

Kadja Grönke

Moskau in der russischen Oper¹

I.

Zum Thema „Moskau in der russischen Oper“ gibt es wohl kaum ein eindrucksvolleres Beispiel als die Krönungsszene aus dem Prolog zu Modest Mussorgskis Oper *Boris Godunow*: Ein Chor jubelt lautstark „Slava!“ (also „Ehre!“ oder „Ruhm!“), außerdem erklingen ein orchesterbegleiteter Hymnus, Blechbläserfanfaren und - vor allem und immer wieder - Glockengeläut. Mit allen klanglichen Mitteln malt der Komponist hier den Ort der Handlung aus - der zugleich der einzige Ort ist, an dem sich das Geschehen überhaupt abspielen kann: Die Musik versetzt die Zuhörer auf den Kathedralen-Platz des Moskauer Kreml, unmittelbar vor die Uspenski-Kathedrale, in der gerade die Krönung des Zaren Boris Fjodorowitsch Godunow zu Ende gegangen ist. Das Volk jubelt befehlsgemäß dem Herrscher zu, und die Glocken der Kreml-Kirchen läuten feierlich eine neue Epoche ein.² Inszenierungen, die bei diesem Opernbeginn eine Äquivalenz zwischen dem Auditiven und dem Visuellem anstreben und beim Heben des Vorhangs die ganze goldene Pracht des Kreml zeigen, bestätigen optisch die überragende Bedeutung des Schauplatzes Moskau, die in der Musik bereits eindeutig ist.

Wer im Opernschaffen anderer Nationen nach Werken sucht, in denen die Hauptstadt auf vergleichbar nachdrückliche Weise zum Schauplatz des Geschehens wird wie in *Boris Godunow*, dürfte nicht so rasch fündig werden. Freilich - Puccinis *Tosca* bringt Rom und die Engelsburg repräsentativ auf die Bühne, aber wo ist das Werk, das London oder Berlin, Stockholm oder Prag musikalisch glaubhaft macht? Und wenn - ist dann der Schauplatz für die Bühnenhandlung dramaturgisch so entscheidend wie in *Boris Godunow*? Vor allem aber: Ist die feste, unaustauschbare Lokali-

¹ Es handelt sich um die überarbeitete Fassung eines Vortrags mit Musikbeispielen, der am 10. Dezember 1997 im Rahmen der Ringvorlesung "850 Jahre Moskau. Wandlungen einer osteuropäischen Metropole" am Zentrum für Osteuropa-Studien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel gehalten wurde.

² Die Szene spielt also im Jahre 1598.

sierung der Szene außerhalb Russlands nicht eher eine pittoreske Ausnahmerecheinung?

Die russische Oper hingegen kann auf Moskau nicht verzichten. In Moskau wird *Boris Godunow* gekrönt, in Moskau herrscht die *Chowanschtschina*, d. h. die Tyrannei von Mussorgskis Fürsten Chowanski, in Moskau wirbt Nikolai Rimski-Korsakows Zar Iwan der Schreckliche um *Die Zarenbraut* [*Carskaja nevesta*], dort leben und lieben die Menschen aus Peter Tschaikowskis *Opritschnik*, Alexandr Serows *Feindesmacht* [*Vraz'ja sila*] und Anton Rubinsteins *Kaufmann Kalaschnikow* [*Kupec Kalasnikov*]. Auch der sowjetische Komponist Andrei Petrow läßt seine Oper *Peter I.* teilweise in Moskau spielen, und Sergei Prokofjews Vertonung von Lew Tolstois Roman *Krieg und Frieden* [*Vojna i mir*] kommt ebenfalls nicht um den Schauplatz Moskau herum. Zwar wird die Stadt nicht immer so quasi realistisch in Musik umgesetzt wie in der eingangs genannten Krönungsszene mit ihrem „Glockengeläut auf der Bühne“ [„kolokol'nyj zvon na scene“], das Mussorgski ausdrücklich verlangt. Aber der Schauplatz ist niemals durch einen anderen ersetzbar - während doch Mozarts *Don Giovanni* in ganz Spanien, Beethovens *Fidelio* an jedem beliebigen von Willkür beherrschten Ort und Wagners *Tristan und Isolde* vollends überall spielen könnten.

Diese spezifische Bindung russischer Bühnenfiguren an Moskau hat ihren entscheidenden Grund darin, dass die russische Oper eine Nationaloper ist. Das bedeutet nicht nur, dass sie gewisse Eigentümlichkeiten besitzt, die sie von der Musik anderer Länder unterscheidet, sondern es impliziert auch, dass die Gattung Oper für das nationale Selbstverständnis eine besondere Bedeutung hat und sogar zur Ausprägung dieses Selbstverständnisses beiträgt.

Musik in Russland ist bis ins 17. Jahrhundert hinein zunächst entweder der Kirchengesang (zu dem begleitende Instrumente verboten sind) oder das Singen und Musizieren des Volks. Eine kompositorisch fixierte weltliche Musiziertradition bildet sich eigentlich erst heraus, als Peter der Große (Regierungszeit 1682-1725) für sein Land den Anschluss an den Westen sucht. Diese Öffnung zieht kulturell eine extreme Überfremdung nach sich - und damit zugleich den Wunsch nach einer Abgrenzung gegenüber dem als fremd Empfundenen. Das zeigt sich am klarsten auf dem Gebiet der Oper - einer Gattung, die während des 17. und 18. Jahrhunderts

aus Italien an den Zarenhof gelangt. Mit der raschen Popularisierung des musikalischen Bühnenspiels geht eine immer stärker werdende Kritik an seinem italienischen Gepräge einher. Als Gegenentwurf, aber auch als ein Versuch der Aneignung entstehen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die ersten Bühnenkompositionen in russischer Sprache. Und nicht nur die Sprache, sondern auch die handelnden Charaktere und die Sujets werden national, und die Musik verändert sich grundlegend. Unter anderem bezieht sie bewusst russische Volksmusik mit ein, so dass die Oper über Sprache, Dramaturgie, Inhalte und Musik landesweit zum Identifikationsträger eines erstarkenden nationalen Selbstbewusstseins wird.

Nun könnte die Herkunft der Gattung Oper aus dem Hofleben dazu verleiten, nicht etwa Moskau, sondern verstärkt St. Petersburg als Bühnenschauplatz zu erwarten. Auch das wäre natürlich eine Untersuchung wert (allerdings mit deutlich weniger Werkbeispielen), aber letztlich bleibt die offizielle Hauptstadt St. Petersburg eine Neugründung, während Moskau - die alte, gewachsene Zarenstadt - von je her als Sitz der höchsten weltlichen und kirchlichen Macht im Bewusstsein der Russen verankert ist. „Mütterchen Moskau“ [„Matjuška Moskva“] verkörpert jenes geographische, historische und geistige Zentrum, dessen Bedeutung für die Nationalgeschichte die junge Hauptstadt Petersburg so niemals erringt. Moskau erweist sich - und die russischen Opern des 19. und 20. Jahrhunderts bestätigen das - als historisch legitimes Identifikationsobjekt, das in allen Teilen des riesigen und vielfältigen Landes als Verkörperung von Heimat, Staat, Nation und Nationalität verstanden wird: Alles schaut auf Moskau.

In Moskau wird aber auch ausgetragen, was im Reich der Zaren oder der Sowjets Herrschaft bedeutet, was oben und was unten ist. Die Entfaltung von Macht und das Leben innerhalb dieser Machtentfaltung, der regierende Staat und die regierende Kirche einerseits und die Möglichkeiten und Grenzen des beherrschten Volks andererseits - dieses Janusgesicht unterscheidet Moskau grundlegend von allen anderen Bühnenschauplätzen der russischen Oper und drückt jeder in Moskau spielenden Szene seinen Stempel auf. Wie sich diese Doppelgesichtigkeit äußern kann, soll am Beispiel des *Boris Godunow* und zweier weiterer Opern verdeutlicht werden.

II.

Modest Mussorgski hat seiner Oper die Dramatische Chronik *Boris Godunow* von Alexandr Puschkin zugrunde gelegt. Diese wiederum basiert auf einer Episode aus Nikolai Karamsins *Geschichte des russischen Reichs* [*Istorija gossudarstva rossijskago*]. Karamsins Werk ist eigentlich eine zutiefst zarentreue Nationalgeschichte, die immer auch die Legitimation des romanowschen Herrschaftsanspruchs im Auge hat. Puschkin aber baut in die Boris-Godunow-Episode kritische Widerhaken ein: Für ihn ist jener historische Boris, der als gewählter Herrscher die sogenannte Smuta (die auf Iwan des Schrecklichen Tod folgende Zeit der Wirren) beenden will, ein schuldbeladener Thronräuber, der, um selbst an die Macht zu kommen, zuvor den rechtmäßigen Thronfolger ermorden läßt. *Boris Godunow* wird zum Lehrstück, dessen Hauptaussage lautet: Unrecht erzeugt Unrecht.³ Dieser Tenor bleibt auch der Zensur nicht verborgen. Das 1825 verfasste Drama kann zwar 1831 nach einigen Umarbeitungen veröffentlicht werden, wird aber erst 1866 offiziell zur Aufführung freigegeben und 1870 schließlich in St. Petersburg uraufgeführt - dreiunddreißig Jahre nach Puschkins Tod.

Noch bevor das Drama auf die Bühne kommt, arbeitet Mussorgski bereits an seiner Vertonung, die in mehreren Phasen zwischen Oktober 1868 und 1872 entsteht und eine ähnlich verzwickte Aufführungsgeschichte hat wie Puschkins Bühnenstück. In seiner Oper verschärft Mussorgski Puschkins kritische Sichtweise noch, denn getreu seinem künstlerischen Leitsatz „Das Vergangene im Gegenwärtigen - das ist meine Aufgabe“⁴ spürt er starke Parallelen zwischen seiner eigenen Zeit (der Regierungszeit Alexandrs II, 1855-1881) und der Boris Godunows (1598-1605). Diese Gemeinsamkeiten reichen über die äußeren Symptome wie große Hungersnöte und landesweite Empörungen und Aufstände

³ "Menschen, die für sich selbst Macht beanspruchen und sich zur Herrschaft drängen, werden - absichtlich oder unversehens - zu Mördern." (Ulrich Busch, Puschkin. Leben und Werk, München 1989, S. 49). - Unter Hintanstellung der historischen Wirklichkeit soll dieser Betrachtungsstandpunkt beibehalten werden, da er den Schlüssel sowohl für Puschkins Drama als auch für Mussorgskis Oper bedeutet.

⁴ „Промежуе в настојауѣм - ѣто moja zadaѣа.“ Modest Mussorgski an Wladimir Stassow im Juni 1872.

hinaus ins Grundsätzliche. Sigrid Neef schreibt in ihrem „Handbuch der russischen und sowjetischen Oper“: „Die Analogie zwischen der Zeit der Wirren (smuta) im 16. Jahrhundert und den wirren Zeiten im 19. Jahrhundert bestand darin, dass die Gewalthaber gesamt-gesellschaftliche Interessen nicht durchzusetzen vermochten. [...] Mussorgski thematisierte diese Analogie, indem er vorführt, wie am Beispiel eines Herrschers und seines Volkes politische Fragen als moralische missverstanden und personalisiert werden.“⁵

In Anbetracht dieser zeitkritischen Intention nimmt es kaum Wunder, dass die Aufführungsgeschichte der Oper immer wieder von politischen Geschehnissen beeinflusst und gestört wird. Nachdem Mussorgski sein Werk gegen die Bedenken der Kaiserlichen Theater endlich auf die Bühne gebracht hat, muss im Oktober 1882 die erste, beim Publikum vergleichsweise erfolgreiche Aufführungsserie wegen der nach dem Attentat auf Alexandr II sich verschärfenden innen-politischen Situation abgesetzt werden. Bei der Wiederaufnahme fällt dann (wie übrigens auch bei späteren Einstudierungen) die Schluss-szene fort, in der heruntergekommenes Volk mit einem gefangenen Bojaren und zwei katholischen Mönchen gewalttätigen Spott treibt. In einer Zeit zunehmender Kritik am autokratischen System erscheint es allzu heikel, vagabundierenden Pöbel auf die Bühne zu bringen, der an seinen vermeintlichen oder tatsächlichen Ausbeutern Lynchjustiz übt.

Diese Verkürzung bringt das Werk um eine entscheidende Aussage, denn der Schluss der Oper steht in komplementärer Beziehung zur einleitenden Krönungsszene. Ein Vergleich beider Teile hilft, die Stellvertreterfunktion Moskaus für ganz Russland und damit auch die Doppelseitigkeit des Schauplatzes Moskau noch deutlicher wahrzunehmen.

Die Krönungsszene vor den Toren der ehrwürdigen Uspenski-Kathedrale zeigt eindrucksvoll die Macht des neuen, angeblich vom ganzen Land frei gewählten Zaren. Diesem Zweck dient auch die Musik, die demonstrativ festlich und offiziell ist: Der feierlich-gemessene, traditionelle Hymnus und die strahlenden, militärischen

⁵ Sigrid Neef, Handbuch der russischen und sowjetischen Oper, Kassel / Basel 1988, S. 281.

Blechbläserfanfaren stehen repräsentativ für die geistlichen und für die weltlichen Machthaber im russischen Imperium; der laute Jubel gebührt dem Volk. Aber so, wie man aus der Geschichte weiß, dass die Wahl Boris Godunows in Wirklichkeit die selbstsüchtig inszenierte Angelegenheit einiger weniger ist, so zeigt uns Mussorgski, dass auch die Jubelhöre nicht aufrichtiger Freude entspringen. Sie wirken als rituelle Notwendigkeit vor der traditionellen Volksspeisung und sind letztlich durch brutale Drohungen erzwungen. Gewaltherrschaft und Anpassung sind die zwei Seiten der Medaille: Wer die Macht hat, übt Gewalt aus, wer sie nicht hat, muß sie ertragen bzw. sich mit ihr arrangieren, um zu überleben.

Die Schlusszene bildet sozusagen das verzerrte Gegenstück. Auch dort werden Machtverhältnisse dargestellt, indem einem Usurpator (nämlich dem falschen Dmitri) gehuldigt wird. Gegenüber der Krönungsszene jedoch ist die Verteilung von oben und unten eindeutig vertauscht: In der Person des auf brutale Weise gequälten Bojaren als dem Repräsentanten der Zarenherrschaft wird zugleich auch der legitime Zar Boris Godunow zum Opfer von Gewalt. Mussorgski zeigt, dass die geknechtete Menge aus ihrer Knechtschaft nicht lernt, sondern vielmehr nachahmt, was ihr die herrschende Schicht immer wieder vorführt: Sobald der Pöbel nur ein winziges bißchen Macht gewinnt, ein kleines Stück nach oben kommt, verwendet er diese Macht nicht im Sinne einer besseren, menschlicheren Welt, sondern entpuppt sich gegenüber Schwächeren als ebenso stumpfsinnig und vertiert wie diejenigen, von deren Gewalt er sich befreien will.

Entsprechend dieser Umkehrung wird zwar der Schauplatz von Moskau weg auf irgendeine profane Waldlichtung in der Provinz (hier zufällig bei Kromy) gelegt, doch die in Moskau vorgeführte Grundstruktur von Machtausübung und Machterduldung bleibt identisch: Alles schaut auf Moskau - *cosi fan tutte* ...

Die Gegenüberstellung der brutalen Auswüchse des leibeigenen Freiheitswillens einerseits und der nur durch ebenso brutale obrigkeitliche Gewalt ermöglichten Krönungsszene andererseits zeigt, dass Mussorgskis Oper auf ihre Art Puschkins Leitidee noch verstärkt: Auch bei ihm kann Gewalt immer nur Gewalt erzeugen, und zwar in jede soziale Richtung. Dass die Oper im Verlauf ihrer Rezeption immer wieder als „musikalisches Volksdrama“ miss-

verstanden wird (eine Tradition, die auf Nikolai Rimski-Korsakow zurückgeht, der als erster Mussorgski Bezeichnung „narodnaja muzykal'naja drama“ willkürlich von *Chowanschtschina* [*Hovanščina*] auf *Boris Godunow* überträgt), wird gerade in Hinblick auf die beiden untersuchten Volksszenen zutiefst fragwürdig. Zwar nimmt Mussorgski (anders als Puschkin) das Geschick des Volks ebenso wichtig wie die individuelle Problematik der Herrschenden, aber keiner der beiden Künstler macht das Volk jemals zum Märtyrer. Im Gegenteil: Während es in der Urfassung von Puschkins Drama unkritisch jedem beliebigen Machthaber zjubelt, ist es bei Mussorgski Opfer und Täter zugleich.

Damit ist Mussorgski Oper ein folgerichtiger Teil der Wirkungsgeschichte von Puschkins Drama. Beide Werke machen durch „die Präsentation des geschichtlichen Stoffs [...] zugleich die Historie selbst als komplexe, widersprüchliche Einheit kenntlich [...] und [schärfen] so das Bewußtsein für deren fortwährende Aktualität“,⁶ wie es der Musikwissenschaftler Erik Fischer formuliert.

Für Russlands Oper ist diese Verbindung von Kunst und Realität, von Musik und Politik im Sinne eines fortwährenden kritischen Gegenwartsbezugs ein durchgängiges Merkmal - ein Merkmal, das an Moskau gebunden bleibt, auch über die Illustration von Herrschafts- und Machtstrukturen hinaus. Mussorgskis fragwürdige Bühnenrealität fordert ja geradezu zu einem Gegenentwurf heraus, welcher das Positive in den Mittelpunkt rückt. - Tatsächlich existiert ein solcher Gegenentwurf zu Mussorgskis Zeiten bereits; es handelt sich um Michail Glinkas 1836 uraufgeführte Oper *Ein Leben für den Zaren* [*Žizn' za carja*].

Inhaltlich bildet Glinkas Werk sozusagen die Fortsetzung des *Boris Godunow*: Nach dem Tod des Zaren ist der Adel zerstritten und kann den eindringenden polnischen Truppen keinen Einhalt bieten. Das Volk aber leistet auf Betreiben des Nishni Nowgoroder Stadtältesten Kusma Minin und unter militärischer Führung des

⁶ Erik Fischer: Artikel "Mussorgski: *Boris Godunow*", in: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 4, hrsg. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, München / Zürich 1991, S. 369.

Fürsten Dmitri Posharski erbitterten Widerstand, um die nationale Einheit und Ordnung wiederherzustellen und schließlich einen gewählten Zaren, nämlich Michail Fjodorowitsch Romanow, auf den Thron zu bringen. Symbolfigur des nationalen Widerstands wird der Bauer Iwan Susanin, der unter Dreingabe seines Lebens einen Trupp Polen in die Irre führt und dadurch das Leben des zukünftigen Zaren rettet und den Sieg der Russen fördert. Diese Episode bildet den Inhalt von Glinkas Oper. Am Ende nehmen Susanins Hinterbliebene auf dem Roten Platz in Moskau an der Siegesfeier teil. Als das Volk von Susanins Tat erfährt, gilt der allgemeine Jubel auch ihm.

Es ist auffällig, dass in diesem Jubelchor nicht vorrangig dem Zaren gehuldigt wird wie in *Boris Godunow*, sondern dass gleichberechtigt das russische Volk sich selbst feiert. Zu diesem Volk gehört auch Susanin, der sein Leben für die Hoffnung auf eine bessere Zukunft geopfert hat. Der Zar als der legitime Herrscher und Hoffnungsträger und das Volk, das sich selbst befreit und dem Zaren damit Untertanen und Herrschaftsbereich darbietet, sind zwei gleichwertige Pfeiler, auf denen die Zukunft Russlands ruht. Folglich gilt das eigentliche Loblied der Heimat, als deren Inbegriff „Mütterchen Moskau“ [„Matjuška Moskva“] besungen wird. Glinkas Jubelchor endet mit dem Satz „Jubele laut, Moskau“ [„Gremi, gremi Moskva“].

Indem der Komponist die wechselseitige Bedingtheit betont, die zwischen dem Zaren und seinen Untertanen besteht - das russische Volk wählt sich seinen Herrscher, damit dieser Herrscher das Wohergehen seines Volks fördern und mehren möge -, mahnt er seinen eigenen, 1836 bei der Uraufführung anwesenden Zaren, Nikolai I, diese Gleichberechtigung zu respektieren. Angesichts der umfassenden politischen Regression, die die Regierungszeit Nikolais I kennzeichnet, ist Glinkas politischer Entwurf illusorisch - aber er ist auch ein Akt künstlerischer Zivilcourage (zumal, wenn man bedenkt, dass das Thema der Oper auf eine Vorlage des Dichters Kondrati Rylejew zurückgeht, der 1825 als aktiver Teilnehmer des Dekabristenaufstands von eben demselben Zaren Nikolai I zum Tode verurteilt worden war).

Entscheidend ist, dass in Glinkas Oper Moskau nicht nur Verkörperung der russischen Heimat ist, sondern zugleich der Ort einer politischen Utopie. Die Botschaft lautet: Herrschaft braucht

nicht unbedingt ein Oben und ein Unten wie in *Boris Godunow*, sondern kann sich grundsätzlich auch als ein gleichberechtigtes Miteinander und Füreinander vollziehen.

In beiden Opern legt die Darstellung von Machtstrukturen einen kritischen Vergleich mit der jeweiligen Gegenwart nahe - unabhängig davon, ob er von dem damaligen Publikum gezogen wird oder nicht. Das zaristische Regime hat diesen immanent gegenwartskritischen Aspekt zu allen Zeiten bewußt ignoriert und Glinkas Jubelchor im Sinne einer herrschaftsmanifestierenden, zarentreuen Kundgebung fehlinterpretiert, so dass *Ein Leben für den Zaren* bis 1917 in Moskau und Petersburg regelmäßig zur festlichen Saisoneroöffnung gespielt wird. Nach 1917 entstellt die bolschewistische Kulturpolitik die Oper nicht weniger, indem sie sie ebenso wie *Boris Godunow* zu antizaristischen, volksverherrlichenden Kundgebungen im Sinne der Arbeiter- und Bauern-Ideologie deklariert. Im Falle Glinkas führt das sogar zur Unterlegung eines vollkommen neuen Librettos, in dem die Wörter „Gott“ und „Zar“ konsequent eliminiert werden.

Diese politisch motivierten Bedeutungszuweisungen verändern zwar die Interpretation der einzelnen Figuren und ihrer Schicksale, lassen aber den Ort der Handlung vollkommen unangetastet: Ob im 19. Jahrhundert oder zu Sowjetzeiten - stets bleibt Moskau das Identifikationssymbol schlechthin, der Inbegriff der Heimat in all ihren Facetten, wobei es Russlands historische Größe ebenso verkörpert wie die Hoffnung auf zukünftige Blüte. Ein Beispiel aus dem 20. Jahrhundert unterstreicht diesen Aspekt nachhaltig: Es handelt sich um die Oper *Krieg und Frieden* [*Vojna i mir*] von Sergej Prokofjew.

Es versteht sich von selbst, dass in der Sowjetunion keine Opern neu entstehen dürfen, die das Zarentum positiv darstellen und dadurch womöglich zu einem kritischen Vergleich mit den Herrschaftsstrukturen der Gegenwart herausfordern. Trotzdem können die Komponisten nicht auf Sujets aus der russischen Vergangenheit verzichten, da die sowjetische Oper ebenso wie die russische eine Nationaloper bleibt und folglich in besonderem Maße auf nationalgeschichtliche Themen angewiesen ist. In Tolstois Roman *Krieg und Frieden* findet Prokofjew eine Opernvorlage, die es ihm erlaubt, ein für das russische Selbstbewusstsein überaus wichtiges historisches Ereignis, nämlich

den Sieg über Napoleon, als kollektive Anstrengung des gesamten russischen Volks zu deuten, ohne die Persönlichkeit des Zaren besonders thematisieren zu müssen. Hauptsächlich 1941/1942 komponiert, macht sich das Werk überdies die historische Parallele zwischen dem Einfall Napoleons und dem Angriff Hitlers zunutze, um assoziativ die Erwartung zu fördern, dass sich Russland auch in der Gegenwart glücklich seines Feindes entledigen wird. Wie selbstverständlich gilt wieder Moskau als Verkörperung des patriotischen Bewusstseins, da dieser Schauplatz einerseits als realer Ort der französischen Niederlage, andererseits als Inbegriff aller nationalen Zukunftshoffnungen erscheint.

Die Partitur zu Prokofjews Oper unterliegt einem bis zum Tod des Komponisten nicht abreißenden Überarbeitungsprozess, der einerseits eine Folge der engstirnigen sowjetischen Kulturpolitik, andererseits eine Reaktion auf die Anforderungen des musikalischen Materials ist. Denn Prokofjew ist ein zu guter Komponist, um nicht bei allen Änderungen stets die Proportionen des Ganzen im Auge zu behalten und seine Komposition als Glied in einer Kette, nämlich als Fortsetzung der klassischen russischen Musiktradition zu verstehen. Dementsprechend ist auch die immer stärkere Herausarbeitung des Volks nicht nur eine Lizenz an die kulturpolitischen Forderungen der KPdSU, sondern geschieht in dem Bemühen, einen gleichwertigen Gegenpol zu dem individuellen Schicksal der Hauptpersonen Natascha, Andrei und Pierre zu schaffen. Die maximale Fassung zeigt letztlich eine einzigartige Doppeldramaturgie, die der im Titel genannten Dualität von Krieg und Frieden voll und ganz Rechnung trägt: Die Friedensschilderungen leben durch den individualisierten Handlungsstrang um Natascha, die Kriegs-Abschnitte bestehen vorrangig aus komplexen Chorszenen, die deutlich das Konzept einer Volksooper im Sinne Mussorgskis verwirklichen. Prokofjews Werk reiht sich also zielstrebig in die Gattungsgeschichte der russischen Oper ein, indem es den lyrisch-psychologischen und den heroisch-patriotischen Entwicklungszweig auf singuläre Weise zusammenbringt.

Ähnlich wie Glinkas *Ein Leben für den Zaren* endet auch *Krieg und Frieden* damit, dass das Volk nach dem Sieg über die Feinde von überall her nach Moskau strömt, um dort seinen Sieg zu feiern: „Der Eindringling ist geschlagen, und wie das Blut zum Herzen

strömt das Volk nach Moskau“, singt einer der Krieger. Prokofjew braucht dieses Finale nicht einmal direkt in der Stadt selbst anzusiedeln, um die Bedeutung Moskaus hervorzuheben. Die Angabe der gemeinsamen Marschrichtung genügt bereits, und Prokofjew unterstreicht das Ziel allen Strebens noch dadurch, dass er im Schlussbild musikalisch und inhaltlich auf eine frühere Episode zurückgreift, in welcher der russische Feldmarschall Kutusow eine großangelegte Lobeshymne auf Moskau, die „Mutter aller russischen Städte“ anstimmt (10. Bild). Diese Imagination der „vor uns ausgedehnt[en]“, „majestätische[n], im Sonnenlicht glänzende[n]“ Hauptstadt (wie es im Libretto heißt) stellt das lohnende Ziel aller Anstrengungen und Mühen plastisch vor Augen.

Gerade der Kontrast zwischen der elenden, durch den Krieg verwüsteten Winterlandschaft der Schlusszene und dem befreiten Jubel der Menschen auf ihrem Weg nach Moskau macht deutlich, wie sehr die alte Zarenstadt Symbol einer als groß empfundenen Vergangenheit und ebenso Inbegriff der Heimat in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist. Der Gang nach Moskau entspricht dem Bedürfnis, den aus eigener Kraft errungenen Sieg dort zu feiern, wo der Erfolg am deutlichsten sichtbar wird: Ist erst Moskau befreit, ist zugleich auch ganz Russland befreit.

III.

Alle drei hier untersuchten Werke behandeln einen Stoff aus der russischen Geschichte. Alle drei Werke zeigen das Ringen des russischen Volks um und mit „Herrschaft“. In allen drei Opern erscheint entweder am Anfang oder am Ende eine großangelegte Chorszene (jene Szenen, auf die sich die Argumentation zum Thema „Moskau in der russischen Oper“ stützen), und in diesen Chorszenen spielt stets das Wort „Slava“ eine zentrale Rolle. In ganz Russland assoziiert „Slava“ das feierliche „Slava otcu i synu“, „Ehre sei dem Vater und dem Sohn“, mit dem traditionell nur Gott oder dem Zaren gehuldigt werden darf. - Anders verfahren die Komponisten: In allen drei Opernchören geht es nicht nur um das Lob Gottes oder einer konkreten Person, sondern das Volk besingt zugleich Russland und damit letztlich sich selbst. Zu diesem Zweck haben die Komponisten nicht nur textlich und situativ, sondern auch musikalisch einen festen Topos etabliert, der allgemein als

„Slav'sja“ oder als „Huldigungs-chor“ bezeichnet wird.⁷ Es handelt sich dabei um einen vielstimmigen, von großem Orchester begleiteten und oft durch Glockengeläut untermalten Chorgesang, der alle Stimmlagen in Höhe, Mitte und Tiefe gleichmäßig ausnutzt und am Ende meist einen markanten Hochtton im Fortissimo ansteuert. Auch formal und funktional besitzen diese Huldigungschöre bestimmte Besonderheiten, auf die in diesem Zusammenhang nicht weiter eingegangen werden kann. Deutlich ist in jedem Fall, dass in diesen Chorszenen über den Kontext der Opernhandlung hinaus eine zentrale Aussage gemacht wird, die in dem Wort "Moskau" ihre begriffliche Verdichtung erfährt.

Bei Modest Mussorgski ist Moskau Ort und Vorbild der brutalen Machtausübung, bei Michail Glinka ist Moskau Raum einer politisch-gesellschaftlichen Utopie, und bei Sergei Prokofjew ist Moskau Sinn und Ziel aller patriotischen Anstrengungen. In allen drei Opern identifiziert das russische Volk die alte Zarenstadt zutiefst mit sich selbst und mit seiner Heimat. Moskau wird das Symbol schlechthin: Es ist die Inkarnation des Glaubens an die ungebrochene Kraft dieser Heimat, ist Verkörperung einer glorreichen Vergangenheit und Inbegriff der ersehnten zukünftigen Größe.

Wenn man nun bedenkt, dass Russland sich eigentlich während des gesamten Untersuchungszeitraums, also während des ganzen 19. und 20. Jahrhunderts, in einer permanenten politischen und sozialen Krisensituation befindet, erweist sich die Wahl des Schauplatzes Moskau bereits per se als eine gegenwartskritische Entscheidung. Die russischen Komponisten haben es allerdings nicht dabei bewenden lassen, das schlechte Hier und Jetzt mehr oder weniger deutlich anzuprangern. Gerade im emotionsbeladenen Schauplatz Moskau zeigen sie einen möglichen Ausweg aus der negativen Wirklichkeit und verweisen auf die geistige Identität Russlands, in welcher die Kraft für die Zukunft liegt. Damit wird „Moskau in der russischen Oper“ Trägerin einer nie versiegbaren Hoffnung und Symbol einer unsterblichen Utopie.

⁷ Vergl. dazu die Münchner Dissertation (1988) von Larissa Kowal-Wolk: Die Huldigungschöre in russischen Opern des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M. u.a. 1992.