE auf "*OEdipe*", in: OEuvres complètes, hg. L. MOLAND, Bde. 1-52, Paris 1877-1882, Bd. II, S. 59-111.

10 Die entsprechenden Stellen finden sich in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE in den Versen 63 und 65-67, 71/72, 73/74, 75-79.

11 Bei VOLTAIRE verkündet der Hohepriester den Spruch des Gottes. Kreon fehlt ganz, da neben Philoctète kein Platz für ihn ist.

12 Vgl. SOPHOKLES, V. 82 ff.

13 Die für SOPHOKLES charakteristische knappe Darstellungsweise ist sicher mit ein Grund für manche Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche im "*Oidipus tyrannos*". Vgl. in diesem Zusammenhang T. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, S. 75 und 80.

14 Vgl. VOLTAIRE, V. 173/174.

15 Die Parallelstellen bei VOLTAIRE stehen in den Versen 181-184, 189-192, 195/196. Vgl. zu den erstgenannten Versen auch SOPHOKLES, V. 255-258.

16 Vgl. VOLTAIRE, V. 205/206.

17 Vgl. SOPHOKLES, V. 733-/734.

18 Vgl. VOLTAIRE, V. 236-250.

19 VOLTAIRE nennt nur einen Begleiter, SOPHOKLES vier oder fünf (752/753). Bei GRUZINCEV dagegen sind es drei Begleiter (199/200). Später nennt Ėdip freilich in seinem Bericht nur zwei, die er neben Laios erschlug (347). Trotz dieser Unstimmigkeit ist im Zusammenhang mit der Schilderung von Laios' Tod und seinen unmittelbaren Folgen GRUZINCEVS Bemühen unverkennbar, zumindest einen Teil der SOPHOKLES unterlaufenen Unstimmigkeiten (vgl. u.a. ROBERT, Bd. I, S. 102 f.: fehlende Leichenbestattung; Ankunft des einzigen Augenzeugen in Athen; HOWALD, S. 109: Angabe einer Mehrzahl von Räubern) zu beseitigen.

20 Vgl. VOLTAIRE, V. 273/274.

21 Vgl. auch SOPHOKLES, V. 236-243.

22 In V. 271/272 heißt es:

Vo tainstva nebes nel'zja proniknut' nam,
Rok smertnym povelel pokorstvovat' bogam.
(Wir können die Geheimnisse der Himmel nicht ergründen,
Den Sterblichen gebot das Schicksal, den Göttern zu gehorchen.)

Bei VOLTAIRE lautet dies:

..... chercher ainsi l'obscure vérité
C'est usurper les droits de la Divinité.
(949/950)

Vgl. auch SOPHOKLES, V. 280/281.

23 Folgender Vers VOLTAIRES:
Ses yeux brillaient encore du feu de sa jeunesse.
(928)
entspricht bei GRUZINCEV:
Ogn' bodrosti v očach ego izobražalsja (334)
(Der Jugendfrische Feuer zeigte sich in seinen Augen)

..... que j'en pense
Laius eut avec vous assez de ressemblance;
(931/932)
heißt bei GRUZINCEV:
..... dušoj, licom svoim
Ne ošibajus' ja - ty mnogo schoden s nim!
(339/340)
(..... in deinem Herzen, deinem Antlitz
Ich irre mich nicht - bist du ihm sehr ähnlich!)
Vgl. auch SOPHOKLES, V. 743.

24 Sedye liš' vlasy ..... (337)
(Nur wenig graue Haare .....)
Veličestvennyj stan! ..... (339)
(Die majestätische Gestalt! ...)
heißt bei SOPHOKLES:
μέγας, χνοάζων ἄρτι λευκανθὲς κάρα, (742)
Vgl. allerdings H. van HERWERDEN, Sophoclis Oedipus rex, Utrecht 1866, der statt 'μέγας' 'μέλαν' angibt.

25 Das Motiv ist bei VOLTAIRE nur angedeutet (1079-1084). Dort geht die Bewegung vom Besiegten aus; erst dann empfindet auch OEdipe ähnlich.

26 Vgl. SOPHOKLES, V. 380 ff. und 532 ff.

27 So erinnert V. 417 an SOPHOKLES, V. 387 und 538/539.

28 Vgl. zu den angegebenen Stellen bei SOPHOKLES die Verse 646-648 und 707-709.

29 Vgl. VOLTAIRE, V. 940-952.

30 Dieser Eid stellt zugleich eine Erweiterung und eine Umgestaltung des Vorbilds aus der Tragödie des SOPHOKLES dar (644/645).

31 Die Parallelstellen bei VOLTAIRE finden sich in den Versen 775-782 und 757/758.

32 Vgl. dazu VOLTAIRE:
Pour accuser toi roi d'un forfait odieux,
Abuse insolemment du commerce des dieux!
(809/810)
Vgl. dazu SOPHOKLES:
μάντιν μὲν οὖν κακοῦργον ἐσπέμψας, ... (705)

33 Vgl. in diesem Zusammenhang LESKY, Geschichte, S. 318.

34 Wie bereits erwähnt, ist dieses Gespräch sowohl bei SOPHOKLES (2. Epeisodion) als auch bei VOLTAIRE (IV,1) eine geschlossene Einheit.

35 Vgl. VOLTAIRE, V. 956-959 und SOPHOKLES, V. 856-858.

36 Vgl. VOLTAIRE, V. 967-974.

37 Vgl. VOLTAIRE, V. 975-984 und 987-1005. Bei SOPHOKLES wird nur der Tod des Laios von der Hand des Sohnes geweissagt. (713/714). Die Aussetzung geschieht auf Befehl des Laios (717 /718), nicht wie bei VOLTAIRE und GRUZINCEV auf Verlangen der Königin.

38 So findet sich beispielsweise in:
Ne oskvernjaj sich mest ..... (623)
(Entweihe diese Plätze nicht .....)
die direkte Entsprechung zu VOLTAIRES:
Ne viens plus de lieux saints souiller la pureté. (1025)

39 Vgl. SOPHOKLES, V. 794-797 und 800 ff.; VOLTAIRE, V. 1042 und 1056 ff. In der französischen Tragödie erhält OEdipe allerdings die Weissagung nicht erst in Delphi, sondern schon in Korinth, worauf er seine Heimat verläßt.

40 Vgl. SOPHOKLES, V. 332/333, und VOLTAIRE, V. 762 und 784.

41 Vgl. SOPHOKLES, V. 322/323 und 330/331; ebenso VOLTAIRE, V. 763/764.

42 Vgl. VOLTAIRE, V. 1101/1102.

43 Gegenüber der Tragödie des SOPHOKLES ergibt sich hier auch im Hinblick auf die Komposition der Tragödie ein bemerkenswerter Unterschied. Während dort die noch früher von Tiresias gegen Oidipus erhobene Beschuldigung von diesem als Verschwörung gegen seine Person aufgefaßt wird und daher ohne unmittelbare Folge für die Enthüllung bleibt, ist hier bereits die den Ausgangspunkt der Analyse bildende Frage nach dem Mörder des Laios beantwortet und zugleich die sich in zwei Stufen vollziehende Katastrophe eingeleitet. Durch diese Teilung verliert die Katastrophe zwar ein wenig von der ungeheuren Wucht, die sie infolge des Zusammenfalls beider Enthüllungen in der griechischen Tragödie hat; doch ist GRUZINCEV andererseits die Möglichkeit gegeben, die Katastrophe in einer zweistufigen Klimax anzulegen.

44 Vgl. zu den angeführten Stellen in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 1125-1129 bzw. 875-884 und 885-894.

45 Diese Verse sind in ganz besonderer Weise von einem Geist erfüllt, der hellenischer Geisteshaltung nahekommt. Durch seine Bewährung im Leid bewahrt sich Ėdip etwas von der Größe im Untergang und von dem Drang zur Selbsbestimmung, die für den Menschen der griechischen Tragödie so bezeichnend sind. Vgl. dazu POHLENZ, S. 13 ff., 217 und 429; G. ZUNTZ, "Ödipus und Gregorius", in: Antike und Abendland, IV (1954), 191-203, hier vor allem S. 202.
'Otvraščat'' (abwenden) in V. 741 bezieht sich wohl auf Ėdips Vorhaben, noch schlimmeres Übel zu vermeiden.

46 Der hier zum Ausdruck kommende Gedanke eines strengen Determinismus, der - im Gegensatz zu einer lange Zeit, ja bisweilen auch heute noch verbreiteten Auffassung - eben nicht charakteristisch für die griechische Tragödie ist (vgl. BALDRY, S. 106), wird im folgenden sogleich wieder eingeschränkt bzw. aufgehoben.

47 Vgl. VOLTAIRE, V. 1176-1179.

48 Dort übergibt OEdipe die Herrschaft an Philoctète (1186-1188) und schickt nach Phorbas (1189).

49 Vgl. SOPHOKLES, V. 1142/1143 und 1518.

50 Vgl. VOLTAIRE, V. 1177-1182.

51 Dort trifft der Bote ohne vorherige Anmeldung sogleich auf Jokaste (924).

52 Vgl. VOLTAIRE V,2. Bei SOPHOKLES erfährt Jokaste sogar als erste die Nachricht des Boten.

53 Vgl. VOLTAIRE, V. 1194/1195. Bei SOPHOKLES ist es ein namenloser Bote, der sich von seinem Dienst persönliche Vorteile verspricht (1005/1006).

54 Vgl. SOPHOKLES, V. 961-963, und VOLTAIRE, V. 1200-1201.

55 Vgl. SOPHOKLES, V. 964-970, und VOLTAIRE, V. 1202-1206. Diese Haltung verwundert zunächst nach seiner früheren Charakterisierung, zumal er nun von 'smertnych toržestvo' (Triumph der Sterblichen) (806) spricht. Doch ist zu beachten, daß hier im Gegensatz zur Tragödie VOLTAIRES die Götter gar nicht genannt werden sondern nur von 'Žrecov ... lož'' (Lüge der Opferpriester) (813) die Rede ist. Ėdips Angriffe gelten also nicht den Göttern, sondern Menschen.

56 Vgl. SOPHOKLES, V. 937 bzw. 971/972.

57 Vgl. VOLTAIRE, V. 1214.

58 Vgl. VOLTAIRE, V. 1220 ff.

59 Dies alles zeigt den Unterschied zu SOPHOKLES, wo die Konkurrenz des Schwiegersohns von Polybos für Oidipus fehlt, das Orakel nochmals erwähnt wird, die Übernahme des Oidipus durch den Boten anders dargestellt wird und Jokaste schließlich in Kenntnis der Zusammenhänge in tiefster Verzweiflung davonstürzt.

60 Bei SOPHOKLES dagegen ist der Bote nicht der Erzieher des Oidipus. Der Hirte hat zwar in etwa die gleiche Funktion wie bei GRUZINCEV Tiresias, ist aber vorher noch nicht aufgetreten.

61 Vgl. SOPHOKLES, V. 1164-1181.

62 Die wichtigsten Fakten des Gesprächs, wie die Erkennungsszene, der Versuch des Hirten, der schrecklichen Enthüllung auszuweichen, und schließlich das Begreifen von Oidipus sowie seine Verzweiflung sind freilich schon bei SOPHOKLES vorgegeben, dort aber ausführlicher (76 Verse) und in anderer Weise dargestellt.

63 Vgl. in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE die Verse 1331/1332 und 1333/1334.

64 Vgl. bei VOLTAIRE den folgenden, in krassem Gegensatz zu dem angeführten Vers stehenden Ausruf OEdipes:

Impitoyables Dieux, mes crimes sont les votres. (1344)

65 Die entsprechenden Züge finden sich in gleicher Reihenfolge bei VOLTAIRE in den Versen 1350, 1350/1351, 1353, 1347.

66 In gleicher Reihenfolge finden sich die Parallelstellen

bei VOLTAIRE in den Versen 1358, 1361, 1362/1363, 1365/1366.

67 Für die Szenen IV,5 und IV,6 gibt es bei SOPHOKLES keine Entsprechungen, da dort an die Enthüllungsszene, an der auch Jokaste teilgenommen hat, direkt die Klage des Chors über das Schicksal des Oidipus und der Botenbericht über die Vorgänge im Haus anschließt.

68 Dort steht zwar das vierte Standlied des Chores (1186-1222) ebenfalls vor dem Bericht aus dem Hause, handelt aber von dem Schicksal des Oidipus und hat somit nichts mit der vorliegenden Szene gemein.

69 Vgl. z.B. V. 1010:
Skvoz' čistyj svod nebes javilo solnce zrak.
(Am klaren Himmelsgewölbe zeigte die Sonne ihr Gesicht.)
mit VOLTAIRE, V. 1376:
Un soleil plus serein se lève sur vos têtes.
Auch V. 1016:
I blagost' nam svoju Zevs gromom vozveščaet.
(Und seine Güte kündigt Zeus uns mit Donner an.)
ist eine Nachbildung folgender Voltairescher Verse:
..... et le Dieu du ciel et de la terre
Annonce ses bontés par la voix du tonnerre. (1379/1380)

70 Vgl. SOPHOKLES, V. 1223-1235. Allerdings berichtet dort nicht Kreon, sondern ein Diener.

71 Hier erinnert allerdings der folgende Vers:
Sklonju na žalost' ad i ustyžu bogov!
(Ich bewege die Hölle zum Mitleid und beschäme die Götter!)
stark an VOLTAIRE, wo es in V. 1408 heißt:
J'ai fait rougir les Dieux .....

72 Sie vergiftet sich (1062). Bei VOLTAIRE dagegen ersticht sie sich (sehr theatralisch!) auf der Bühne, bei SOPHOKLES erhängt sie sich. Dort wird ihr Tod aber nicht eigens beschrieben, sondern nur konstatiert. Beschrieben wird nur ihr großer Schmerz zuvor.

73 Vgl. SOPHOKLES, V. 1252-1279.

74 Dieser Vers:
Orud'ja iščet on ..... (Er sucht ein Gerät .....)
erinnert stark an SOPHOKLES, V. 1255:
φοιτᾷ γὰρ ἡμᾶς ἑξαιτῶν πορεῖν ἔγχος,

75 Vgl. SOPHOKLES, V. 1271-1278.

76 Vgl. SOPHOKLES, V. 1290/1291 und 1294/1295.

77 Vgl. SOPHOKLES, V. 1297-1306.

78 Vgl. SOPHOKLES, V. 1331/1332 und 1371-1374.

79 Vgl. SOPHOKLES, V. 1386-1390 und 1398-1403.

80 Vgl. SOPHOKLES, V. 1403-1408 und 1466/1467.
Von den zahlreichen Übereinstimmungen mit der griechischen Vorlage seien hier nur zwei angeführt. So entspricht:
..... ja sam sebja lišil očej, (1105)
(..... ich selbst beraubte mich der Augen,)
den Versen 1331/1332 bei SOPHOKLES:

ἔπαιςε δ'αὐτόχειρ, νῖν οὐ-
τις ἀλλ'εγὼ τλάμων.

Ebenso deutlich ist die Parallele zwischen:

O, lučše, esli b ja i slucha byl lišen - (1109)
(O, besser, wenn ich auch des Gehörs beraubt wäre -)

und SOPHOKLES, V. 1386/1387:

....., ἀλλ' εἰ τῆς ἀκουούσης ἔτ' ἦν
πηγῆς δι' ὤτων φραγμός, ...

81 Vgl. SOPHOKLES, V. 1492-1495 und 1500-1502.

82 Bei SOPHOKLES bittet Oidipus Kreon nur darum, sich seiner Kinder anzunehmen (1503-1510). Diese Bitte liegt auch bei GRUZINCEV - allerdings in verkürzter Form - in den Versen 1147/1148 vor.

83 Bei SOPHOKLES steht der Götterspruch noch aus, der Oidipus zur Verbannung verurteilt. Daher muß er diesen noch abwarten, bevor er die Stadt verlassen kann. Da er sich aber nicht länger dem Volk zeigen darf, wird er von Kreon in den Palast geführt.

84 Vgl. das Abzugslied des Chores, besonders V. 1528-1530:

ὥστε θνητὸν ὄντ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν
ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν' ὀλβίζειν, πρὶν ἂν
τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν' ἀλγεινὸν παθών.

85 Hier wird noch einmal eine für die Sophokleischen Tragödien charakteristische Haltung sichtbar: die bedingungslose Anerkennung der gegebenen Weltordnung, obwohl sie immer wieder Leid für den Menschen bereithält (vgl. POHLENZ, S. 231; BOWRA, S. 165), und der unbeirrbare Glaube an den guten Willen der Götter gegenüber den Menschen (vgl. POHLENZ, S. 232; BOWRA, S. 171). Ganz anders endet dagegen der "*OEdipe*" VOLTAIRES, wo Jocaste in V. 1408 herausfordernd ausruft:

J'ai fait rougir les dieux, qui m'ont forcée au crime.

Vgl. in diesem Zusammenhang die harte Kritik an VOLTAIRES Tragödienschluß durch A.W. SCHLEGEL, 2. Theil, S. 206, und VROOMAN, S. 178.

86 Angesichts der hohen Wertschätzung, die GRUZINCEV der Sprache VOLTAIRES entgegenbrachte, ist dies nicht verwunderlich. Vgl. u.a. die Widmung des "*Édip-car'*" an Fürst Šachovskoj (abgedruckt bei BOČKAREV, S. 517-520) wo er zwar einerseits Kritik an den Verstößen der Voltaireschen Tragödie übte, andererseits aber die Schönheit ihrer Verse hervorhob (S. 518).

87 Vgl. BESTERMAN, S. 56 ff.; ebenso D.F. STRAUSS, Voltaire: Sechs Vorträge, 3. Aufl., Leipzig 1872, S. 79, der den "*OEdipe*" als verfehlten Jugendversuch VOLTAIRES bezeichnet.

88 Durch die frühzeitige Entdeckung Ėdips als Mörder des Laios geht ein Teil des für die Tragödie des SOPHOKLES bezeichnenden Zwiespalts "zwischen Schein und Sein" (POHLENZ, S. 215) verloren.

89 Zwar spielt das Volk auch schon in der Tragödie des SOPHOKLES eine bedeutende Rolle, doch wird dieser Zug von VOLTAIRE und GRUZINCEV in ihren Tragödien noch weit stärker akzentuiert und ausgebaut. So tritt das Volk in der russischen Tragödie in 17 der 25 Szenen auf.

90 Vgl. insbesondere die - großenteils ungerechtfertigte - Kritik VOLTAIRES an der Tragödie des SOPHOKLES in der dritten seiner sieben "Lettres sur L'OEdipe", in: VOLTAIRE, OEuvres complètes, hg. L. MOLAND, Bde. 1-52, Paris 1877 ff., Bd. 2, S. 18-28. Auch VOLTAIRE sieht sich aber im Zusammenhang mit Fehlern, die ihm bei der Gestaltung des Stoffs unterlaufen sind, zu dem Eingeständnis veranlaßt, dem Stoff sei ein gewisses Maß an Unwahrscheinlichkeit eigen, das sich nicht gänzlich beseitigen lasse. Vgl. auch R.C. JEBB, Sophocles, The Plays and Fragments, T. I: The Oedipus Tyrannus, 3. Aufl., Cambridge 1893, S. XLVII.

91 Vgl. T. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, S. 74.

92 VOLTAIRE hält sich weitgehend an die im 17. Jahrhundert fixierten strengen Regeln für die Abfassung von Theaterstücken (BESTERMAN, S. 58 und 60). Durch die Einführung einer Nebenhandlung (Philoctète-Handlung) und der damit verbundenen Verwicklungen, mit der er einer ungünstigen Konvention und dem herrschenden Publikumsgeschmack Tribut zollt, gibt er die in der griechischen Vorlage herrschende Einheitlichkeit und Konzentration der Handlung preis (vgl. JEBB, Oedipus Tyrannus, S. XLIII f.; ebenso R. NAVES, Voltaire: L'Homme et l'oeuvre, Paris 1942, S. 112). Selbst in der Verwendung der Chöre, die - zumindest in formaler Hinsicht - das Bestreben einer Anlehnung an die griechische Tragödie erkennen läßt, weicht VOLTAIRE ganz entscheidend von SOPHOKLES ab. Er gebraucht sie in einer völlig anderen Funktion, lediglich als ausschmückendes Element für Auge und Ohr des Zuschauers (vgl. VROOMAN, S. 74).

93 Die aufklärerische Tendenz des "*OEdipe*", die in antimonarchistischen und antiklerikalen Versen Ausdruck findet (vgl. BESTERMAN, S. 57 und 457), steht in krassem Gegensatz zum Geiste des "*Oidipus tyrannos*".

94 Vgl. hierzu G. MURRAY, Euripides und seine Zeit (Aus dem Englischen übersetzt von G. und E. BAYER), 2. Aufl., Darmstadt, 1969, S. 116.

95 Dem Chor und dem Chorführer der antiken Tragödie entsprechen hier als Vertreter des Volkes Chor und Älteste, die zwischen den Schauspielern und der Handlung stehen und teils handelnd, teils kommentierend am Geschehen teilnehmen.
Vgl. in diesem Zusammenhang ARNOTT, Introduction, S. 22; H. WEINSTOCK, Sophokles, 3., überarbeitete Aufl., Wuppertal 1948, S. 246; allgemein zur Rolle des Chors in der antiken Tragödie MURRAY, S. 129-139.

96 Vgl. PÜTZ, S. 30 und 64; SCHERER, S. 270.

## IV. "*IRAKLIDY ILI SPASENNYE AFINY*"

### A. UNTERSUCHUNG DER TRAGÖDIE (S. 110-127)

1 BOWRA, S. 180.

2 Vgl. PAULY - WISSOWA, 15. Halbband, unter Herakleidai, Spalte 440 ff.

3 Die Graf N.P. RUMJANCEV gewidmete Tragödie hatte am 4. Februar 1814 am Imperatorskij Sanktpeterburgskij Teatr Premiere (mit JAKOVLEV als Demofont).

4 Vgl. FRANKE, S. 15 und 129. Nicht zu Unrecht bezeichnet die Verfasserin die Tragödie als "eins der unbeliebtesten und am wenigsten bekannten Dramen" des Euripides (S. 15).
Ein Grund für die vergleichsweise geringe Wirkung der Tragödie in der Geschichte der dramatischen Literatur - sie findet beispielsweise auch in dem oben genannten Werk von E. FRENZEL, Stoffe der Weltliteratur, keine Erwähnung - ist sicher die ausgeprägte spezifische Zeitgebundenheit des Stücks, die einer Anpassung des Stoffs für andere Epochen enge Grenzen setzt. Vgl. dazu BOWRA, S. 179 f.; außerdem die negative Beurteilung der Tragödie durch SCHLEGEL, Theil 1, S. 257 ff.

5 Ebensowenig wie VOLTAIRE haben vor ihm CORNEILLE und RACINE den Stoff bearbeitet. Zu den wenigen französischen Bearbeitungen des Themas gehört die Tragödie "*Les Héraclides*" (1752) von MARMONTEL (MARMONTEL, OEuvres complètes, Bde. 1-7, hg. BELIN, Paris 1819, Bd. V, S. 429-464). Sie weist aber ganz erhebliche Veränderungen gegenüber den "*Herakleidai*" des EURIPIDES auf und hat auch mit der russischen Tragödie so wenig gemein, daß sie nicht als Vorlage für diese in Betracht kommt. Dasselbe gilt für die bereits früher geschriebenen und von MARMONTEL teilweise benutzten gleichnamigen Tragödien von DE BRIE (1695) und DANCHET (1719), die ebenfalls beträchtlich von der griechischen Tragödie abweichen und durch die Einführung einer Liebeshandlung und einer Reihe zusätzlicher Personen gekennzeichnet sind. Vgl. hierzu H.C. LANCASTER, French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire 1715-1774, Bde. 1-2, Baltimore 1950, Bd. I, S. 96 ff., zum Inhalt der beiden genannten Tragödien vor allem Fußnote 5 auf S. 96 und Fußnote 8 auf S. 98.

6 MERKER/STAMMLER, Bd. I. S. 418.

7 Dieser bisher nicht akute, aber bereits in der Vorgeschichte gegebene, ursprünglich eigenständige Konflikt (vgl. Demofonts Worte in V. 255 ff.) gehört aufgrund seiner Aktualisierung im Zusammenhang mit der Aufnahme der Schutzflehenden durch Athen zum Grundkonflikt im weiteren Sinne.

8 Die Abgrenzung der verschiedenen Teilkonflikte und der Ebenen, auf denen sie ausgetragen werden, bereitet in der vorliegenden Tragödie einige Schwierigkeit, da sie sehr eng miteinander verquickt und großenteils voneinander abhängig sind. Der tiefste, sich jeder menschlichen Einwirkung entziehende und daher nicht beeinflußbare Konflikt ist der zwischen den Herakliden und den Göttern. Er wird einmal in der Forderung alter Orakel nach einem Menschenopfer (wie sich herausstellt, nach dem Opfer Artemidas, auch wenn dies nicht direkt gesagt ist), zum anderen in der Verfolgung der Herakles-Kinder durch Èrisfej (vgl. dessen Worte am Schluß der Tragödie, V. 1077 ff.) manifest. Letztere wiederum aktualisiert den im Keim bereits angelegten Konflikt zwischen Èrisfej und Demofont. All diese einzelnen Teilkonflikte lassen sich über ihren konkreten Anlaß hinaus auf einen tieferen Ursprung zurückführen: Sie sind lediglich verschiedene Ausformungen des einen Grundkonflikts

zwischen den Göttern und dem in seiner Gesamtheit schuldigen Menschengeschlecht (vgl. Erisfejs Worte in V. 1077-1086).

9 Diese Handlung, die um den Opfertod Artemidas konstruiert ist, wird im folgenden aufgrund ihrer Stellung im Mittelteil der Tragödie als "Kernhandlung" bezeichnet, die Anfang und Schluß der Tragödie bildende Handlung dagegen, in deren Mittelpunkt die Auseinandersetzung mit Erisfej bzw. mit seinem Gesandten steht, "Rahmenhandlung" genannt. Eine solche Unterscheidung von "Kern"- und "Rahmenhandlung" legt der nahezu symmetrische Bau der Tragödie nahe: Zur "Rahmenhandlung" gehört der gesamte drei Szenen umfassende erste Akt und die erste Szene des zweiten Akts sowie die letzte Szene des vierten Akts und der gesamte wiederum drei Szenen umfassende fünfte Akt. Alle übrigen Szenen gehören mit Ausnahme der nicht recht einzuordnenden Szene II,2 zur "Kernhandlung". Diese Bezeichnung der beiden formal sehr geschlossenen Handlungsteile sind in erster Linie als technische Hilfsbegriffe zu verstehen.

10 Zeitweise entsteht zwar der Eindruck, als sei die Opferung Artemidas vermeidbar, doch läßt der Gesamtzusammenhang kaum Zweifel an der Zwangsläufigkeit des in der Tragödie dargestellten Ablaufs. Nicht ein beliebiges Opfer rettet Athen, sondern das Opfer der jungen Herakles-Tochter, zu dem der Himmel seine Zustimmung in Form eines mächtigen Donnerschlags (nach V. 698) gibt. Die unbestimmte Formulierung der Orakelsprüche ist also nicht zuletzt ein geschickter dramatischer Kunstgriff, der scheinbar die Möglichkeit verschiedener Entwicklungen beläßt. Dadurch erfährt auch der als freie Entscheidung dargestellte Entschluß Artemidas, sich zu opfern, eine Aufwertung.

11 Nochmals scheint eine Möglichkeit gegeben, die Opferung Artemidas zu umgehen. Doch handelt es sich hierbei lediglich um ein blindes Motiv (vgl. zu diesem Begriff PETSCH, S. 133), da weder die etwa hieraus entstehenden Folgen erwähnt noch irgendwelche Alternativen zum Opfertod der Herakles-Tochter aufgezeigt werden. Der Dichter erreicht aber zweierlei damit: Zum einen wird dadurch unterstrichen, daß sich Artemida völlig frei zur Opferung entschließt, zum anderen wird Demofonts Charakter als idealer Herrscher dadurch betont, daß er sich selbst in der größten Gefahr noch die Rettung der Schutzflehenden angelegen sein läßt.

12 Artemida fällt ihre Entscheidung derart unbeirrt und ohne jegliches Zögern, daß in keiner Weise von tragischem Konflikt die Rede sein kann.

13 Während Artemidas heroische Haltung keinerlei tragischen Konflikt erkennen läßt, ist ein solcher unzweifelhaft für die Person Iraklids gegeben. Ihm bleibt nur die Wahl zwischen Fügung in den schmerzlichen, ihm sinnlos erscheinenden Verlust der Schwester einerseits und Verletzung des göttlichen Willens andererseits.

14 Das Ertönen des Donners, das nach Artemidas Worten die Annahme ihres Opfers durch den Himmel anzeigt (V. 705/706), der Hinweis der Schwester auf die freundliche Aufnahme durch Demofont, auf die gegebene kritische Situation sowie auf die

völlige Freiheit ihres Entschlusses (V. 707-722) und schließlich Iols belehrende und ermahnende Worte über das Schicksal des Herakles (V. 739-762) lassen Iraklid rasch resignieren.

15 Nicht kurze Repliken und häufige Unterbrechungen, die der starken Leidenschaftlichkeit und den heftigen Gefühlsausbrüchen Iraklids angemessener wären, sondern zusammenhängende, recht breit angelegte Ausführungen mit teilweise didaktischem Charakter kennzeichnen die formale Gestaltung der Szene.

16 Die dramatische Wirkung geht hier von dem (freilich nicht verwirklichten) Vorhaben Iraklids, noch im letzten Augenblick die Schwester vor dem Schwert des Opferpriesters zu retten, aus.
Vgl. im gegebenen Zusammenhang zum dramatischen Charakter der Antizipation PÜTZ, S. 41; ARNOTT, Introduction, S. 23; ähnlich auch FREYTAG, S. 17.

17 Durch diesen dramatisch recht geschickten Kunstgriff wird die verdeckte Handlung aktualisiert. Es handelt sich dabei um einen ähnlichen Vorgang wie bei der Darstellung von Klitemnestras Tötung durch Orest in "*Ėlektra i Orest*". Wie dort folgt auch hier ein ausführlicher Bericht, der den Vorgang weit detaillierter darstellt.

18 Diese Begriffe deuten bereits an, daß es sich bei der "Kernhandlung" im Grunde um ein vollständiges Drama mit Exposition, Verwicklung, Höhepunkt, Peripetie und Katastrophe handelt, das lediglich in die "Rahmenhandlung" eingebaut und kompositionell eng mit ihr verwoben ist. Bereits bei EURIPIDES, wo die Makaria-Episode nicht einmal voll durchgeführt erscheint, liegt eine ganz ähnliche Komposition vor (vgl. HOWALD, S. 147 ff.).

19 Weder das antike noch das klassizistische Theater waren in der Lage, Massenszenen - von Schlachtszenen ganz zu schweigen - darzustellen (vgl. STEINER, S. 137; SCHERER, S. 411).

20 In beiden Fällen wird zuerst das Ergebnis genannt und erst danach der Hergang geschildert. Diese Darstellungsweise ist sowohl für das antike wie für das klassizistische Drama charakteristisch (vgl. zum einen SCHRECKENBERG, S. 116/117, zum anderen SCHERER, S. 237).

21 Der oben konstatierte symmetrische Bau der Tragödie findet auch in der Anordnung der einzelnen Konflikte Ausdruck: Der zuerst angelegte Konflikt zwischen den Schutzflehenden und Ėrisfej wird zuletzt aufgelöst. Denn der Konflikt zwischen Demofont und Ėrisfej ist im Grunde schon vorher durch den Sieg Athens über die Truppen von Argos aufgelöst. Die Verfolgung Ėrisfejs, seine Verwundung und seine Gefangennahme durch Iol und Iraklid, die eine Umkehrung der Ausgangssituation darstellen, erfolgen erst, als die Schlacht schon entschieden ist. Der an zweiter Stelle erscheinende Konflikt zwischen Demofont und Ėrisfej bzw. zwischen Athen und Argos wird an vorletzter Stelle, der zuletzt angesetzte, zwischen den Herakliden und den Göttern bestehende Konflikt zuerst aufgelöst. Auch die verbale Auseinandersetzung zwischen Demofont und Ėrisfej, die den epilogartigen Schluß der Tragödie bildet, vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, daß der zwischen den beiden Königen bestehen-

de, weniger persönliche als politische Züge tragende Konflikt im Grunde schon vorher mit dem Sieg Athens in der Schlacht aufgelöst worden ist.

22 Vgl. hierzu die Charakterisierung der Euripideischen Dramen durch HOWALD, S. 18 f.

23 Im Hinblick auf den Gesamtzusammenhang des in der Tragödie dargestellten Geschehens erscheint diese Bezeichnung aus folgenden Gründen angebracht: Im Anschluß an die vorhergehende Verwicklung der "Kernhandlung" bezeichnet die kurze Nachricht des Kriegers in III,4 den Punkt der Tragödie, an dem die Bedrohung der Stadt und der Schutzflehenden schärfste Form angenommen hat. Die Ungewißheit über das weitere Schicksal der einzelnen Personen wie über den Fortgang der Handlung hat den höchsten Punkt erreicht. Noch ist nichts entschieden, doch die alles entscheidende Peripetie steht unmittelbar bevor.

24 Auch diese zunächst überraschende Bezeichnung erscheint im Blick auf den Gesamtverlauf der Tragödie durchaus gerechtfertigt. Denn in der Tat bringt der Opfertod Artemidas, die Katastrophe der "Kernhandlung", die entscheidende Wende zugunsten des Spiels. Der Untergang der jungen Herakles-Tochter ist die Voraussetzung für den Triumph über Ėrisfej, durch den die Tragödie doch noch einen versöhnlichen Ausgang erhält.

25 Wie das Leid, das Ėrisfej schon vorher als Werkzeug der Götter verursacht hat (V. 1075 ff.), so ist auch der heroische Opfertod der persönlich schuldfreien Artemida sichtbarer Ausdruck für die Bestrafung der sündigen Menschheit durch die Unstreblichen.
Vgl. in diesem Zusammenhang zum Opfergedanken bei EURIPIDES W. JENS in der Einleitung zu: EURIPIDES: Sämtliche Tragödien in zwei Bänden (nach der Übersetzung von J.J. DONNER, bearbeitet von R. KANNICHT, Anmerkungen von B. HAGEN, Einleitung von W. JENS), Bd. I, Stuttgart 1958, S. XXIII; G. ZUNTZ, The Political Plays of Euripides, Manchester 1955, S. 47.

26 Ohne Artemidas Opfer wäre der Triumph Ėrisfejs und der gleichzeitige Untergang der Herakliden (möglicherweise sogar Athens) der wahrscheinliche Ausgang.

27 Beide weisen die für eine dramatische Handlung der geschlossenen Form notwendigen Grundelemente "Exposition", "Verwicklung", und "Katastrophe" bzw. "Lösung" auf.

28 Die russische Tragödie ist in der Tat erheblich einheitlicher und strenger gebaut als die nur schlecht erhaltene griechische Vorlage, die "*Herakleidai*" des EURIPIDES, wo die Makaria Episode nur locker mit der übrigen Handlung verbunden ist und ohne besondere Wirkung bleibt (vgl. HOWALD, S. 149; ebenso H. STROHM, Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form, Zetemata 15, München 1957, S. 51 ff.). Obendrein ist bei GRUZINCEV die Einheit der Zentralfigur in der Person Iols gewahrt, während bei EURIPIDES Iolaos nur den ersten Teil der Handlung, Alkmene hingegen den zweiten Teil bestimmt (vgl. HOWALD, S. 148).

29 Zwar sind mit den objektiven Konflikten hinreichend Möglichkeiten zur Gestaltung tragischer Konflikte gegeben (so steht Demofont beispielsweise zwischen seinem Wort, den Ver-

folgten Schutz zu gewähren, und dem seiner Stadt drohenden Untergang; Artemida hat nur die Wahl zwischen dem Opfer ihres Lebens und - im Falle einer Weigerung - dem Untergang ihres ganzen Geschlechts), doch nutzt GRUZINCEV sie nicht oder nur ansatzweise wie in Iols schwachem Protest gegen Artemidas Entschluß, sich als Opfer darzubringen (III,3), und in Iraklids Aufbegehren gegen die Durchführung dieser Absicht (IV,1 und IV,2).

30 In zwei Fällen haben Krieger sogar Sprechrollen, wobei sie in der Rolle des Boten auftreten. In einem weiteren Fall kommt ein Mann aus dem Volk zu Wort, der dessen Dank für die Rettung Athens gegenüber Demofont zum Ausdruck bringt.

31 Ėrisfej ist als Werkzeug der Götter der Hauptvertreter des Gegenspiels. Damit hat er zwar ein durchgängiges Motiv; doch sein Anteil an der Bühnenhandlung ist mit nur einem Auftritt (in der Schlußszene) so gering, daß er nicht als Hauptperson, sondern nur als Nebenperson zu bezeichnen ist. Akamas und Orsidon wiederum sind zwar in ihrem Handeln stark von der Zuordnung zu ihren Herren bestimmt, entsprechen aber dennoch nicht dem traditionellen Bild des Vertrauten. So greifen sie beispielsweise im ersten Akt als Vertreter der beiden Herrscher weitgehend selbständig in die Handlung ein. Akamas tritt außerdem noch im letzten Akt in der Rolle des Boten auf.

32 Einmal ist es mit Akamas eine Nebenperson, in drei Fällen sogar eine Hauptperson - nämlich Demofont -, die in der Rolle des Boten auftritt.

33 Für die Anzahl der Auftritte und für die Sprechanteile der einzelnen Personen an der gesamten Tragödie ergibt sich folgendes Bild: Iol: 16 Sz., 336 V.; Artemida: 10 Sz., 123 V.; Iraklid: 12 Sz., 95 V.; Demofont: 8 Sz., 235 V.; Akamas: 6 Sz., 156 V.; Ėrisfej: 1 Sz., 26 V.; Orsidon: 4 Sz., 78 V.

34 Ansätze hierzu lassen lediglich die Szenen III,3 und IV,4 sowie das Ende von IV,2 und der Anfang von IV,3 erkennen.

35 Die Einordnung der Szenen in eine der beiden Gruppen erfolgt in erster Linie nach formalen Kriterien.

36 Hier handelt es sich weniger um ein Zwiegespräch als vielvielmehr um einen Bericht und die artikulierte Reaktion einer zweiten Person auf diesen.

37 Auch hier liegt wieder ein Bericht vor, der nur kurz unterbrochen wird. Allerdings bleibt durch die direkte Anrede der Gesprächspartner formal der Charakter eines Gesprächs gewahrt.

38 Obwohl die Szene wiederum fast ausschließlich aus dem Bericht einer einzelnen Person besteht, rechtfertigt die Gesprächssituation am Eingang der Szene die vorgenommene Klassifizierung.

39 Auch die Einordnung dieser Szene erfolgt nach rein formalen Kriterien. Denn von den vier Sprechrollen bestehen zwei nur aus kurzen Ausrufen, die die Reaktion der Sprecher auf einen Bericht zeigen.

40 Diese mit 124 Versen nach III,3 (132 Verse) längste Szene der Tragödie ist das beste Beispiel für die hier beschriebene

Dialogform.

41 Die Klassifizierung dieser Szene, die wie viele andere auch von einem Bericht bestimmt ist, erfolgt aufgrund ihres Beginns, der eine solche Einordnung zumindest formal rechtfertigt.

42 Hierbei handelt es sich nicht einmal um einen Monolog im eigentlichen Sinne, da während der gesamten Szene Artemida und Iraklid - allerdings stumm - zugegen sind und darüber hinaus ein Teil von Iols Worten direkt an sie gerichtet ist. Die Einordnung als Monolog erscheint aber dennoch aufgrund des besonderen Charakters der Sprache (nahezu ausschließlich Ausrufe und rhetorische Fragen) und des deutlichen Einschnitts vor den direkt an die Herakliden gerichteten Schlußworten gerechtfertigt. Die Regieanweisung, die diese Worte eindeutig als an die Herakles-Kinder gerichtet ("Iraklidam") erkennen läßt, macht deutlich, daß Iol zuvor offensichtlich im Pathos ihre Anwesenheit vergessen hatte. Vgl. hierzu MERKER/STAMMLER, Bd. II, S. 418, wo der Monolog definiert ist als "Rede einer Person, die allein ist oder allenfalls ... im Pathos die Anwesenheit anderer vergißt und über sie hinwegredet."

43 Vgl. zur Definition v. WILPERT, S. 437.

44 Vgl. hierzu MERKER/STAMMLER, Bd. II, S. 419; v. WILPERT, S. 437.

45 Eine Vielzahl von moralischen und politischen Implikationen konstatiert schon für die "*Herakleidai*" des EURIPIDES J.W. FITTON, "The Suppliant Women and the Herakleidai of Euripides", in: Hermes 89, Wiesbaden 1961, S. 430-461, hier S. 461.

46 Vgl. V. 1082-1086.

47 In ihrem stellvertretenden Opfertod, der die Rettung Athens und - durch den Untergang Ėrisfejs - die Befreiung ganz Griechenlands von dem Tyrannen ermöglicht, nimmt die unschuldige Artemida gleichsam die Schuld aller Griechen auf sich. An ihr wird die Bestrafung für die Vergehen der anderen vollzogen. Ihr Tod ist also ein Teil der göttlichen Strafe für menschliches Vergehen und für Verletzung der göttlichen Ordnung schlechthin.

48 Vgl. die Verse 82, 335 und 338.

49 Vgl. V. 625 und 741 ff. Die theoretische Grundlage für die negative Beurteilung menschlicher Leidenschaften durch GRUZINCEV findet sich in dem Aufsatz "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach", wo er die Auffassung vertritt, daß in einem dramatischen Werk jegliche Leidenschaft als Schwäche, nicht etwa als Tugend, dargestellt werden müsse (S. 173).

50 Demofont erscheint aufgrund seiner eigenen Äußerungen wie aufgrund derer von anderen Personen als idealer Herrscher, der vom Volk verehrt und gepriesen wird (V. 915-917), der willig die Herrschaft der Götter über menschliches Geschick (V. 386) sowie das Walten der Vorsehung anerkennt (V. 1096-1098) und im Heil seiner Untertanen sein größtes Glück als Herrscher sieht (V. 459).

51 Die hierin Ausdruck findenden aktuellen Zeitbezüge sind

nicht zu übersehen. Nur zu deutlich sind die Parallelen zwischen Demofont und Alexander I. einerseits sowie zwischen Ėrisfej und Napoleon andererseits.

52 Demofont und Ėrisfej trennen nicht nur ihre gänzlich verschiedenen persönlichen Anlagen und Charaktereigenschaften, sondern darüber hinaus die unterschiedlichen politischen Systeme, die beide vertreten. Die Aufnahme der Schutzflehenden, die zu den Prinzipien des freiheitsliebenden, sich gegen jeden Druck von außen verteidigenden Stadtstaates von Athen gehört, läßt den schon vorher latent bestehenden politischen Konflikt offen zutage treten. Mit den Schutzsuchenden verteidigt Athen zugleich seine Freiheit und seine politischen Grundsätze gegen die fremden Eindringlinge und Angreifer.

53 Besonders greifbar sind die aktuellen Bezüge auf den "vaterländischen Krieg" von 1812, der zu Beginn des Jahres 1814 noch allen Zuschauern in frischer Erinngerung war, im letzten Akt. Zweifellos wurden von den Theaterbesuchern sowohl die Erwähnung der großen Zahl "verschiedenstämmiger Truppen" (V. 907 und 1061: "raznoplemennych sil") des Feindes als auch die Passagen über die Unterwerfung ganz Griechenlands (V. 1051 ff.) und über den Widerstand der ganz auf sich allein gestellten Stadt Athen (V. 1057 ff.) als deutliche Anspielungen auf die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit verstanden. Dasselbe dürfte für den Hinweis Demofonts, der Sieg sei der Einigkeit, Freiheitsliebe und altbekannten Tapferkeit des Volks von Athen zu verdanken (V. 919-921), zutreffen.
Vgl. zu diesem gesamten Komplex H. von RIMSCHA, Geschichte Rußlands, 2., überarbeitete und erweiterte Aufl., Darmstadt 1970, S. 415-428, insbesondere S. 417 und 423 f.; desgleichen G. STÖKL, Russische Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, 2., erweiterte Aufl., Stuttgart 1965, S. 439-475, insbesondere S. 440 und 450.

54 Vgl. u.a. BOWRA, S. 179; MURRAY, S. 51; HOWALD, S. 412 f.; f.; POHLENZ, S. 354 ff.; vor allem aber ZUNTZ, Political Plays, S. 55-94, insbesondere S. 88 ff.

## B. VERGLEICH DER TRAGÖDIE "*IRAKLIDY ILI SPASENNYE AFINY*" MIT IHRER VORLAGE (S. 128-148)

1 Vgl. die Fabel der Tragödie "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*" auf S. 110 dieser Arbeit.

2 Da sich die oben gebrauchte Terminologie zur Bezeichnung der einzelnen durch Chorlieder voneinander abgegrenzten Tragödienteile nicht ohne weiteres auf die vorliegenden Tragödie anwenden läßt (der kurze, von Iolaos gesprochene Prolog ist nicht durch ein Standlied des Chores von der unmittelbar danach sehr bewegt einsetzenden Handlung abgegrenzt), wird hier auf eine spezielle Bezeichnung der fünf durch den Einschub der Chorlieder markierten Abschnitte verzichtet.

3 Unter den Abweichungen von der Vorlage sind u.a. die Verlegung des Handlungsortes von Marathon nach Athen, der Verzicht

auf die Person Alkmenes und die Einführung des Hyllos als handelnde Person (in der Gestalt Iraklids) zu nennen, die auch die bereits erwähnten Dramen von DE BRIE und DANCHET aufweisen (vgl. LANCASTER, Bd. I, S. 96 und 98). Diese in Anbetracht der zahlreichen gravierenden (vor allem auch den Inhalt betreffenden) Unterschiede recht geringfügigen Übereinstimmungen mit den beiden französischen Tragödien reichen jedoch bei weitem nicht aus, diese als Vorlagen der russischen Tragödie zu apostrophieren.

4 Sie heißt zwar innerhalb der Tragödie nur Artemida, doch das dem Text vorangestellte Personenverzeichnis enthält neben diesem auch den Namen Makarija.

5 Diesen Namen erhielt die ursprünglich in der Tragödie des EURIPIDES unbenannte Herakles-Tochter erst später (vgl. PAULY - WISSOWA, 27. Halbband, unter Makaria, Spalte 622).

6 In diesem Namen - er lautet vollständig Illius Iraklid -, der im vorliegenden Zusammenhang ebensowenig wie der Name Orsidonds bei EURIPIDES oder andernorts in der Antike belegt ist, scheinen die zahlreichen Herakles-Söhne der Mythologie (und der Euripideischen Tragödie) symbolisch zusammengefaßt zu sein. Wie Iraklid für die Söhne, so steht Artemida stellvertretend für die ebenfalls sehr zahlreichen Töchter des Helden. Verbunden mit dieser gegenüber der Vorlage vorgenommenen Reduzierung der großen Zahl von Herakles-Söhnen und -Töchter auf je einen Vertreter ist eine starke Individualisierung ihrer Person, die sich in einer beträchtlichen Aufwertung ihrer Rollen niederschlägt.

7 Zunächst übernimmt er die Rolle des Chorführers, indem er Orsidon Einhalt gebietet, später die Rolle des Knappen, indem er vom Geschehen auf dem Schlachtfeld berichtet.

8 Als Gegenstücke zu den einzelnen Akten der russischen Tragödie dienen beim Vergleich die fünf durch Chorlieder voneinander abgegrenzten Abschnitte der griechischen Vorlage.

9 Was dort im ersten Abschnitt dargestellt wird, entfällt bei GRUZINCEV auf den gesamten ersten Akt und einen großen Teil des zweiten Akts (II,1 und II,2).

10 Auch diese entspricht in den Grundzügen der Vorlage: Wie dort die zahlreichen kleinen Söhne des Herakles (im Gegensatz zu Artemida und Iraklid aber ohne Sprechrolle) lagern hier Artemida und Iraklid, die unter Iols Obhut stehenden Kinder des Herakles, als Schutzflehende am Altar des Zeustempels in der Nähe von Athen (bei EURIPIDES ist es der Zeustempel von Marathon).

11 Die nach durchgehender Verszählung erfolgenden Stellenangaben und Zitate beziehen sich auf folgende Ausgaben: für GRUZINCEV auf "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*", SPb. 1815; für EURIPIDES auf "*Herakleidai*", in: Euripides fabulae, recognovit brevique adnotatione critica instruxit G. MURRAY, Bd. I, 12. Aufl., Oxford 1963.

12 Vgl. in gleicher Reihenfolge zu den genannten Stellen bei EURIPIDES die Verse 33/34, 9/10 und 13-22.

13 Er begründet ihr Unglück bzw. die Nachstellungen Êrisfejs mit dessen Haß und Neid, der durch die großen Taten des Alkiden und seines Mitstreiters (Iolis selbst) bei dem von Herakles als Mitstreiter abgewiesenen König von Argos hervorgerufen worden sei.

14 Vgl. EURIPIDES, V. 49/50.

15 Vgl. EURIPIDES, V. 55/56.

16 Allerdings ist die angedrohte Strafe nicht - wie bei EURIPIDES - Steinigung, sondern Kerkerhaft.

17 Vgl. EURIPIDES, V. 61/62.

18 Vgl. EURIPIDES, V. 69-72.

19 Vgl. zu den angeführten Stellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 86/87, 91/92, 78/79 und 101-103. Noch deutlicher ist die Parallele zwischen folgenden Versen der russischen Tragödie:

..... i drevnosti zavesa
Spodvižnika vo mne ne skroet Gerkulesa;
.....
Davno izvesten vsem neščastlivyj Iol, ...
(125-128)

(..... und des hohen Alters Schleier
Verbirgt nicht den Kampfgenossen des Herakles in mir;
.....
Längst ist der unglückliche Iol allen bekannt,)

und der entsprechenden Stelle bei EURIPIDES:

τὸν Ἡράκλειον ἵστε που παραστάτην
Ἰόλασον οὐ γὰρ σῶμ' ἀκήρυκτον τόδε.
(88/89)

20 Vgl. EURIPIDES, V. 93/94.

21 Ein wesentlicher Unterschied zum griechischen Original besteht in der auch später noch häufiger zu beobachtenden starken Betonung der Nichtigkeit irdischen Ruhms (143).

22 Vgl. aber zu den Versen 153/154 bei EURIPIDES die Verse 113 und 115, zu V. 155 bei EURIPIDES V. 102/103.

23 Vgl. EURIPIDES, V. 100. Dort wirkt das Gespräch weit lebhafter, da es aus zahlreichen einander unmittelbar ablösenden kurzen Fragen und Antworten besteht (nie mehr als vier Zeilen).

24 Vgl. EURIPIDES, V. 105/106. Dort zeigt sich Kopreus selbst bereit, unter den gleichen Bedingungen auf Gewaltanwendung zu verzichten.

25 Vgl. dazu allerding die Worte des Kopreus gegenüber Demophon (EURIPIDES, V. 134 ff.).

26 Vgl. zu den angegebenen Stellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 111, 116/117 und 340/341. Obwohl im letzteren Fall die Situation bei EURIPIDES eine andere ist (Demophon selbst schickt die Schutzflehenden ins Haus, und zwar nach dem Gespräch mit Kopreus.), ergibt sich bei einem Vergleich der angeführten Stellen eindeutig die Abhängigkeit folgender Verse der russischen Tragödie:

Otidem ot sego svjaščenna oltarja,
Žilišče vaše dom Afinskago Carja.
(191/192)
(Entfernen wir uns von diesem heiligen Altar,
Eure Wohnung ist das Haus des Königs von Athen.)
von den Euripideischen Versen:
..... σὺ δ' ἐς δόμους
σὺν παισὶ χώρει, Ζηνὸς ἐσχάραν λιπών.
(340/341)

27 Vgl. EURIPIDES, V. 123 ff. Wieder entsteht dort durch die kurzen Repliken, die die Wechselrede charakterisieren, eine lebhafte Gesprächssituation.

28 Vgl. EURIPIDES, V. 131.

29 Vgl. EURIPIDES, V. 134 ff.

30 Vgl. zu den angeführten Stellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 136-138, 139-141 (die Erwähnung des dort bereits ausgesprochenen Todesurteils fehlt allerdings bei GRUZINCEV) und 142/143.

31 Vgl. EURIPIDES, V. 144-152.

32 Vgl. EURIPIDES, V. 153/154. Dort fehlt aber die bei GRUZINCEV direkt folgende Drohung Orsidons (227-229).

33 Vgl. zu den genannten Stellen EURIPIDES, V. 155-157 und 158-161.

34 Hier heißt es 'plamen'' (239), 'prach' (240), 'trupami' (241) und 'kroviju graždan' (242).

35 Vgl. zu den angegebenen Stellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 164/165, 177/178 und 176. Dort gilt aber die Frage nach etwaigen Freunden nicht einer möglichen Hilfe derselben für Demofont, sondern umgekehrt der Hilfe Demofonts für solche Freunde (V. 164: ποίοις δ' ἀμύνων συμμάχοις;). Die Frage zielt also darauf ab, was die genannten Opfer rechtfertigen könne.

36 Wörtlich heißt es:
I tron svoj utverdi ... (248)
(Und festige deinen Thron ...)
und: Kolebljutsja črez nich i rušatsja prestoly. (252)
(Durch sie wanken Throne und stürzen zusammen.)

37 In dieser Rede erinnert Iolaos an die Verwandtschaft zwischen Herakles und Theseus (211-213) sowie an die dem Theseus von jenem erwiesenen Freundschaftsdienste (215-219) und bittet schließlich um Schutz für die Herakliden (227-231). Daraufhin sichert ihm Demophon diesen Schutz aus drei Gründen zu: Zuerst nennt er die Verpflichtung gegenüber Zeus (238), dann die Verwandtschaft mit Herakles (240/241) und schließlich die Schmach, die ihm die Herausgabe der Schutzflehenden eintrüge (242).

38 Vgl. allerdings die Worte des Iolaos in den Versen 193-195 bei EURIPIDES.

39 Vgl. zu den genannten Stellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 240/241, 275-281 und 284. Dort sind die Ausführungen des Gesandten aber weit ausführlicher. Zuvor (269)

hat er sogar noch - freilich vergeblich - versucht, eigenhändig die Kinder zu entführen! Diese höchst unwahrscheinlich anmutende Stelle merzt GRUZINCEV aus.

40 Vgl. aber vorher zu Demofonts Auftrag an Akamas, die Stadt für die Verteidigung zu rüsten (300), und zur Betonung der Tapferkeit der Argeier (301) bei EURIPIDES die Verse 336 (dort trifft Demofont selbst die Vorbereitungen) und 290.

41 Vgl. zu den angeführten Stellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 310-313, 323/324, 318/319 (Unverkennbar ist in diesen Versen die ausgeprägt politische, antispartanische Tendenz: Einst wurden die Kinder des Herakles freundlich in Athen aufgenommen, nun bekriegen im Peloponnesischen Krieg ihre Nachkommen diese in jeder Hinsicht vorbildliche Stadt!), 320-322, 324-326, 327/328 und 297-300.

42 Er spricht dort noch von der Einberufung des Volkes zu gemeinsamer Beratung, von Rüstungsvorbereitungen und der Aussendung von Spähern (335-339), bevor er Iolaos mit den Kindern ins Haus schickt.

43 Vgl. zu den angegebenen Stellen bei EURIPIDES die Verse 333/334 und 340.
Bemerkenswert ist hier das ausgeprägte Bewußtsein Demofonts, von der Hilfe der Götter abhängig zu sein. Besonders deutlich kommt dies in V. 346 zum Ausdruck.

44 Zur Schilderung der allgemeinen Kampfbereitschaft (347-356) und des Wartens der Priester am Altar (357-360) vgl. EURIPIDES, V. 399-402; zur Erwähnung alter Weissagungen (365/366) und der durch sie hervorgerufenen Unruhe (367-370) vgl. EURIPIDES, V. 405 und 415.

45 Bei GRUZINCEV lautet die Anrede:
O Car'! tvoj smutnyj vzor, ... (407)
(O König! dein betrübter Blick, ...)
bei EURIPIDES:
ὦ παῖ, τί μοι σύννοιαν ὄμμασιν ... (381)
Das Abweichen der folgenden Worte Iols von der Vorlage ist situationsbedingt. Er nimmt Bezug darauf, daß er Demofont beim Opfern aufsuchen wollte, dieser ihm aber zuvorgekommen ist (409-412).

46 Vgl. zu den angeführten Stellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 382/383, 384 und 385/386. Was dort aber als ebenso sicher wie die zu erwartende Strafe des Zeus gilt (387/388), ist bei GRUZINCEV als Frage formuliert.

47 Vgl. EURIPIDES, V. 389 ff.

48 Vgl. zu den angegebenen Stellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 389 bzw. 394, 390-392, 403-409, 411-414, 415, 416-418, 419, 420/421 und 422.

49 Vgl. EURIPIDES, V. 423/424.

50 Bei GRUZINCEV heißt es:
Podobno kak plovec po stranstvii v morjach,
Čto parusy svoi pri otčich zrit bregach,
Kasaetsja zemli želannoj s voschiščen'em;
No vdrug, poryvnych bur' neistovym stremlen'em

Ottorgšis' ot bregov nesetsja po vodam
I delaetsja vdrug dobyčeju volnam.
(465-470)

(Einem Seefahrer gleich, der nach langer Reise über die Meere
Seine Segel dicht an den väterlichen Ufern sieht,
Schon mit Entzücken das ersehnte Land berührt;
Doch plötzlich von dem rasenden Ungestüm heftiger Stürme
Von den Ufern fortgerissen, treibt er auf den Wassern
Und wird plötzlich eine Beute der Wogen.)

Etwas kürzer heißt es bei EURIPIDES:

ὦ τέκν', ἔοιγμεν ναυτίλοισιν, οἵτινες
χειμῶνος ἐκφυγόντες ἄγριον μένος
ἐς χεῖρα γῆ συνῆψαν, εἶτα χεροῖν
πνοιαῖσιν ἡλάθησαν ἐς πόντον πάλιν.
(427-430)

Dort wird der Vergleich allerdings im folgenden auch formal durchgeführt (431/432: οὕτω ....): So werden sie, die schon gerettet schienen, ausgestoßen.

51 Vgl. zu den angeführten Textstellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 433/434, 427-430, 440/441 und 453-455.

52 Vgl. EURIPIDES, V. 456/457.

53 Vgl. zu den angegebenen Stellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 464, 465-467 und 471/472.

54 Vgl. EURIPIDES, V. 474/475. Dort hat die - auch an die ananwesenden Bürger und an Demophon gerichtete - Bitte um Verzeihung aber einen ganz anderen Grund: Der Frau ziemt Schweigen, Bescheidenheit und Beschränkung ihres Lebens auf das Haus! EURIPIDES, den "die Paradoxie zwischen der bescheidenen Rolle, die die griechische Frau in der Gesellschaft seiner Zeit spielen durfte, und der Verklärung, die ihr im Mythos zuteil wurde", reizte und bei der Gestaltung einer großen Anzahl seiner Frauengestalten bestimmte (JENS, in der Einleitung zu: EURIPIDES, Sämtliche Tragödien in zwei Bänden, Bd. I, S. XXXVI), zeigt hier in aller Deutlichkeit die untergeordnete Stellung der Frau im öffentlichen Leben seiner Zeit. In starkem Kontrast hierzu steht die Darstellung des persönlichen Verhältnisses zwischen Artemida und Iol in der russischen Tragödie.

55 Vgl. zu den angeführten Stellen bei EURIPIDES die Verse 478 und 482/483 sowie 480/481.

56 Vgl. zu den genannten Stellen bei Euripides die Verse 489-491 und 494-496. Vor allem mit den letztgenannten Versen weisen die entsprechenden der russischen Tragödie wörtliche Übereinstimmungen auf.

57 Vgl. EURIPIDES, V. 469 ff.

58 Vgl. zu den genannten Stellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 501/502, 503/504, 507-510, 511-514, 515-519, 528/529 und 532 (dort ist allerdings nur noch von Makaria selbst und ihren Brüdern die Rede). Bei GRUZINCEV fällt in dieser Passage die große Anzahl von rhetorischen Fragen, die Artemidas Rede sehr lebhaft erscheinen lassen, ins Auge.

59 Vgl. hierzu bei EURIPIDES die Wort des Chorführers (535-538) und des Iolaos (539-542 und 543-546). Während aber nach den Worten des Iolaos in der griechischen Tragödie das Los nur zwischen den Töchtern des Herakles entscheiden soll, äußert Iol in der russischen Tragödie die Auffassung, daß die adligen Töchter Athens in gleicher Weise zum Opfer verpflichtet seien (585/586) und deshalb das Los zwischen ihnen und Artemida entscheiden solle.

60 Vgl. zu den angeführten Stellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 547/548, 550/551, 553-555 und 556. Iols Seufzer und zahlreiche Ausrufe lassen aber bei GRUZINCEV eine stärkere Anteilnahme des Greises an Artemidas Schicksal erkennen.

61 Vgl. zu den angegebenen Stellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 560/561, 564 und 565/566 (Dort äußert Makaria ausdrücklich den Wunsch, nicht in Männerarmen, sondern in Frauenarmen sterben zu dürfen.). Die nahezu wörtliche Übersetzung von:

..... πέπλοις δὲ σῶμ' ἐμὸν κρύψον παρών. (561)

lautet in der russischen Tragödie:

I chladnyj trup obleč' v prilično odejan'e. (604)
(Und den kalten Leichnam in gebührende Kleidung hüllen.)

62 Vgl. EURIPIDES, V. 567-571.

63 Vgl. zu den genannten Stellen bei EURIPIDES die Verse 578, wo nur kurz angedeutet ist, was bei GRUZINCEV breiter ausgeführt wird, und 574-576. Dort lautet die Bitte Makarias an Iolaos, ihre Brüder zu lehren, so wie er selbst zu sein.

64 Vgl. zu den angeführten Stellen bei EURIPIDES die Verse 602/603 und 605-607.

65 Iols Erregung und Verzweiflung kommt sehr gut in seinen stammelnden Worten und in zahlreichen Ausrufen zum Ausdruck.

66 Diese Abweichung von der griechischen Vorlage ergibt sich aus dem Umstand, daß Demofont nicht - wie in der griechischen Tragödie - zugegen ist, als Artemida sich zur Opferung anbietet.

67 Daß Makarias Opfertod in den "*Herakleidai*" weder berichtet noch nach seinem Vollzug entsprechend gewürdigt wird, veranlaßte U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF ("Excurse zu Euripides' Herakliden", in: Hermes 17, 1882, S. 337 ff., insbesondere S. 338 ff.), den Verlust eines Epeisodions, in dem ursprünglich ein Bote oder Demophon selbst von diesem Geschehen berichtete, durch eine spätere Bühnenbearbeitung anzunehmen und "einige Fragmente ... , die andernorts aus den 'Herakleidai' zitiert werden" (EURIPIDES, Sämtliche Tragödien in zwei Bänden, Bd. I, S. 382) dorthin zu verlegen. Während auch LESKY (Tragische Dichtung, S. 176) die Möglichkeit einer kürzenden Überarbeitung nicht ausschließt, begründen POHLENZ (S. 355) und ZUNTZ (Political Plays, S. 32) das Fehlen einer genauen Schilderung der Opferung übereinstimmend damit, daß es EURIPIDES nicht auf die Darstellung des Opfers selbst angekommen sei, sondern vielmehr darauf, die Opferbereitschaft der jungen Makaria zu zeigen.

68 Vgl. EURIPIDES, V. 821/822.

69 Diese und die folgenden Reaktionen des jungen Iraklid gehören sicher zu den bemerkenswertesten Unterschieden zwischen der russischen Tragödie und ihrer griechischen Vorlage. In seinem Aufbegehren, in seinen starken jugendlichen Gefühlsausbrüchen, wird ein wichtiger Zug von GRUZINCEVS Darstellungsweise deutlich: In erheblich stärkerem Maße als EURIPIDES, dessen Figuren eher ein wenig typenhaft wirken, zeichnet er individuelle Charaktere.

70 Diese Stelle ist als eine der schönsten in der vorliegenden Tragödie zu bezeichnen.

71 Hierdurch bricht GRUZINCEV allzu emotionalem Aufbegehren Iraklids die Spitze ab und nähert sich damit wieder mehr einer "klassischen" Geisteshaltung an.

72 In den Worten des Greises findet stellenweise eine Haltung ihren Niederschlag, wie sie für die meisten Chorlieder in den "*Herakleidai*" charakteristisch ist. Etwas von der dort immer wieder anklingenden Notwendigkeit der Unterwerfung unter das Walten der Schicksalsmächte kommt zum Ausdruck, wenn Iol sagt:

..... , čast' smertnych, est' terpen'e (740)
(..... der Sterblichen Bestimmung ist Geduld)

oder:

Dolg smertnych sostoit v pokornosti sud'be. (762)
(Die Pflicht der Sterblichen besteht in Ergebung in das Schicksal.)

73 In dieser recht bühnenwirksamen Szene ist im Verhalten Iraklids wieder die schon beobachtete Abweichung von der für die "*Herakleidai*" bezeichnenden Getragenheit und ruhigen Gefaßtheit der einzelnen Personen (mit Ausnahme Alkmenes) zu konstatieren. Allerdings lenkt auch hier GRUZINCEV wieder ein, indem er Iraklids Aufbegehren rasch in seinem großen seelischen Schmerz ersticken läßt.

74 Wie bereits erwähnt, fehlt dieser Bericht bei EURIPIDES, wo Makarias Opfertod nur kurze Erwähnung findet (819-822).

75 Dies läßt die gleiche heroische Haltung erkennen, die die Herakles-Tochter zuvor bei ihrem Entschluß, sich für den Bruder und für Athen zu opfern, bestimmt hat. Eben diese Haltung kennzeichnet auch die unbeirrt und ohne jedes Zögern getroffene Entscheidung Makarias in den "*Herakleidai*", in der ZUNTZ (Political Plays, S. 31/32) eine Vorwegnahme des stoischen Freiheitsbegriffs sieht.

76 Dort ist allerdings nicht nur der Eingang, sondern das gesamte Gespräch, an dem auch Alkmene beteiligt ist, erheblich lebendiger gestaltet.

77 Vgl. EURIPIDES, V. 680/681, außerdem die Repliken des Knappen in den Versen 684-694.

78 Vgl. bei EURIPIDES die Verse 695/696 und 698/699.

79 Vgl. die Regieanweisungen nach den Versen 872, 874 und 876.

80 Vgl. EURIPIDES, V. 723-727.

81 Vgl. EURIPIDES, V. 740-742.

82 Bei EURIPIDES tritt Demophon in den beiden letzten Abschnitten nicht mehr auf, desgleichen Iolaos. Von der Schlacht berichtet der Knappe des Hyllos der greisen Alkmene. Allenfalls der Beginn dieses Berichts (784-787) ist mit der sehr allgemein gehaltenen, wenig konkreten und lediglich das Ergebnis zusammenfassenden Darstellung Demofonts, die jeglicher detaillierter Kampfschilderung entbehrt, zu vergleichen.

83 Vgl. EURIPIDES, V. 792-794, wo allerdings der Vergleich Iols mit dem Alkiden fehlt.

84 Vgl. zu den genannten Stellen in gleicher Reihenfolge bei EURIPIDES die Verse 859/860, 800/801 und 830-833 sowie 838-840. Wie groß hier stellenweise die Übereinstimmungen sind, solsollen folgende Textvergleiche zeigen: So entspricht die kurze Schlachtschilderung in der russischen Tragödie:

Mečej bulatnych stuk, droblenie ščitov
I gromkij vopl' mužej razdalsja mež cholmov.
(953/954)

(Stählerner Schwerter Rasseln, Zersplittern von Schilden
Und laute Klage der Männer ertönte zwischen den Hügeln.)

recht genau der Schilderung in den "*Herakleidai*":

πόσον τιν' αὐχεῖς πάταγον ἀσπίδων βρέμειν,
πόσον τινὰ στεναγμὸν οἰμωγήν θ' ὁμοῦ;
(832/833)

Ähnliches gilt für die Erwähnung des Schlachtrufs:

U sperščichsja polkov byl slyšan glas edin:
"Otmstite za Argos, otmstite čest' Afin!"
(957/958)

(Bei den sich zusammendrängenden Truppen war ein einziger Ruf zu hören:
"Nehmt Rache für Argos, rächt die Ehre Athens!"),

die - wenn auch kürzer als in der Vorlage - unverkennbar an diese anklingt. Dort heißt es nämlich:

....., ἦν δὲ τοῦ κελεύματος·
Ὦ τὰς Ἀθήνας - Ὦ τὸν Ἀργείων γύην
σπείροντες - οὐκ ἀρήξετ' αἰσχύνην πόλει;
(838-840)

85 Vgl. EURIPIDES, V. 834/835. Bei GRUZINCEV ist aber weit ausführlicher geschildert, wie die aufgrund ihrer zahlenmäßigen Übermacht zunächst überlegenen Truppen Ėrisfejs schließlich durch Demofonts Erscheinen zum Halten gebracht und zurückgedrängt werden.

86 Vgl. zu den beiden genannten Stellen bei EURIPIDES die Verse 841/842 und 843-847. Dort wird Eurystheus durch Hyllos und Iolaos verfolgt.

87 Vgl. EURIPIDES, V. 804-816. Dort wird die Weigerung des Königs von Argos mit Feigheit, in der russischen Tragödie mit Verachtung für den Sohn des Alkiden begründet. Während Hyllos durch den Zweikampf mit Eurystheus den gesamten Kampf entscheiden will, geht es Iraklid in erster Linie um die Wiedererlangung der väterlichen Waffen.

88 Vgl. zu den beiden genannten Stellen bei EURIPIDES die Verse 851-858 und 879/880.

89 Bei EURIPIDES bietet Hyllos den Zweikampf noch vor Beginn der Kampfhandlungen an, als Iolaos noch nicht zugegen ist.

90 Die äußere Situation der Szene ist durch folgende Faktoren gekennzeichnet: Vorführung des gefangenen Èrisfej, harte Verurteilung desselben durch Demofont und Rechtfertigung des Tyrannen. Dies alles entspricht der Vorführung des Eurystheus vor Alkmene im letzten Abschnitt der "*Herakleidai*".

91 Vgl. EURIPIDES, V. 957/958. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Tragödien besteht darin, daß im Gegensatz zu den weitgehend allgemein gehaltenen und weniger leidenschaftlichen Worten Demofonts die Worte Alkmenes ausschließlich von starkem persönlichem Engagement und Affekt geprägt sind: Sie spricht fast nur von der persönlichen Feindschaft zwischen Eurystheus und Herakles bzw. seinem Geschlecht (945-956) und verlangt unnachgiebig gegen alle Ermahnungen und Einwände des Chorführers die Tötung des Gefangenen (958-980).

92 Vgl. zu den angeführten Stellen bei EURIPIDES die Verse 984/985 und 989/990.

93 Während bei EURIPIDES auch hier wie schon vorher in den Worten Alkmenes die persönliche Auseinandersetzung mit Herakles und seinem Geschlecht im Mittelpunkt der Entgegnung des Eurystheus steht (987-1008), haben Èrisfejs Worte bei GRUZINCEV mehr allgemeingültigen Charakter. Es geht weniger um sein persönliches Verhältnis zum Geschlecht des Alkiden (er erwähnt dessen Verfolgung nur ganz kurz in den Versen 1081/1082), als vielmehr um die Begrenztheit menschlicher Existenz und um die Abhängigkeit des Menschengeschlechts vom Willen der Götter. Am deutlichsten greifbar ist diese in der immer wieder zu beobachtenden Bestrafung menschlicher Freveltaten durch die Bewohner des Himmels (vgl. V. 1083-1087).

94 In den "*Herakleidai*" wird Eurystheus zur Tötung fortgeführt (1050 ff.), nachdem er zuvor noch die Rettung Athens vor dem Geschlecht des Alkiden durch seinen Tod und durch seine Bestattung auf dem Gebiet der Stadt prophezeit hat (1030-1044). In dieser Umkehrung der Situation (Athens Rettung durch Eurystheus vor den Herakles-Nachkommen, Unerbittlichkeit der verfolgten Alkmene gegenüber dem Verfolger Eurystheus) und Umbiegung von Eurystheus' Charakter gipfelt die antispartanische Tendenz der Euripideischen Tragödie (H. STEIGER, Euripides: Seine Dichtung und seine Persönlichkeit, Erbe der Alten, Heft V, Leipzig 1912, S. 95). Deutlicher hätte EURIPIDES die Ungerechtigkeit des spartanischen Angriffs auf Athen, den letzten Hort der Freiheit und die Verteidigerin all dessen, was den Griechen heilig war (MURRAY, S. 51), kaum herausstellen können. Doch wird dadurch die ohnehin geringe Einheitlichkeit und Kontinuität der Handlung noch weiter reduziert.

Dadurch, daß GRUZINCEV auf dieses Motiv verzichtet, erreicht er zum einen, daß das Verdienst Artemidas an der Rettung Athens nicht geschmälert wird, zum anderen aber, daß die Handlung abgerundet und einheitlich abgeschlossen wird. Durch die Darstellung von Èrisfejs Tod als gleichsam natürlichen - er wird nicht als Gefangener hingemetzelt, sondern stirbt an den Folgen der auf dem Schlachtfeld erlittenen Verwundung - vermeidet der russische Dichter die Härte des unbefriedigenden Euripideischen

Tragödienschlusses (vgl. HOWALD, S. 148), wo die rachsüchtige und überaus grausam wirkende Alkmene sogar gegen den ausdrücklichen Rat des Chorführers und gegen die Sitten des Landes die Tötung des Eurystheus durchsetzt.

Vgl. in diesem Zusammenhang zum Schluß der "*Herakleidai*" und zu seinem aktuellen Anlaß, der Behandlung athenischer Kriegsgefangener durch die Spartaner, u.a. ZUNTZ, Political Plays, S. 37/38; FITTON, S. 456; LESKY, Geschichte, S. 413 und POHLENZ, S. 356.

95 In diesen Worten wird das für den Verlauf der gesamten Tragödie gültige Bild von Demofont als idealem Herrscher abgerundet.

96 Vgl. z.B. bei EURIPIDES die Verse 608-617, 768/769, 898-900, 905-909 und 926/927.

97 Vgl. EURIPIDES, V. 474 ff.

## V. VERHÄLTNIS DER TRAGÖDIEN ZUEINANDER (S. 149-151)

1 Vgl. "Ėkzamen 'Choreva'", S. 145; "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach", S. 161, 164 und 169 f.

2 Vgl. "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach", S. 145 f. und 160.

3 Mit Ausnahme der 1810 erstmals aufgeführten vaterländisch-historischen Tragödie "*Pokorennaja Kazan' ili Miloserdie carja Ioanna Vasileviča IV, proimenovannogo Groznym*" liegt allen Tragödien GRUZINCEVS eine antike Fabel zugrunde.

4 Vgl. die Ausführungen auf S. 3 dieser Arbeit, die die nicht erhaltenen Tragödien GRUZINCEVS betreffen.

5 Dennoch handelt es sich - sieht man einmal von "*Ėlektra i Orest*" ab, wo Orest wider seinen Willen, gleichsam als Werkzeug der Götter, seine Mutter tötet - nicht um Schicksalstragödien im Sinne des in der Romantik verbreiteten Tragödientyps dieses Namens, wo ein fatales, übermächtiges Schicksal über die Freiheit des Menschen triumphiert (vgl. dazu F. STRICH, Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit, 3., veränderte und wesentlich vermehrte Aufl., München 1928, S. 351 f.). Ėdip und Artemida wahren ihre Größe und Menschenwürde auch im Untergang. Beide entscheiden sich frei zu ihrem Schicksal: Ėdip, um durch seine Sühne die von ihm verletzte Ordnung wiederherzustellen, Artemida, um durch ihr Opfer die bedrohte Stadt Athen und ihren Bruder Iraklid zu retten. Sie unterscheiden sich also in ihrer Haltung grundlegend von den tragischen Helden romantischer Schicksalstragödien, die sich ohnmächtig dunklen Schicksalsmächten ausgesetzt sehen und von diesen ins Verderben getrieben werden.

Vgl. in diesem Zusammenhang die entschiedene Ablehnung der verbreiteten Auffassung, bei der griechischen Tragödie handele es sich um eine Schicksalstragödie, durch U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Euripides, Herakles, Bd. I, S. 116 f. Ebenso wendet sich SCHADEWALDT, "Der 'König Oedipus'" des Sophokles in neuer Deutung", in: Hellas und Hesperien, Zürich-Stuttgart

1960, S. 277-287 (zuerst in: Schweizer Monatshefte 36, 1956, S. 21-31), mit dem Hinweis, das 5. vorchristliche Jahrhundert habe keinen starren, fatalistischen Schicksalsglauben gekannt, gegen die verbreitete Bezeichnung des "*Oidipus tyrannos*" als Schicksalstragödie (S. 278 f.).

6 Eine Ausnahme macht lediglich der "*Ėdip-car'*", dessen Dialog weniger statisch ist als der der beiden anderen Tragödien.

7 Vgl. die Ausführungen auf S. 23 ff. dieser Arbeit.

## VI. KRITIK UND VERBREITUNG (S. 152-153)

1 Nach ZABOROV, "Vol'ter v Rossii konca XVIII - načala XIX veka", a. a. O., S. 188, war der Herausgeber vermutlich ŠACHOVSKOJ.

2 Vgl. das Nachwort des Herausgebers zur Tragödie in: A.N. GRUZINCEV, Élektra i Orest, SPb. 1810, S. 80-88, hier S. 80.

3 Vgl. die Rezension eines Unbekannten (nach ROTHE, S. 214, P.A. NIKOL'SKIJ) in der Zeitschrift "*Cvetnik*", 1810, Teil 7, S. 276-314, hier besonders S. 287 und 299 f.; desgleichen die Rezension V.A. ŽUKOVSKIJS in der Zeitschrift "*Vestnik Evropy*", 1811, Nr. 7, S. 205-222, hier insbesondere S. 208 und 222. Ähnlich ist auch teilweise die Argumentation in einer weiteren, unter dem Namen A.F. VOEJKOVS im "*Vestnik Evropy*", 1811, Nr. 9, S. 39-58, veröffentlichten, von K.N. BATJUŠKOV (Sočinenija, Bd. III, S. 125 und 663) aber ŽUKOVSKIJ zugeschriebenen Rezension, in der der Verfasser in scharfer und z.T. sehr ironischer Form die recht primitive und höchst polemische Entgegnung eines gewissen M. S., vermutlich des Herausgebers von "*Ėlektra i Orest*" (vgl. BATJUŠKOV, Bd. III, S. 663) auf die Kritik ŽUKOVSKIJS (Vestnik Evropy, 1811, Nr. 9, S. 32-39) beantwortet. Diese Rezension verdient besondere Erwähnung, weil sie erkennen läßt, daß die Kritik in den genannten Besprechungen der Tragödie sich nicht so sehr gegen GRUZINCEV selbst bzw. gegen seine Tragödie als vielmehr gegen die anmaßenden Bemerkungen des Herausgebers richtet (vgl. S. 39).

So berechtigt auch die Kritik der offensichtlich mit der griechischen Sprache nicht oder wenig vertrauten Rezensenten an "*Ėlektra i Orest*" in einigen Punkten ist, die gleichzeitige Qualifizierung der Tragödien OZEROVS als gelungene "griechische" Tragödien ist keinesfalls gerechtfertigt, besonders nicht im Hinblick auf die in dieser Beziehung bedeutend besseren Tragödien "*Ėdip-car'*" und "*Iraklidy ili Spasennye Afiny*".

4 Vgl. den Brief GRUZINCEVS an die Herausgeber der Zeitschrift "*Cvetnik*" (Cvetnik, 1809, T. 4, S. 255-260), in dem er im Zusammenhang mit der Einzelkritik der in "*Ėlektra i Orest*" aufgetretenen Schauspieler vom Erfolg seiner Tragödie spricht (S. 257), und die im Anschluß an den Brief abgedruckte Stellungnahme des Herausgebers der Zeitschrift zur Tragödie (S. 262); ebenso die insgesamt recht positive Wertung derselben durch den bereits erwähnten anonymen Rezensenten (Cvetnik, 1810, t. 7, S. 276 und 297). Auf eine günstige Aufnahme der Tragödie durch das Publikum lassen endlich auch die Worte des Herausgebers von "*Ėlektra i Orest*" im Nachwort zur Tragödie (A.N. GRUZINCEV, Ėlektra i Orest, SPb. 1810, S. 86) und in sei-

ner Entgegnung auf die Kritik ŽUKOVSKIJS (Vestnik Evropy, 1811, Nr. 9, S. 38) schließen.

5 Allein für Moskau lassen sich nach V.P. POGOŽEV, "Posledovatel'nyj repertuar Imperatorskich Moskovskich teatrov s 1806 g. po 1815 g.", in: Ežegodnik Imperatorskich teatrov, Vyp. XVI, Priloženie: Sezon 1905-1906 gg., S. I-CXXXII, zwischen 1815 und 1821 17 Aufführungen von "*Ėlektra i Orest*" nachweisen. Für Petersburg dagegen, wo die Tragödie sicher ebenfalls häufiger gespielt worden ist, gibt ARAPOV, Letopis', nur folgende drei Aufführungen an: 10. Nov. 1809 (S. 195); 4. Mai 1823 (S. 339); 28. Nov. 1824 (S. 363).

6 Lediglich Notizen über den Erfolg der darin auftretenden Schauspieler sind hie und da zu finden, wie z.B. über den großen Erfolg des berühmten Schauspielers JAKOVLEV als Ėdip im "*Ėdip-car'*" bei S.P. ŽICHAREV, Zapiski sovremennika, Bde. 1-2, Bd. II, M.-L. 1934, S. 502. Vgl. auch die Erwähnung der Tragödien GRUZINCEVS im Zusammenhang mit dem Triumph der in ihnen auftretenden Schauspielerin SEMENOVA bei ARAPOV/PONNOL'T, S. LXIV.

7 Vgl. ARAPOV, Letopis', S. 225, wo lediglich die Premiere der Tragödie am 4. Februar 1814 angeführt ist.

8 Für Moskau lassen sich nach POGOŽEV zwischen 1820 und 1824 fünf Aufführungen nachweisen. Diese Zahl gewinnt an Bedeutung, wenn man berücksichtigt, daß den gleichen Angaben zufolge die Tragödie "*Poliksena*" des ansonsten sehr erfolgreichen V.A. OZEROV zwischen 1817 und 1821 ebenfalls nicht mehr als sechs Aufführungen in Moskau erlebte.
Für Petersburg gibt ARAPOV, Letopis', nur folgende drei Aufführungen des "*Ėdip-car'*" an: 4. Okt. 1811 (S. 211); 13. Mai 1820 (S. 296); 7. Nov. 1823 (S. 362); letzte wegen Hochwasser verschoben. Eine weitere Aufführung aus dem Jahr 1826 erwähnt A. WOLF, Chronika Peterburgskich teatrov, Bde. 1-3, Bd. II, SPb. 1877, S. 1.

9 Vgl. BOČKAREV, S. 617.

## DRITTER TEIL

## DIE STELLUNG DER ANTIKISIERENDEN TRAGÖDIEN GRUZINCEVS INNERHALB DER SPÄTKLASSIZISTISCHEN TRAGÖDIE IN RUSSLAND (S. 154-160)

1 BOČKAREV, S. 46. Vgl. auch die Ausführungen zu GRUZINCEVS kritisch-theoretischen Aufsätzen zum Theater auf den Seiten 33-35 dieser Arbeit.

2 Während die Einheit der Zeit in allen drei Tragödien ganz konsequent gewahrt ist (vgl. u.a. die verschiedenen Andeutungen im "*Ėdip-car'*", daß die Handlung nicht länger als einen Tag dauert, wie in V. 231-234 und 302), ist die Einheit des Ortes nicht in der ganz engen Auslegung (Beschränkung auf lediglich ein Gebäude), sondern mit Ortswechsel innerhalb eines - allerdings sehr begrenzten - Gebietes gehandhabt. So spielt

z.B. in "*Ėlektra i Orest*" der 1. Akt am Meeresufer bei Argos, in Sichtweite des Königspalastes und des Tempels, der 2. Akt hingegen im Inneren des Königspalastes, der 3. und 4. Akt wiederum am Meeresufer und der 5. Akt schließlich wieder im Königspalast. Die Einheit der Handlung ist ebenfalls gewahrt, sieht man von der oben besprochenen Störung derselben in "*Ėlektra i Orest*", der ersten Tragödie GRUZINCEVS, ab.

3 Durchgehendes Versmaß ist der Alexandriner; lediglich die Chorszenen sind in vierfüßigen Jamben geschrieben.

4 OZEROV zählte ab 1804 zu den bekanntesten Männern Rußlands. Wenn auch sein Ruhm bereits ab 1808 zu verblassen begann, gehörten seine Dramen doch bis in die 50er Jahre zum Repertoire der russischen Bühnen (vgl. I.N. MEDVEDEVA in der Einführung zu: V.A. OZEROV, Tragedii - Stichotvorenija, hg. I.N. MEDVEDEVA, BPBS, 2. Ausg., L. 1960, S. 5-72, hier S. 5). Weitere biographische Angaben über den Dichter ebd., S. 5 ff.

5 Vgl. beispielsweise ŽUKOVSKIJ, "*Ėlektra i Orest*", S. 208 f. Wie fragwürdig diese Aussage ist, mag der Hinweis auf die bereits erheblich früher geschriebene Tragödie V.T. NAREŽNYJS "*Krovavaja noč' ili Konečnoe padenie domu Kadmova*" (1799) oder auf die ebenfalls früher datierten, aber nicht veröffentlichten Dramen "*Numa Pompilij*" (freilich handelt es sich hier um einen römischen Stoff) und "*Demofont*" von GRUZINCEV dokumentieren.

6 Vgl. BOČKAREV, S. 46.

7 Vgl. GOLOVENČENKO/PETROV, Bd. I, S. 30.

8 Vgl. im einzelnen P.N. POLEVOJ, Istorija russkoj slovesnosti s drevnejšich vremen do našich dnej, Bde. 1-3, Bd. II, 2. Aufl., SPb. 1903, S. 398 und 412; MEDVEDEVA, S. 68 und 72.

9 Vgl. im einzelnen Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 170 f.; MEDVEDEVA, S. 70; BOČKAREV, S. 28.

10 Vgl. im einzelnen DANILOV, S. 161 und 164; BLAGOJ, Bd. II, S. 88.

11 Vgl. MEDVEDEVA, S. 31 und 68; VARNEKE, S. 351; GOLOVENČENKO/PETROV, Bd. I, S. 30. Vor allem die sehr kunstvollen lyrischen Monologe waren in aller Munde (vgl. DANILOV, S. 163; MEDVEDEVA, S. 31 und 72). Daß es freilich vereinzelt auch Kritik an OZEROVS Sprache gab, belegt die Rezension eines Unbekannten (Cvetnik, 1809, T. 2, S. 255-272), in der dieser OZEROV verschiedene Verstöße gegen die Sprache vorwarf (S. 270 ff.).

12 Vgl. VARNEKE, S. 355; BOČKAREV, S. 29.

13 Erwähnung verdient nur die freiere Verwendung der drei Einheiten, insbesondere die der Einheit des Ortes, die in zahlreichen Szenenwechseln Ausdruck findet (vgl. Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 170; BLAGOJ, Bd. II, s. 86).

14 Vgl. Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 168; DANILOV, S. 164.

15 Vgl. GOLOVENČENKO/PETROV, Bd. I, S. 30.

16 Vgl. MEDVEDEVA, S. 71; Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 169.

17 STENDER-PETERSEN, Bd. II, S. 75.

18 Vgl. MEDVEDEVA, S. 21.

19 Vgl. Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 168 und 179; GOLOVENČENKO/PETROV, Bd. I, S. 30.

20 MEDVEDEVA, S. 31.

21 Vgl. im einzelnen BLAGOJ, Bd. II, S. 88; Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 158; MEDVEDEVA, S. 27.
Neben der genannten waren OZEROV wahrscheinlich auch die gleichlautende Tragödie M.-J. CHÊNIERS sowie die antike Quelle, die gleichnamige Tragödie des SOPHOKLES, bekannt (vgl. BLAGOJ, Bd. II, S. 88).

22 Vgl. Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 158 f.; VARNEKE, S. 354.

23 Vgl. Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 159. Die ursprünglich wohl nicht beabsichtigte Änderung des Sophokleischen Tragödienschlusses soll OZEROV erst auf Drängen anderer vorgenommen haben (ebd., S. 159; ARAPOV, Letopis', S. 167).

24 Vgl. POLEVOJ, Bd. II, S. 401.

25 STENDER-PETERSEN, Bd. II, S. 74.

26 Vgl. POLEVOJ, Bd. II, S. 401.

27 Vgl. MEDVEDEVA, S. 30; Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 258 f.

28 Vgl. MEDVEDEVA, S. 27 ff.; Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 173 ff.

29 BLAGOJ, Bd. II, S. 90.

30 MEDVEDEVA, S. 68.

31 Vgl. ebd., S. 44 f.; Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 165 f.

32 Hinter diesem Motiv tritt die - ohnehin sehr offen gehaltene - Forderung von Achills Schatten nach einem Versöhnungsopfer eindeutig zurück. Sie ist letztlich nur auslösendes Moment für Poliksenas - aus Liebe gefällte - freie Entscheidung zum Opfer.

33 Vgl. Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 166.

34 Vgl. MEDVEDEVA, S. 45.

35 Vgl. im einzelnen Istorija russkoj literatury (AN SSSR), Bd. V, S. 165 f., und Bd. VI, M.-L. 1953, S. 55; besonders BITNER, S. 72 ff.

36 Vgl. BOČKAREV, S. 47. Als Indiz für ein solches Bemühen OZEROVS nennt er neben der äußeren Gestaltung der Stücke die zahlreichen gelehrten Anmerkungen, die das Ergebnis von

Spezialstudien des Dichters gewesen seien.

37 Vgl. ebd., S. 47.

38 Vgl. MEDVEDEVA, S. 7.

39 Vgl. POLEVOJ, Bd. II, S. 398.

40 Vgl. hierzu die entsprechenden Hinweise in: V.A. OZEROV, Tragedii - Stichotvorenija, hg. I.N. MEDVEDEVA, BPBS, 2. Ausg., L. 1960, S. 419 und 423.

41 Vgl. die Ausführungen auf S. 3 dieser Arbeit.

42 Vgl. die Ausführungen auf S. 33 dieser Arbeit.

43 GRUZINCEV beschränkte sich dabei im Gegensatz zu OZEROV nicht nur auf die Übernahme formaler Elemente, sondern suchte auch möglichst viel vom geistigen Gehalt der antiken Quellen zu wahren. Daß es sich dennoch bei seinen Tragödien keineswegs um "völlig griechische" Tragödien handelte, wie der Herausgeber von "*Ėlektra i Orest*" für dieses Stück behauptete, liegt auf der Hand. Denn eine wirkliche Erneuerung der antiken Tragödie war zu Anfang des 19. Jahrhunderts ebensowenig möglich wie zwei Jahrhunderte zuvor (vgl. hierzu die Ausführungen zum Verhältnis zwischen klassizistischer und antiker Tragödie auf S. 23-25 dieser Arbeit). Daß diese Problematik im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts auch in Rußland zumindest einigen Kennern der Antike bewußt war, lassen die kritischen Bemerkungen GALIČS oder KATENINS zur Rolle des Chors in der Tragödie (vgl. J. TYNJANOV, "'Argivjane', neizdannaja tragedija Kjuchel'bekera", in: Archaisty i novatory, Slavische Propyläen, Bd. XXXI, München 1967, S. 292-329, hier S. 319 f.) erkennen.

44 BITNER, S. 86.

45 Gewisse Abstriche sind hier allerdings bei Orest zu machen.

46 Vgl. BOČKAREV, S. 46.

47 Vgl. ebd., S. 47.

48 Vgl. ebd., S. 48.

49 Vgl. beispielsweise die nicht gerade hohe künstlerische Wertschätzung, die GRUZINCEV bei BOČKAREV (S. 46) und NEČAEVA (S. 592) zuteil wird. Berücksichtigt man aber die zweifelsohne sehr gute Bewältigung des Stoffs und die gelungene Komposition der Tragödien "*Ėdip-car'*" und "*Iraklidy ili Spasennye Afiny* ", so scheint zumindest in diesen Punkten eine Korrektur dieses Urteils angebracht.

# LITERATURVERZEICHNIS


ACHINGER, G. Der französische Anteil an der russischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften (1730-1780). (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 35.) Bad Homburg v.d.H.-Berlin-Zürich 1970.

ARAPOV, P.N. Letopis' russkogo teatra. SPb. 1861.

ARAPOV, P.N. und A. PONNOL'T (Hg.). Dramatičeskij al'bom. M. 1850.

ARISTOTELES' Poetik. Übersetzt und eingeleitet von Th. GOMPERZ. Leipzig 1897.

ARNOTT, P. An Introduction to the Greek Theater. London 1959.

ARNOTT, P. Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C. Oxford 1962.

BALDRY, H.C. The Greek Theatre. London 1971.

BATJUŠKOV, K.N. Sočinenija, hg. von P.N. BATJUŠKOV, kommentiert von L.N. MAJKOV und V.I. SAITOV. Bde. 1-3, Bd. III. SPb. 1886.

BESTERMAN, Th. Voltaire. Aus dem Englischen übersetzt von S. SCHMITZ. München 1971.

BITNER, G. "Dramaturgija Katenina". Učenye zapiski Leningradskogo Universiteta, Serija filologičeskich nauk, 2. Ausg., 33 (1939), 71-93.

BLAGOJ, D.D. Istorija russkoj literatury XVIII veka. M. 1945.

BLAGOJ, D.D. (Hg.). Istorija russkoj literatury v trech tomach. Bd. II. M.-L. 1963.

BOČKAREV, V.A. Russkaja istoričeskaja dramaturgija načala XIX veka (1800-1815). (Uč. zap., vyp. 25) Kyjbyšev 1959.

BOČKAREV, V.A. (Hg.). Stichotvornaja tragedija konca XVIII - načala XIX veka. BPBS, 2. Ausg. M.-L. 1964.

BOGNER, H. Der tragische Gegensatz: Seine Entdeckung und Gestaltung in der frühgriechischen Tragödie. Heidelberg 1947.

BOWRA, C.M. Höhepunkte griechischer Literatur: Von Homer zu Theokrit. Aus dem Englischen übersetzt von R. UNTERBERGER und B. RUEFF. Stuttgart 1968.

BRAAK, I. Poetik in Stichworten. 3. Aufl. Kiel 1969.

BUSCHOR, E. Satyrtänze und frühes Drama. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung, Jg. 1943, H. 5.

BUSCHOR, E. Über das griechische Drama. München 1963.

ČAJANOVA, O. Teatr Maddoksa v Moskve 1776-1805. M. 1927.

Čtenie v Besede ljubitelej russkogo slova, 1. Büchlein. SPb. 1811.

DANILOV, S.S. Očerki po istorii russkogo dramatičeskogo teatra. M.-L. 1948.

DAVIS, J.H. Tragic Theory and the Eighteenth-century French Critics. (University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Bd. 68.) Chapel Hill 1966.

Encyclopedyja powszechna. Bde. 1-28, Bd. X. Warschau 1862.

EURIPIDES: Sämtliche Tragödien in zwei Bänden, nach der Übersetzung von J.J. DONNER, bearbeitet von R. KANNICHT, Anmerkungen von B. HAGEN, Einleitung von W. JENS. Bd. I. Stuttgart 1958.

EURIPIDIS fabulae, recognovit brevique adnotatione critica instruxit G. MURRAY. Bde. 1-2, Bd. I. 12. Aufl. Oxford 1963.

FITTON, J.W. "The Suppliant Women and the Herakleidai of Euripides", Hermes 89 (1961), 430-461.

FLICKINGER, R.C. The Greek Theater and its Drama. University of Chicago Press, Chicago Reprint Series Issue. 2. Aufl. Chicago 1961.

FRANKE, O. Euripides bei den deutschen Dramatikern des achtzehnten Jahrhunderts. Das Erbe der Alten, H. XVI. Leipzig 1929.

FRENZEL, E. Stoffe der Weltliteratur. 2., überarbeitete Aufl. Stuttgart 1963.

FRENZEL, E. Stoff- und Motivgeschichte. Berlin 1966.

FREYTAG, G. Die Technik des Dramas. 7. Aufl. Leipzig 1894.

FRITZ, K. von. Antike und moderne Tragödie: 9 Abhandlungen. Berlin 1962.

GOLOVENČENKO, F.M. und S.M. PETROV (Hgg.). Istorija russkoj literatury XIX veka. Bde. 1-2, Bd. I. M. 1960.

GOTTSCHED, J. Chr. Versuch einer critischen Dichtkunst, mit Exempeln unserer besten Dichter erläutert. 3. Aufl. Leipzig 1742.

GRUZINCEV, A.N. "Ėkzamen 'Choreva'". Novosti russkoj literatury 1802, T. 4, 145-160.

GRUZINCEV, A.N. "Rassuždenie o dramatičeskich tvorenijach". Novosti russkoj literatury 1802, T. 4, 160-174.

GRUZINCEV, A.N. "Ėkzamen 'Lizy ili Toržestvo blagodarnosti". Novosti russkoj literatury 1803, T. 6, 391-402.

GRUZINCEV, A.N. "O vkuse parterov". Novosti russkoj literatury 1803, T. 7, 353-357.

GRUZINCEV, A.N. "Pochvala gospodinu Sumarokovu". Novosti russkoj literatury 1803, T. 7, 329-346.

GRUZINCEV, A.N. "Pis'mo k izdateljam Cvetnika". Cvetnik 1809, T. 4, 255-260.

GRUZINCEV, A.N. Ėlektra i Orest. SPb. 1810.

GRUZINCEV, A.N. Pokorennaja Kazan' ili Miloserdie carja Ioanna Vasileviča IV, proimenovannogo Groznym. SPb. 1810.

GRUZINCEV, A.N. Ėdip-car'. 2. Ausg. SPb. 1812 (Abgedruckt in: Stichotvornaja tragedija konca XVIII - načala XIX veka, hg. V.A. BOČKAREV. BPBS, 2. Ausg. M.-L. 1964, S. 521-565).

GRUZINCEV, A.N. Petriada: Poėma ėpičeskaja. SPb. 1812.

GRUZINCEV, A.N. Iraklidy ili Spasennye Afiny. Tragedija v 5-ti dejstvijach, v stichach. SPb. 1815.

GRUZINCEV, A.N. "Julij Cezar'. Otryvok iz tragedii. Podražanie Šekspiru." (1. Akt, 2. Aufzug). Severnyj nabljudatel' (SPb.) 1817, T. II, Nr. 22, S. 268-274.

GRUZINCOV = GRUZINCEV

HAMBURGER, K. Von Sophokles zu Sartre: Griechische Dramenfiguren antik und modern. 3. Aufl. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1965.

HARDER, H.-B. Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Tragödie 1747-1769. (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 6.) Wiesbaden 1962.

HEGEL, G.W.F. "Unterschied der antiken und modernen dramatischen Poesie", in: Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Red. E. MOLDENHAUER und K.M. MICHEL. Bd. 15. Frankfurt/M. 1971, S. 534-538.

HOWALD, E. Die griechische Tragödie. München-Berlin 1930.

Istorija russkoj literatury (AN SSSR). Bde. 1-10, Bd. V, M.-L. 1941, Bd. VI. M.-L. 1953.

Istorija russkoj literatury XIX veka: Bibliografičeskij ukazatel', hg. K.D. MURATOVA. M.-L. 1962.

JEBB, R.C. Sophocles: The Plays and Fragments. T. I: The Oedipus Tyrannus. 3. Aufl. Cambridge 1893.

JEBB, R.C. Sophocles: The Plays and Fragments. T. VI: The Electra. 3. Aufl. Cambridge 1924.

JENS, W. "Antikes und modernes Drama", in: Eranion: Festschrift für H. HOMMEL, hg. J. KROYMANN unter Mitwirkung von E. ZINN. Tübingen 1961, S. 43-62.

JENS, W. Einleitung zu EURIPIDES: Sämtliche Tragödien in zwei Bänden. Nach der Übersetzung von J.J. DONNER, bearbeitet von R. KANNICHT, Anmerkungen von B. HAGEN, Einleitung von W. JENS. Bd. I. Stuttgart 1958, S. VII-XXXIX.

KAYSER, W. Das sprachliche Kunstwerk. 12. Aufl. Bern-München 1967.

KAŽOKNIES, M. Studien zur Rezeption der Antike bei russischen Dichtern zu Beginn des XIX. Jahrhunderts. (Slavistische Beiträge, Bd. 35.) München 1968.

KIRKWOOD, G.M. A Study of Sophoclean Drama. Ithaca 1958.

KITTO, H.D.F. Greek Tragedy: A Literary Study. 3. Aufl. London 1966.

KLEMPERER, V. Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert. Bde. 1-2, Bd. I. Berlin 1954.

KLOTZ, V. Geschlossene und offene Form im Drama. München 1960.

LAGARDE, A. und L. MICHARD (Hgg.). Les grands auteurs français du programme. Bde. 1-6, Bd. III: XVII^e Siècle. 3. Aufl. Paris 1970.

LANCASTER, H.C. French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire 1715-1774. Bde. 1-2, Bd. I. Baltimore 1950.

LESKY, A. Geschichte der griechischen Literatur. 2., neubearbeitete und erweiterte Aufl. Bern-München 1963.

LESKY, A. Die tragische Dichtung der Hellenen. 2. Aufl. mit Nachträgen. Göttingen 1964.

LESSING, G.E. Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von O. MANN. 2. Aufl. Stuttgart 1963.

Littérature française, hg. A. ADAM, G. LERMINIER und E. MOROTSIR. Bde. 1-2, Bd. I. Paris 1967.

LJUBLINSKI, W.S. Voltaire-Studien. Aus dem Russischen übersetzt von W. TECHTMEIER. Berlin 1961.

LOCKERT, L. Studies in French-classical Tragedy. Nashville 1958.

LO GATTO, E. Storia della letteratura Russa. Bde. 1-4. Bd. II. Rom 1928.

MAHRENHOLTZ, R. Voltaire-Studien: Beiträge zur Kritik des Historikers und des Dichters. Oppeln 1882.

MANN, O. Poetik der Tragödie. Bern 1958.

MARMONTEL, J.-F. OEuvres complètes, hg. BELIN. Bde. 1-7, Bd. V. Paris 1819.

MEDVEDEVA, I.N. Einführung zu: V.A. OZEROV. Tragedii - Stichotvorenija, hg. I.N. MEDVEDEVA, BPBS, 2. Ausg. L. 1960, S. 5-72.

MERKER, P. und W. STAMMLER (Hgg.). Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bde. 1-2. 2. Aufl. Berlin 1958.

MOKUL'SKIJ, S. "'Car' Edip' v teatre imeni Rustaveli", in: ders.: O teatre. M. 1963, S. 468-484.

MOKUL'SKIJ, S. "Itogi i zadači izučenija zapadnoevropejskogo teatra", in: ders.: O teatre. M. 1963, S. 485-507.

MOKUL'SKIJ, S. "Francuzskij klassicizm", in: Literatury zapada. Zapadnyj sbornik I, hg. V.M. ŽIRMUNSKIJ. M.-L. 1937, S. 9-52.

M. S. "Vozraženie na kritiku tragedii Ėlektry i Oresta". Vestnik Evropy 1811, Nr. 9, 32-39.

MURRAY, G. Euripides und seine Zeit. Aus dem Englischen übersetzt von G. und E. BAYER. 2. Aufl. Darmstadt 1969.

NAVES, R. Voltaire: L'Homme et l'oeuvre. Paris 1942.

NEČKINA, M.V. "Vol'ter i russkoe obščestvo", in: Vol'ter: Stat'i i materialy, hg. V.P. VOLGIN, M.-L. 1948, S. 57-93.

Ottův slovník naučný: Illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. Bde. 1-28, Bd. X. Prag 1896.

OUVAROFF = UVAROV, S.S.

OVSJANIKO-KULIKOVSKIJ, D.N. (Hg.). Istorija russkoj literatury. Bde. 1-5, Bd. I. M. 1960.

OZEROV, V.A. Tragedii - Stichotvorenija, hg. I.N. MEDVEDEVA. BPBS, 2. Ausg., L. 1960.

PATZER, H. Die Anfänge der griechischen Tragödie. Wiesbaden 1962.

PAULYS Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hg. G. WISSOWA u.a. Bd. 1 ff. Stuttgart 1894 ff.

PERGER, A. Grundlagen der Dramaturgie. Graz-Köln 1952.

PETSCH, R. Wesen und Formen des Dramas: Allgemeine Dramaturgie. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Buchreihe 29. Halle 1945.

PEYRE, H. Le Classicisme français. New York 1942.

POGOŽEV, V.P. "Posledovatel'nyj repertuar Imperatorskich Moskovskich teatrov s 1806 g. po 1826 g.", in: Ežegodnik Imperatorskich teatrov, Vyp. XVI, Priloženie: Sezon 1905-1906 gg. o. J., S. I-CXXXII.

POHLENZ, M. Die griechische Tragödie. 2. Aufl. Göttingen 1954.

POLEVOJ, P.N. Istorija russkoj slovesnosti s drevnejšich vremen do našich dnej. Bde. 1-3, Bd. II. 2. Aufl. SPb. 1903.

PÜTZ, P. Die Zeit im Drama. Göttingen 1970.

REINHARDT, K. Sophokles. Frankfurt/M. 1933.

RIMSCHA, H. von. Geschichte Rußlands. 2., überarbeitete und erweiterte Aufl. Darmstadt 1970.

ROBERT, C. Oidipus: Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum. Bde. 1-2, Bd. I. Berlin 1915.

ROTHE, H. "Marginalien zum 'griechischen Geschmack' in Rußland 1780-1820", in: Festschrift für M. WOLTNER zum 70. Geburtstag, hg. P. BRANG in Verbindung mit H. BRÄUER und H. JABLONOWSKI. Heidelberg 1967, S. 205-218.

Russkie dramaturgi XVIII-XIX vekov: Monografičeskie očerki v trech tomach, hg. G.P. BERDNIKOV u.a. Bd. II. L.-M. 1961.

SCHADEWALDT, W. Monolog und Selbstgespräch: Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie. (Neue philologische Untersuchungen, Bd. 2.) Berlin 1926.

SCHADEWALDT, W. "Das Drama der Antike in heutiger Sicht", in: Hellas und Hesperien: Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur. Zum 60. Geburtstag von W. SCHADEWALDT am 15. März 1960 unter Mitarbeit von K. BARTELS hg. von E. ZINN. Zürich-Stuttgart 1960, S. 99-106 (zuerst in: Universitas, 8, 1953, 591-599).

SCHADEWALDT, W. "Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödienansatzes", in: Hellas und Hesperien, S. 346-388 (zuerst in: Hermes, 83, 1955, 129-171).

SCHADEWALDT, W. "Von der Wirkung des Trauerspiels", in: Hellas und Hesperien, S. 388-391 (zuerst in: Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, 11, 1954-55, 126-129).

SCHADEWALDT, W. "Antike Tragödie auf der modernen Bühne. Zur Geschichte der Rezeption der griechischen Tragödie auf der heutigen Bühne", in: Hellas und Hesperien, S. 543-570 (zuerst in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Jahresheft 1955/56, 37-64).

SCHADEWALDT, W. "Der 'König Oedipus' des Sophokles in neuer Deutung", in: Hellas und Hesperien, S. 277-287 (zuerst in: Schweizer Monatshefte, 36, 1956, 21-31).

SCHERER, J. La Dramaturgie classique en France. Paris o. J.

SCHLEGEL, A.W. Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 2. Ausg. Heidelberg 1817.

SCHRECKENBERG, H. ΔΡΑΜΑ: Vom Werden der griechischen Tragödie aus dem Tanz. Eine philologische Untersuchung. Würzburg 1960.

Sočinenija i perevody, hg. Ross. Akademija. T. 6. SPb. 1813.

SOPHOCLIS fabulae, recognovit brevique adnotatione critica instruxit A.C. PEARSON. 10. Aufl. Oxford 1964.

SOPHOKLES: Elektra. Erklärt von F.W. SCHNEIDEWIN und A. NAUCK. 10. Aufl., besorgt von E. BRUHN. Berlin 1912.

STEIGER, H. Euripides: Seine Dichtung und seine Persönlichkeit. Erbe der Alten, H.V. Leipzig 1912.

STEINER, G. Der Tod der Tragödie. Aus dem Amerikanischen übertragen von J. und Th. KNUST. München-Wien 1962.

STEINWEG, C. Corneille: Kompositionsstudien zum Cid, Horace, Cinna, Polyeucte: Ein Beitrag zur Geschichte des französichen Dramas. Halle 1905.

STEINWEG, C. Sophokles: Sein Werk und seine Kunst. Halle 1924.

STENDER-PETERSEN, A. Geschichte der russischen Literatur, Bde. 1-2. München 1957.

STÖKL, G. Russische Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2., erweiterte Aufl. Stuttgart 1965.

STRAUSS, D.F. Voltaire: Sechs Vorträge. 3. Aufl. Leipzig 1872.

STRICH, F. Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. 3., veränderte und wesentlich vermehrte Aufl. München 1928.

STROHM, H. Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form. Zetemata, 15. München 1957.

SZONDI, P. Versuch über das Tragische. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1961.

SZONDI, P. Theorie des modernen Dramas. 4. Aufl. Frankfurt/M. 1967.

TUMINS, V.A. "Voltaire and the rise of Russian drama". (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, XXVII) Genf 1963, S. 1689-1701.

TYNJANOV, J. "'Argivjane', neizdannaja tragedija Kjuchel'bekera", in: Archaisty i novatory. (Slavische Propyläen, Bd. XXXI) München 1967, S. 292-329.

UVAROV, S.S. Mémoire sur les Tragiques Grecs. St.-Pétersbourg 1825 (Extrait du T. X^me^ des Mémoires de l'Académie).

VARNEKE, B.V. Istorija russkogo teatra. 2., erweiterte Aufl. SPb. o.J.

VENGEROV, S.A. Istočniki slovarja russkich pisatelej. Bde. 1-4, Bd. IV. SPb. 1910.

VESELOVSKIJ, A. Zapadnoe vlijanie v novoj russkoj literature. 5., erweiterte Aufl. M. 1916.

VJAZEMSKIJ, P.A. Izbrannye stichotvorenija, hg. V.S. NEČAEVA. M.-L. 1935.

VÖGLER, A. Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra. Heidelberg 1967.

VOEJKOV, A.F. "Otvet gospodinu M. S. na ego vozraženie", Vestnik Evropy 1811, Nr. 9, 39-58.

VOLTAIRE, F.-M. A. de. OEuvres complètes, hg. L. MOLAND. Bde. 1-52 (1877-1882), Bd. II und V. Paris 1877.

VROOMAN, J.R. Voltaire's theatre: The cycle from OEdipe to Mérope. (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, LXXV) Genf 1970.

WEINSTOCK, H. Sophokles. 3., überarbeitete Aufl. Wuppertal 1948.

WELLEK, R. und A. WARREN. Theorie der Literatur. Aus dem Englischen übertragen von E. und M. LOHNER. Berlin 1966.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, T. von Die dramatische Technik des Sophokles. Philologische Untersuchungen, H. 22. Berlin 1917.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von. "Excurse zu Euripides' Herakliden", Hermes, 17 (1882), 337-364.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von. Euripides: Herakles. Bde. 1-3. Bd. I: Einleitung in die griechische Tragödie. 4., unveränderter Abdruck der 2. Aufl. von 1895. Darmstadt 1959.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von: Griechische Tragödien. Bde. 1-4, Bd. I: Sophokles, Oedipus. 5. Aufl. Berlin 1906.

WILPERT, G. von. Sachwörterbuch der Literatur. 4. Aufl. Stuttgart 1964.

WOLF, A. Chronika Petersburgskich teatrov. Bde. 1-3, Bd. II, SPb. 1877.

YARROW, Ph.J. The Seventeenth Century 1600-1715. A Literary History of France, hg. P.E. CHARVET. Bde. 1-5, Bd. II. London-New York 1967.

ZABOROV, P.R. "Vol'ter v Rossii konca XVIII - načala XIX veka", in: Ot klassicizma k romantizmu: Iz istorii meždunarodnych svjazej russkoj literatury, hg. M.P. ALEKSEEV. L. 1970, S. 63-194.

ŽICHAREV, S.P. Zapiski sovremennika. Bde. 1-2, Bd. II, M.-L. 1934.

ŽUKOVSKIJ, V.A. "Élektra i Orest" (Rez.), Vestnik Evropy 1811, Nr. 7, 205-222.

ZUNTZ, G. "Ödipus und Gregorius", Antike und Abendland, IV (1954), 191-203.

ZUNTZ, G. The Political Plays of Euripides. Manchester 1955.

# ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

| | |
|---|---|
| AN | Akademija Nauk |
| Aufl. | Auflage |
| Bd. | Band |
| Bde. | Bände |
| BPBS | Biblioteka poėta, bol'šaja serija |
| č. | čast' |
| ebd. | ebenda |
| erw. | erweiterte |
| H. | Heft |
| hg. | herausgegeben von |
| Hg. (Hgg.) | Herausgeber |
| Jg. | Jahrgang |
| L. | Leningrad |
| M. | Moskau |
| o. J. | ohne Jahr |
| Red. | Redaktion |
| Rez. | Rezension |
| SPb. | Sankt-Peterburg |
| SSSR | Sojuz Sovetskich Socialističeskich Respublik |
| Sz. | Szene |
| T. | Teil |
| V. | Vers(e) |
| vyp. | vypusk |

NAMENREGISTER

(Unberücksichtigt blieben Literaturangaben und A.N. Gruzincev; *kursiv* gesetzte Zahlen beziehen sich auf den Anmerkungsteil.)

SPECIMINA PHILOLOGIAE SLAVICAE

1o. J. Križanić: Gramatično izkazanje ob ruskom jeziku, 1666. Abdruck der Erstausgabe von 1848/59 besorgt von G. Freidhof, Frankfurt am Main 1876; III,IV,VI+256 S., DM 3o.-

11. Hrammatiki ili pismennica jazyka sloven'skaho, Kremjaneć 1638. Eine gekürzte Fassung der ksl. Grammatik von M. Smotryćkyj. Herausgg. und eingeleitet von O. Horbatsch, Frankfurt am Main 1977; XVI+12o S., DM 14.-

12. Notizen und Materialien zur russistischen Linguistik. Unterlagen für die Seminararbeit, Nr. 4, Frankfurt am Main 1977; 221 S., DM 22.-

13. A.F. Merzljakov: Kratkoe načertanie teorii izjaščnoj slovesnosti, Moskva 1822. Neu herausgg. und eingeleitet von G. Giesemann, Frankfurt am Main 1977; XXVI+328 S., DM 39.-

14. Beiträge zur Kasusgrammatik der slawischen Sprachen, Nr. 2: D.A. Kilby: Deep and Superficial Cases in Russian, Frankfurt am Main 1977; 186 S., DM 2o.-

15. Beiträge zur Kasusgrammatik der slawischen Sprachen, Nr. 1: G. Freidhof: Kasusgrammatik und lokaler Ausdruck im Russischen, München 1978; 373 S., DM 5o.- (Leinen)

16. Russische Gaunersprache I: Drei Wörterbücher von V. Bec, N.N. Vinogradov und V.M. Popov. Herausgg. und eingeleitet von O. Horbatsch, Frankfurt am Main 1978; 154 S., DM 16.-

17. M. Schütrumpf: Das Gramatično izkazanje ob ruskom jeziku von J. Križanić. Aufbau und Vergleich mit Smotryćkyjs ksl. Grammatik. Anhang: J. Križanić: Objasnjenje vivodno o pismě slověnskom, Frankfurt am Main 1978; 128 S., DM 14.-

18. K. Horbatsch: Die russischen und ukrainischen Volkserzählungen von Marko Vovčok, Frankfurt am Main 1978; 139 S., DM 14.-

19. Polnische Gaunersprache I. Herausgg. und eingeleitet von O. Horbatsch, Frankfurt am Main 1979; IV+191 S., DM 22.-

2o. Polnische Gaunersprache II. Herausgg. von O. Horbatsch, Frankfurt am Main 1979; 48+X+128 S., DM 21.-

21. Auszüge aus der Gennadius-Bibel (1499). Nr. 2: Die Briefe an die Römer, Korinther, Galater und Epheser. Kombinierter Teilnachdruck der Ausgabe: Drevne-Slavjanskij Apostol (ed. G. Voskresenskij), Sergiev Posad 1892,19o6,19o8, Frankfurt am Main 1979; 71 S., DM 12.-

22. Materialien zum Curriculum der west- und südslawischen Linguistik, Nr. 1: V. Mathesius: Čeština a obecný jazykozpyt, Prag 1947. Teilnachdruck mit neuem Anhang, Frankfurt am Main 1979; 2oo S., DM 16.-

23. Materialien zum Curriculum der west- und südslawischen Linguistik, Nr. 2: Texte zur Geschichte der polnischen und tschechischen Sprache, Frankfurt am Main 1979; 11o S., DM 1o.-

24. L. Klemisch: Die antikisierenden Tragödien A.N. Gruzincevs. Studien zur spätklassizistischen Tragödie in Rußland, München 1979; 246 S., DM 36.-