

Irina Dratsch¹

Das romantische Modell einer Oper und deren Funktion in Tschaikowskij's ² „Pique Dame“

Unter vielseitiger Fragestellung bezüglich P.I. Tschaikowskij's Oper *Pique Dame* war und bleibt das Thema des Puschkin'schen in ihr für die Forscher besonders anziehend. Seit deren Vollen- dung wird dieses Werk in erster Linie in einem gewissen Maße als Gegensatz zu dessen literarischen Quelle betrachtet. Die Mei- nung von V.I. Nemirowitsch-Dantschenko³, P.I. Tschajkowskij habe hier eine „antipuschkin'sche“ Oper geschrieben, wurde von vielen geteilt. Trotzdem hat der Vergleich der Dichtung von A.S. Puschkin und der Oper von Tschaikowskij stets die Empfindung deren Tiefenverwandtschaft hinterlassen. „Es steht völlig außer Zweifel“ – behauptete einer der radikalsten Puschkinisatoren der Oper W.E. Mejerchold – „daß P.I. Tschajkowskij bei der Ar- beit an seiner Oper stets die Puschkin-Konzeption der *Pique Dame* vor Augen hatte“⁴. Ohne uns in die Polemik der wei- ten Vergangenheit über die Rechtmäßigkeit und der künstleri- schen Zweckmäßigkeit des Mejercholdschen Verhaltens zum Text des Komponisten einzulassen, wollen wir versuchen herauszufin- den, was in der Oper selbst als Grundlage für das Malegot'sche⁵ Experiment von 1935 diente und ein halbes Jahrhundert später die zeitgenössischen Forscher zwang, gewisse Schritte zur Recht- fertigung der Mejercholdschen Aufführung der *Pique Dame* zu unternehmen – bis hin zur offiziellen Stellungnahme, dass „in der ganzen Geschichte der Aufführung dieser Oper [...], einzig Wsewolod⁶ Mejerchold sich als Zeitgenosse von Tschajkowskij erwiesen habe“⁷.

¹Die bibliothekarische Transliteration des Namens der Autorin lautet „Drač“.

²Die bibliothekarische Transliteration des Namens des russischen Kompo- nisten lautet „Čajkovskij“.

³Nemirovič-Dančenko.

⁴W.E. Mejerchol'd, „Pikovaja dama“. Zamysel. Voploščenie. Syd ba. [„Pi- que Dame“. Idee. Realisierung. Schicksal], St. Petersburg 1994, hier S. 78.

⁵Malegotov.

⁶Vsevolod.

⁷Čajkovskij i my [Tschajkowskij und wir], in: Sovetskaja muzyka 1990, Nr.

Bekanntlich ist das Sujet selbst ein Charakter, der in bestimmten Bedingungen versetzt wird. Was sind das nun für Bedingungen und wie ist der Charakter des Helden in Puschkins Dichtung? Es ist leicht festzustellen, dass sie der sich in der westeuropäischen Literatur behauptenden romantischen Dichtung voll entsprechen. Praktisch beziehen sich alle Motive des inhaltlichen Stoffs der Novelle genetisch auf den gattungsmäßigen Vorrat der im 19. Jahrhundert populären romantischen Novelle. Doch ist der Charakter der Erzählung extrem lakonisch, leidenschaftslos, wie bei einem Reporter, was sich so überhaupt nicht mit den vom romantischen Pathos vorgeschriebenen Rahmen vereinbaren lässt. So wird z.B. bei der Beschreibung der Gräfin der Anflug des Geheimnisvollen völlig beseitigt. Bei Puschkin ist es eine eigenwillige und vom gesellschaftlichen Leben verwöhnte Greisin, die sich einerseits auf den Ballfeiern „herumgetrieben“ hat und andererseits ihre Untergebenen für zu hohen Zuckerverbrauch zur Rede stellte. Und ihr Schlafzimmer mit Porzellanhirtinnen, gestaltet im Rokoko-Stil, könnte sich eher mit der Pastorale „Die Aufrichtigkeit der Hirtin“ assoziieren, und nicht, wie bei Tschajkowskij, die Sphäre des bösen Schicksals lokalisieren, ähnlich wie in der Szene der Wolfsschlucht in Webers *Freischütz*.

Nicht minder prosaisch schaut auch der Hauptheld aus. Bei Puschkin bleibt er im Grunde namenlos. Sein Name ist nur eine Übersetzung von „Herr Mann“ – einfach ein Mensch. Das Träumerische und die „germanischen Ideologismen“ fanden kein Verständnis bei Puschkin, der im Geist des Rationalismus der französischen Aufklärung erzogen wurde. Deswegen erweist sich die Suche nach den Quellen des Phantastischen in der *Pique Dame* in der Prosa von E.T.A. Hoffmann, die das Ungewöhnliche als Element des Alltäglichen darstellt, als wenig erfolgreich. Der Hermann von Puschkin, der von Habgier besessen ist und dem Liebesleidenschaft fremd ist, tritt hier als Verallgemeinerungs-gestalt auf, die die romantische Weltempfindung mit einem Minus-Zeichen personifiziert. Dass der Dichter seinen deutschen Helden ins Irrenhaus bringt, ist sehr symptomatisch. Das ist ein Abbild der zu jener Zeit herrschenden Vorstellung von der Extremität der deutschen Romantik. Erinnern wir uns an die sarkastische Charakteristik der deutschen Romantiker, wie sie H. Heine in sei-

6, S. 5-20, hier S. 16.

nem Artikel „Die romantische Schule“ gegeben hat. „Der französische Irrsinn ist noch lange nicht so irrsinnig wie der deutsche, denn der Letztere, wie das Polonius gesagt hätte, hat System. Mit einer beispiellosen Pedanterie, mit einer erschreckenden Gewissenhaftigkeit, mit einer Gründlichkeit, von der ein oberflächlicher französischer Irrer keine Vorstellung haben kann, vollzieht sich der deutsche Irrsinn“⁸.

Als Schlüssel zum Verständnis der Puschkin'schen Idee von *Pique Dame* können die Worte der Gräfin Anna Fjodorowna dienen, die sich an ihren Enkel Tomskij mit der Bitte wendet: „Schicke mir irgendeinen neuen Roman zu, aber bitte nicht so einen, wie die heutigen – und ferner erklärt sie, von welchen 'heutigen' die Rede ist – wo der Held weder den Vater noch die Mutter erwürgt und wo es keine ertrunkenen Leichen gibt“⁹.

„Solche Romane gibt es heuer nicht – antwortet für seinen Helden Puschkin, – außer wenn Sie vielleicht einen russischen mögen?“ und erklärt seine Version einer romantischen Novelle, in der das für diese Gattung typische Handlungsschema mit Geistern, Zweikämpfen, Liebessendungen und geheimen Rendezvous „abgekühlt“ und mit einer kaum bemerkbaren Ironie serviert wird.

Durch die Abschwächung der romantischen Spannung entsteht ein Effekt einer „parodistischen Beseitigung“ der zu jener Zeit bis zum Überdruß gebrachten „rasenden“ Gattung. Scheinbar bestand gerade darin die künstlerische Aufgabe des Autors.

Wendet man sich jedoch dem vom Bruder des Komponisten M.P. Tschajkowskij geschriebenen Libretto zu, so erscheint die Oper als ein offensichtlicher Versuch der Wiederherstellung romantischer Klischees. Hier wird dem Schablonenhaften romantischen „Liebesdreieck“ ein romantisch interpretiertes Motiv des Schicksals oder der Rache beigefügt; alle Handlungsschemata der „beispielhaften“ romantischen Oper *Der Troubadour* von Giuseppe Verdi werden fast buchstäblich nachgebildet. So dient bei Verdi die Ferrando-Cavatina über die alte Zigeunerin als dramatischer Ausgangsimpuls; eine ähnliche Funktion erfüllt die Balla-

⁸G. Gejne. Romantičeskaja škola [H. Heine. Die romantische Schule], in: Gesamtausgabe, Bd. 4, Moskau 1958, S. 390-414, hier S. 336.

⁹A.S. Puschkin (Puškin). Dreibändige Werkausgabe, Bd. 3, Moskau 1982, S. 331-438, hier S. 395.

de von Tomskij (der anekdotische Fall seines etwas frivolen Inhalts verwandelt sich bei Tschajkovskij in eine typisch romantische Ballade). Diese werden von Chorszenen begleitet, die als Reaktion auf das Gehörte die Emotionen der Angst und Verzweiflung verstärken. Im zweiten Akt kommt die lyrische Beichte der weiblichen Hauptperson tête-à-tête mit der Nacht über ihre Liebe zu dem geheimnisvollen Unbekannten. Ferner wird eine ähnliche Situation eines unterbrochenen Rendezvous verarbeitet. Die Gestalt des Nebenbuhlers des Haupthelden ist ebenfalls auf die gleiche Art gelöst. Sowohl der Graf von Luna mit seiner erhabenen Cantilena in der Arie des 3. Aktes als auch der Fürst Jelezkij¹⁰ mit seinem edlen „Belcanto“ im 3. Bild geben das apollinische Prinzip wieder im Gegensatz zu den leidenschaftlichen Manrico und Hermann. Im *Troubadour* treffen sie sich dreimal zum Zweikampf mit wechselndem Erfolg. In der *Pique Dame* wird diese effektvolle szenische Situation in das Finale verlagert. Das Kartenspiel mit drei Sätzen ist in die Art eines brutalen Kampfes verwandelt, in dem Jelezkij Genugtuung bekommt. Die Szene im Schloss Castellor zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem 4. Bild der *Pique Dame*, natürlich mit anderen psychologischen Motiven: Der Held liebt und wird geliebt, doch einer überpersönlichen Idee gehorchend (um die Mutter zu retten) ist er gezwungen, seine Geliebte zu verlassen. Außer Zweifel erscheint auch die Ähnlichkeit der berühmten Szene *Miserere* aus dem *Troubadour* mit dem 5. Bild der *Pique Dame* in der Kaserne, wo der Choral als Verkörperung des unabwendbaren tragischen Schicksals, des herannahenden Nichtseins auftritt. Asutschena¹¹ lebt – wie auch die Gräfin – als Trägerin der Idee der schicksalhaften Vorausbestimmtheit und einer unpersönlichen Vergeltung, – in der Vergangenheit. Das Lied und die Erzählung aus dem 2. Akt des *Troubadours* wie auch die in der *Pique Dame* zitierte Arietta Loretto aus Grétrys Oper führen den Zuschauer in längst vergangene Zeiten. Die Schlussreplik von Asutschena „Ich habe es geschafft, mich zu rächen“ wäre durchaus passend aus dem Munde der im kranken Bewusstsein des Helden erschienenen Gräfin. Die Parallelen hätte man fortsetzen können, aber auch die gebrachten reichen aus, um sich

¹⁰ Eleckij.

¹¹ Asučena.

zu überzeugen, dass das Modell der romantischen Oper vom Librettisten in der *Pique Dame* erstaunlich folgerichtig eingehalten wurde.

Aber wie hat sich der Komponist selbst diesem Libretto gegenüber verhalten, das so unzweideutig an den „ausgesprochen abgeschmackten Troubadour“ erinnert, die Oper, gegen die nicht nur einmal die giftigen Pfeile der Ironie von Tschajkowskij in seinen kritischen Artikeln und Briefen gerichtet waren?

Peter Iljitsch¹² schreibt an seinen Bruder: „Das Libretto ist ausgezeichnet, man merkt, dass du die Musik und die musikalischen Anforderungen kennst“¹³. Sind das, anders gesagt, die Anforderungen der zum Ende des 19. Jahrhunderts altersschwach gewordenen romantischen Oper? Wieso hat denn Tschaikowskij, der zu seinen durchaus nicht schlechtesten Kompositionen oft sehr kritisch war, dann wiederholt die Originalität seiner Oper betont, und zwar nicht nur in bezug auf die Musik? Worin bestand denn sie? Vielleicht sollte man der kategorischen Behauptung zustimmen, dass Tschaikowskij ein romantischer Künstler ist, der die typisch romantische Triade – „Schicksal, leidende Seele, Traum“ – künstlerisch zum Ausdruck gebracht hat? Und wieso hat denn Mejerhold das bezweifelt?

Es stellt sich heraus, dass der Regisseur die Sonderstellung von Hermann genial nachempfunden hat. Seine Gestalt erschien ihm gewissermaßen aus der Welt hinausgeworfen und als ob im Hängezustand existierend. Um diese Bühnengestalt irgendwie in sein Umfeld, in die künstlerische Welt einzuordnen, die der Komponist mit außerordentlicher Meisterschaft vor dem Zuhörer entfaltet, machte Mejerhold auch den Versuch, die Oper zu redigieren. Es hat sich jedoch kaum gelohnt, den Helden unbedingt in das romantische Sujet einzuordnen. Bei Tschajkowskij, wie übrigens auch bei Puschkina, hat die Hauptkonzeption des Werkes keine märchenhafte Züge. Genauso wie Puschkina arbeitet der Komponist nach dem bekannten Modell; doch unter den Bedingungen einer anderen, nämlich musikalischen Kunstart, wird der Gattungstypus der romantischen Novelle durch das Modell der

¹²Vor- und Vatersname von Tschajkowskij lauten in der bibliothekarischen Transliteration: Pëtr Il'ič.

¹³P.I. Čajkovskij, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*. [P.I. Tschajkowskij. Literarische Werke und Schriftverkehr], Bd. 15, Moskau 1977, S. 24.

romantischen Oper ersetzt. Und der Geist der Zeit vermittelt dem Komponisten auch ein anderes Prinzip derer Bearbeitung.

Die romantische Oper, die sich auf die Welt der erhabenen Gefühle und leidenschaftlichen Strebens zum Ideal konzentrierte, wurde von Tschaikowskij als Zeichen der scheidenden Epoche aufgefasst, die durch eigene Schönheit, Harmonie und geistige Erhabenheit erfüllt war. Vielleicht war er auch gerade deswegen nicht gewillt, die Anachronismen im Libretto auszubessern, in dem in der Katharinischen Epoche Gedichte von V. Shukowskij und K. Batjuschkow¹⁴ erklingen. Für den Komponisten war es wichtiger, nicht ein geschichtstgetreues Bild zu schaffen, sondern das subjektive Erleben des Fortgehenden zu zeigen, zu dessen Symbol die frühromantische Elegie *Der Bach* geworden ist, ein zärtlich-melancholisches Stück voller Leichtigkeit und bezaubernden Schönheit.

Alle Szenen, die Assafjew als phonische bezeichnete und aus der Analyse des Bühnenspiels ausschloss, sind durchdrungen von der Trauer über den Abschied vom Leben und von allem, was in ihm besonders edel ist: Freundschaft, Liebe, einfache alltägliche Freuden. Und Tschaikowskij weinte während seiner Arbeit an der *Pique Dame* bitterlich: dies mit Sicherheit nicht über die „kleine Liebesintrige zwischen dem Husaren und der Fürstin“; auch „nicht darüber, dass Hermann die falsche Spielkarte erwischt hat“, wie auch nicht darüber, dass „die Welt in Asche liegt“, wie dies I. Sollertinskij¹⁵ vermutete. Er weinte darüber, dass alles vergeht. Deswegen musste auch Lisa – der Inbegriff der vergehenden Schönheit – unbedingt in der Szene am Bächlein sterben (darauf bestand der Komponist selbst). Daher auch die Eindringlichkeit und die besondere, in der Oper dominierende nostalgische Stimmung, wie auch Hermanns augenscheinliche Einfältigkeit, die nicht ohne Sarkasmus vom jungen Schostakowitsch¹⁶ angemerkt wurde: „Das ist ein äußerst aktiver Melancholiker, der auch während eines Gelages mit Freunden oder während einer Feier anstatt sich alleine hinzusetzen und nach Herzenslust zu trauern sich mit seiner Melancholie dauernd unter Menschen

¹⁴ V. Žukovskij und K. Batjuškow.

¹⁵ I. Sollertinskij, *Zavoevat' novye miry v iskusstve* [Neue Welten in der Kunst erkämpfen]. In: *Sovetskaja muzyka* 1990, Nr. 6, S. 55-67, hier S. 63.

¹⁶ Dmitrij Šostakovič.

herumtreibt“¹⁷. Das ist die Traurigkeit eines Menschen um 1800, mit einem zerrissenen Bewusstsein. Diese Traurigkeit ist durch die Kontemplation des Vergehenden hervorgerufen, diese Melancholie ist eine Wehmut über das Verlorene.

„Wo kommt er her?“ – fragt die Gräfin. Und er – aus Tschaikowskij's Gegenwart, aus der Zukunft der Katharinischen Zeit – steht am alten schönen Porträt, „schaut und kann sich nicht satt schauen“.

In der Oper *Pique Dame* geschieht eine für die russische Kultur sehr wichtige Umbewertung der Werte. In den 40er Jahren stellte Herzen in seinem Roman *Wer ist schuld?* zum ersten Mal die Antithese der Genügsamkeit und der Entwicklung auf. Das Leben ist entweder Genügsamkeit, Harmonie, Abgestimmtheit überkommener Lebensformen oder ein Entwicklungsprozess mit all seinen Rissen und Erschütterungen. In früheren Zeiten gab man der Entwicklung bedingungslos die Priorität. Tschaikowskij entschied anders. Und nach ihm kam eine neue Generation, die die nostalgische Stimmung fortsetzte.

Bei A.N. Benois¹⁸ lesen wir: „... nach der Premiere habe ich zeitweise von der *Pique Dame* geradezu den Verstand verloren, ich war in einem Delirium von ihrer Musik und – dessen nicht genug – hat sich Dank der *Pique* das ganze Petersburg irgendwie verwandelt und füllte sich mit lebendig gewordenen Schatten. Ich habe über die *Pique* meine blutsverwandtschaftliche und geistige Verbundenheit mit einer ganzen vergangenen Welt empfunden. In jedem Herrenanwesen konnten irgendwann lebenswürdige und unglückliche Lisas gelebt haben, in jeder Kirche konnte eine Beerdigungszeremonie für eine Gräfin-Oma stattgefunden haben, ganz zu schweigen von einem Winterbächlein, zu dem ich angefangen habe, echte Wallfahrten zu machen. [...] Mir ist es zur Zeit auch völlig gleichgültig, ob wir, die in die *Pique Dame* 'vernarrten', recht hatten, oder waren es die vernünftigen Kritiker, die auf Modest Tschaikowskij schimpften, der an Puschkin's Sujet ein Sakrileg begangen habe. Die *Pique Dame* hat auf jeden Fall

¹⁷Sollertinskij, *Zavoevat' novye miry v iskusstve* (wie Anm. 15), S. 59.

¹⁸Transliteration aus dem Russischen: Aleksandr Nikolajevič Benua, Bühnenbildner, Maler, Kunstkritiker und Kunsthistoriker, geb. 1870 St. Petersburg, gest. 1960 Paris; seit 1923 in Paris und Monte Carlo tätig. Hier allerdings in der Schreibweise „Alexandre Benois“.

eine entscheidende Rolle in der geistigen Entwicklung der ganzen Gruppe derer gespielt, die später die 'Welt der Kunst'¹⁹ geschaffen haben. Sie hat unsere Sehnsucht nach der Vergangenheit irgendwie besonders poetisiert, hat uns diese Vergangenheit näher gerückt, diese in eine wunderbare Gegenwart verwandelt“²⁰.

¹⁹Mir Iskusstva.

²⁰Zitiert nach V. Napravnik, Eduard Francevič Napravnik i ego sovremenniki [Eduard Francevič Napravnik und seine Zeitgenossen], Leningrad 1991, S. 461f.