



Čajkovskijs Liza "(Pikovaja dama)" - eine Projektionsfigur

Author(s): Kadja Grönke

Source: *Archiv für Musikwissenschaft*, 2002, 59. Jahrg., H. 3. (2002), pp. 167-185

Published by: Franz Steiner Verlag

Stable URL: <http://www.jstor.com/stable/931131>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Franz Steiner Verlag is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Archiv für Musikwissenschaft*

JSTOR

Čajkovskijs Liza (*Pikovaja dama*) – eine Projektionsfigur

von

KADJA GRÖNKE

Aside from the title and basic structural content, Tchaikovsky's opera *Pikovaya dama* (*The Queen of Spades*) and Alexander Pushkin's tale have little in common. The essential alterations the composer made to the storyline can best be demonstrated by examining the central female character, Liza. In turn, this process further serves to illustrate how the artistic conception that began in the operas *Evgeny Onegin* and *Mazepa* was perpetuated. Each opera deals with the fate of a woman struggling with unrequited love for a desired mate—his motivation for the liaison running along different lines than hers. The tragic circumstances surrounding the heroines' romantic adventures escalate from opera to opera. Until now, it has been assumed that Tchaikovsky identified with his male characters; this article suggests that he projected himself onto the female roles, which were developed during critical junctures in his life. Staging the end results of these crises enabled him to circumvent bitter consequences for himself in reality. The operas, thus, serve as an experimental training ground for life, and their solutions assist the composer in solving his own problems. This hypothesis of projection leads to a shift in the relationship between biography and oeuvre, elevating life experience into the realm of conceptualized art.

I.

„[...] wer kennt wohl die Bitternis der Abhängigkeit besser als die arme Pflégetochter einer angesehenen Alten? [...] Lizaveta Ivanovna war die Märtyrerin des Hauses. [...] In der Gesellschaft spielte sie die allerklüglichsste Rolle: Jeder kannte sie, aber niemand beachtete sie“¹. Mit diesen traurigen Worten stellt der russische Dichter Aleksandr Puškin die zentrale junge Frauenfigur seiner *Povest' Pikovaja dama* (*Pique Dame*) vor². Von der entsprechenden Bühnenfigur in Pëtr Čajkovskijs gleichnamiger Oper entsteht hin-

¹ Aleksandr S. Puškin, *Pikovaja dama*, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij v 16+1 tomah*, Bd. 8/1: *Romany i povesti putešestvija*, hg. von S. M. Bondi, V. V. Vinogradov, L. L. Domger, N. V. Izmajlov, I. N. Medvedeva, L. B. Modzalevskij, B. V. Tomaševskij, Ju. N. Tynjanov, D. P. Jakubovič, Izd. akademii nauk SSSR, zavedujuščij red.: V. D. Bonč-Bruevič, 1948 / Nauka Reprint Tokyo 1978, S. 225–252. – Übersetzungen aus dem Russischen stammen von der Verfasserin.

² Bei der *Povest'* handelt es sich um eine spezifisch russische literarische Gattung, die sich vor allem über ihren Umfang definiert: Sie ist kürzer als ein Roman und länger als eine Erzählung. Die Übersetzung „Novelle“, die gelegentlich gewählt wird, setzt einen inhaltlichen Akzent, der im Russischen nicht gegeben ist. Daher wird nachfolgend der russische Terminus beibehalten.

gegen von Anfang an ein gänzlich anderes Bild: „,[Fürst,] Dir kann man gratulieren?“ – „Ja, meine Herren, ich heirate. Ein lichter Engel hat sein Einverständnis gegeben, sein Schicksal mit dem meinen auf ewig zu verbinden“³. Offenkundig ist das unauffällige Aschenbrödel des Dichters nicht identisch mit der strahlenden Fürstenbraut des Komponisten. Obwohl Puškins *Povest' Pikovaja dama* bekanntlich den Anstoß für Čajkovskijs Oper *Pikovaja dama* liefert, geht die Übertragung in ein musikalisches Bühnenwerk einher mit einer Verwandlung auf allen Ebenen.

II.

Puškins Dichtung liefert Čajkovskij lediglich die Grundkonstellation für seine Oper und deren Libretto: Ein junger Offizier namens German⁴ jagt dem Geheimnis dreier Spielkarten nach, welche beim Glücksspiel sicheren Gewinn verheißen. Über die Liebe Lizaveta Ivanovnas hofft er, an die alte Gräfin heranzukommen, die den Schlüssel zu dem Kartengeheimnis zu besitzen scheint. Nachdem zwei der von ihr genannten drei Karten tatsächlich gewonnen haben, zieht German als dritte fälschlich die Pik Dame und verliert.

Sehr viel mehr als diese Grundkonstellation übernimmt der Komponist nicht. Vor allem an Liza, der weiblichen Zentralfigur der Oper, lässt sich erkennen, dass Čajkovskij keine Literaturoper im herkömmlichen Sinne schreibt, d. h. er fasst eine dichterische Vorlage nicht „Wort für Wort in Töne“⁵, wie Carl Dahlhaus es für diese Gattungsspezies verlangt. Auch wenn sich die Phantasie des Komponisten an einem hochwertigen literarischen Sujet entzündet, schlägt Čajkovskij in seiner Oper doch ganz eigene Wege ein. Insbesondere rückt er Personen und Handlungen in einen gänzlich veränderten Kontext und motiviert dadurch das Geschehen auf der Bühne grundsätzlich anders, als Puškin es in seiner *Povest' tut*.

Die Entscheidung Čajkovskijs für seine sehr persönliche Interpretation ist durchaus nicht illegitim, sondern poetologisch in Puškins literarischem Text angelegt, denn dieser Autor bevorzugt eine grundsätzlich offene Erzählweise. Sie versteht sich als ein Angebot an den Leser, die *Povest'* unter Berücksichtigung der enthaltenen rezeptionslenkenden Signale spielerisch selbst zu ergänzen, sie aus vielerlei möglichen Perspektiven heraus zu befragen und auf diese Weise zu einem eigenen Verständnis zu gelangen.

³ P. Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 9a–v: *Pikovaja dama*, Moskau 1950; hier zitiert: 1. Akt, 1. Bild.

⁴ Puškin nennt seinen Helden bewusst „German“, um seine deutsche Herkunft zu betonen. Diese hat in der Oper jedoch keine Bedeutung; Čajkovskij nennt den männlichen Charakter „German“. Um Verwirrung zu vermeiden, wird nachfolgend ausschließlich Čajkovskijs Schreibweise verwendet.

⁵ Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, 1. Aufl. 1983, überarb. Neuausgabe, München 1989, S. 114.

Ganz offensichtlich nimmt Čajkovskij dieses Angebot wahr – und auch ernst. Er geht in seiner Deutung jedoch extrem weit. Denn Čajkovskij und sein Bruder Modest, die gemeinsam das Libretto verfassen, übernehmen die „Elemente aus Puškins Povest' [...] in ganz andersartiger Funktion“, sodass letztlich nur „die äußere Gestalt“ dieser Elemente erhalten bleibt⁶. Der Komponist entscheidet sich also dafür, mit den Mitteln seiner Kunst Puškins ironisch-spielerische Offenheit zu bündeln und das Werk ganz in seinem eigenen Sinn zu deuten. An die Stelle der mannigfachen Interpretationsmöglichkeiten, die Puškin seinem Leser anbietet, tritt bei Čajkovskij eine einzige Lesart zutage, die im Kontext seines Bühnenschaffens allerdings absolut konsequent ist.

Aber bevor *Pikovaja dama* in den Zusammenhang von Čajkovskijs Schaffen gestellt wird, soll zunächst genauer auf das Werk selbst eingegangen werden, insbesondere auf die Operngestalt Liza. Streng genommen ist nicht einmal ihr Name wirklich aus Puškins Vorgabe übernommen. Der Dichter nämlich nennt sie halboffiziell mit Vor- und Vatersnamen, also Lizaveta Ivanovna, und benutzt alternativ auch die familiäre Form Lizanka oder die französische Version Lise. Mit diesen Namen verbindet er eine durchaus realitätsnah beschriebene junge Frau, die auf dem Weg zum Erwachsenwerden eine erste, enttäuschende Liebeserfahrung macht, aus dieser Misere aber zu einem abgesicherten Leben an der Seite eines anderen, für sie besser geeigneten Mannes findet.

Čajkovskij dagegen verwendet für seine Operngestalt ausschließlich die Namensform Liza. Dadurch vertieft er die für das russische Publikum naheliegende Assoziation zu der damals sehr bekannten und beliebten Povest' *Bednaja Liza* (*Arme Liza*, 1792) von Nikolaj Karamzin, in welcher die von ihrem Liebhaber verlassene Titelheldin ihrem Leben auf mitleiderregende Weise selbst ein Ende setzt. Tatsächlich geht auch Čajkovskijs Liza – also im klaren Gegensatz zu Puškin – am Schluss der Oper ins Wasser. So wird aus der lebensnah-unspektakulären Lizaveta Ivanovna aus Puškins Povest' eine bühnenwirksame Opernheroine, welche bei dem Versuch, ihre Liebe kompromisslos auszuleben, an dem von ihr erwählten Mann scheitert und sodann ihr tragisches Schicksal effektiv bis zum bitteren Ende führt.

Diese Lösung hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass Čajkovskij Puškins Werk nicht aus der humorvoll-spöttischen Distanz liest, aus der es 1834 geschrieben wurde, sondern den Text 1890 vor dem eigenen Erfahrungshintergrund und dem seiner Epoche verarbeitet. Dass er zu diesem Zweck die Handlung nicht etwa auch in seine eigene Gegenwart transferiert, sondern sie sogar aus Puškins Lebzeiten weg und in die Regierungszeit Katharinas der Großen (1762–1796) zurückverlegt, ändert an dieser Aktualität nichts. Durch die äußere Konfrontation mit der guten alten Zeit, nach der Čajkovskij sich sein Leben lang sehnt, kommt die eigene, problematische Gegenwart nur umso deutlicher zur Geltung.

Das betrifft nicht nur Liza, sondern ebenso ihren männlichen Gegenpart, German:

⁶ Lucinde Lauer, *Von Puškin zu Čajkovskij. Zur Poetik des Librettos der „Pikovaja dama“*, Magisterarbeit, Freie Universität Berlin 1991, Manuskript, S. 120. (Lucinde Lauer ist identisch mit der später zitierten Lucinde Braun.).

„In den bösen Zeiten der achtziger und zu Beginn der neunziger Jahre war Tschaikowskis Hermann, ähnlich einigen Helden Tschechows [...], ein Typ, der für einen großen Teil der russischen Intelligenz charakteristisch war“⁷. Die Veränderungen, die Čajkovskij an der weiblichen Zentralfigur vornimmt, stehen somit auch im Zusammenhang mit der Umformung der männlichen Partie. Während Puškin seinen German erzähltechnisch immer wieder subtil mit der alten Gräfin verknüpft, nicht aber mit Lizaveta Ivanovna, und durch diesen Kunstgriff klarmacht, wie ausschließlich German nur am Kartengeheimnis interessiert ist, arbeitet Čajkovskij von Anfang an mit einer Doppelstrategie: Sein männlicher Held glaubt zwar, Liza zu lieben, er steht aber deutlich zwischen beiden Frauen. Der Weg zu der Geliebten führt ihn immer wieder mit der Gräfin zusammen, und dieser zweifache Bezug bewirkt einen schrittweisen Wechsel der Prioritäten, bei dem die ursprüngliche Orientierung auf Liza nach und nach durch eine Fixierung auf die alte Frau ersetzt wird.

Diese Doppelstrategie legt Čajkovskij offen, wenn er Liza von Anfang an in Kombination mit der alten Gräfin in die Handlung aufnimmt. Ähnliches tut Puškin zwar auch, aber während der Dichter eine Kontrastwirkung zwischen der reichen, starrsinnigen Alten und der armen, gefügigen Lizaveta anstrebt, betont Čajkovskij ausdrücklich die soziale Gleichwertigkeit der beiden Frauen. Hinzu kommt eine eindeutige emotionale Aufwertung Lizas. Germans Idealisierung einer von ihm abgöttisch geliebten unbekanntes Adeligen und die (eingangs zitierte) Ankündigung des Fürsten Eleckij, er sei mit einem wahren Engel in Menschengestalt verlobt, gehen dem ersten Auftritt Lizas unmittelbar voran, und als sie dann an der Seite der alten Gräfin auf der Bühne erscheint, wird sofort deutlich, dass German und Eleckij mit ihrer Liebe ein und dieselbe Person meinen.

Sowohl Lizas gesellschaftliche Position als auch ihre von Čajkovskij frei hinzuerfundene Verlobung mit dem ebenfalls frei erfundenen Fürsten Eleckij machen es German als nichtadeligem, armem Offizier unmöglich, auf eine Erfüllung seiner verzweifelten Liebe zu hoffen. Nur der Erwerb von viel Geld könnte ihn als ebenbürtigen Bewerber ausweisen. Sein Streben nach den drei immer gewinnenden Spielkarten erklärt Čajkovskij also durch den Wunsch, über das beim Spiel gewonnene Geld sozial aufzusteigen und auf diese Weise seine Liebe zu Liza zu verwirklichen. Dieser Aspekt ist bei Puškin an keiner Stelle auch nur angedeutet. Der literarische German erweist sich ausschließlich als ein zwanghafter Glücksspieler, dessen Spielsucht in dem Augenblick zum Ausbruch kommt, in dem er mit dem Spiel zugleich die scheinbare Sicherheit eines Gewinns verbinden kann.

In der Oper verändert die soziale Höherstellung Lizas allerdings nicht nur die Handlungsmotive Germans, sondern vor allem Liza selbst. Die Bühnengestalt erinnert in nichts mehr an die unscheinbare junge Frau der puškinschen *Povest'*, die dem vorgetäuschten

⁷ Boris Jarustowski, *Die Dramaturgie der klassischen russischen Oper. Die Arbeit der klassischen russischen Komponisten an der Oper*, übers. von Ruth Elisabeth Riedt, Berlin 1957, S. 67.

⁸ Puškin, *Pikovaja dama* (wie Anm. 1), S. 234.

Werben Germans primär deswegen erliegt, weil sie „ungeduldig auf einen Befreier“⁸ aus ihrer demütigenden Abhängigkeit von den Launen der Gräfin wartet. Čajkovskijs Liza präsentiert sich in ihren Kreisen als eine angesehene junge Adelige, die in vollständigem Einklang mit den Lebensentwürfen ihres Standes lebt. Ihre Verlobung mit einem Mann, der sich durch Schönheit, Klugheit, Reichtum, Adel⁹ und Großherzigkeit¹⁰ auszeichnet, nähert sie der krönenden Bestätigung ihres weiblichen Daseins. Sie aber sehnt sich nach etwas anderem. Ihre Abkehr vom Fürsten Eleckij und ihre Leidenschaft für den ihr zunächst unbekanntem Offizier German bleiben zwar irrational, führen aber zu höchst konkreten Lebensentscheidungen. Auf diese Weise etabliert Čajkovskij einen Konflikt, an dem seine weibliche Zentralfigur letztlich zugrunde geht.

In diesem Konflikt liegt eine der wichtigsten schöpferischen Leistungen des Komponisten. Denn weil seine Liza gebunden und eingebunden ist, lässt ihre Verfallenheit an German sie schuldig werden: schuldig an sich selbst und an den Normen ihres Standes, schuldig an ihrem Verlobten und schuldig an der alten Gräfin. Im Interesse ihrer Liebe wird sie handelnd aktiv und vergrößert dadurch das Maß ihrer Schuld: Als German nachts in ihr Zimmer eindringt und ihre Liebe erlebt, schützt sie ihn nicht nur vor der Entdeckung durch die Gräfin, sondern erwidert auch seine Liebe, wendet sich mit aller Deutlichkeit von ihrem eigentlichen Verlobten ab und ergreift sogar die Initiative, damit German ein weiteres Mal heimlich ins Haus kommen kann. Weil er dabei der alten Gräfin auflauert und ihr mit vorgehaltener Pistole das Geheimnis der drei gewinnbringenden Spielkarten abverlangt, wird Liza ungewollt auch mitverantwortlich für den plötzlichen Tod der Alten und für Germans fortschreitenden Wahn.

Ihre größte Schuld aber lädt sie auf sich, als es ihr nicht gelingt, aus dem Tod der Gräfin die Konsequenz zu ziehen. Zwar sagt sie sich zunächst von German los, wird dann aber doch wortbrüchig und wirbt nun ihrerseits um seine Zuwendung. Ihr Liebesverlangen ist stärker als jede Vernunft. Trotz allem, was vorgefallen ist, hegt sie die blinde Utopie, German könne sich doch noch wandeln und sich als ein adäquater Liebespartner erweisen. Selbst als German in keiner Weise auf sie eingeht, verschließt sie weiterhin die Augen vor der bitteren Erkenntnis, dass ihre Liebe gescheitert ist. Erst als German sie letztlich ganz brutal von sich stößt, weil er nur noch an Geld und Glücksspiel denken kann, muss Liza endlich begreifen, wie tief sie sich gedemütigt hat. Nach dieser Summe von Enttäuschungen, Leid und Schuld kann ihr Leben nicht wieder in seine alten Bahnen zurückkehren. Zu sehr hat sie sich den allgemeinen gesellschaftlichen Werten entfremdet und auch sich selbst verloren. Daher gibt es für Liza nur noch den selbstgewählten Tod – auch wenn dieser im Sinne des Christentums ein weiteres, unverzeihliches Verschulden darstellt.

Eine derartige Akkumulation von Schuld ist bei Puškin an keiner Stelle vorgegeben. Auch wenn seine Lizaveta Ivanovna sich von den Liebesschwüren Germans betören lässt, weil diese genau ihren Lebenshoffnungen entsprechen, geht das Verhältnis über

⁹ Vgl. den Text von Lizas großem Solo zu Beginn der Nr. 10 aus dem 2. Bild des 1. Akts.

¹⁰ Vgl. Eleckijs Verhalten im 3. Bild (2. Akt).

einen Briefwechsel nicht hinaus. Es bleibt keusch und abstrakt. Als Lizaveta Ivanovna German den Schlüssel für ein erstes Rendezvous übergeben lässt und er daraufhin statt zu ihr zur alten Gräfin eilt, wird sie zwar unfreiwillig mitschuldig am Tod der Alten, aber sie zieht daraus die Konsequenz, bereut, sagt sich unwiderruflich von German los und findet den Weg in eine lebensfähige Zukunft an der Seite eines anderen Mannes. Puškins Liza hat keine Schuld zu sühnen; die verwerflichen Handlungen sind ausschließlich dem spielsüchtigen und im Sinne dieser Sucht planmäßig und berechnend vorgehenden German anzulasten.

Indem Čajkovskij die Taten seiner dramatis personae grundlegend anders motiviert als Puškin, macht er deutlich, dass ihr Schicksal sie nicht ereilt als etwas von außen Bestimmtes, Unabänderliches, sondern dass die Menschen ihr Schicksal durch das eigene Tun und Lassen, Handeln und Dulden mitgestalten. Weil Čajkovskijs Liza im Interesse ihrer Sehnsucht nach Gegenliebe blindlings aktiv wird, wird ihre Liebe zur schuldbeladenen Liebe, und der Komponist veranschaulicht ihr Verhalten in aller Deutlichkeit als einen Abweg, der sie weg von ihrer eigentlichen, vorgezeichneten Lebensbahn hinein in Verstrickung, Schuld und Tod führt. Dass sie sich dabei an einen Menschen bindet, der von Čajkovskij noch weitaus abnormer und skrupelloser dargestellt wird als bei Puškin, macht diesen Abweg besonders offenkundig. Trotzdem steht Lizas Entscheidung für den Freitod in keinem rechten Verhältnis zu der Schwere ihrer nach außen ersichtlichen Schuld. Denn der aktive Teil der negativen Handlungen liegt auch in der Oper objektiv bei German: Er ist es, der die Verlobte eines anderen erpresserisch für sich begehrt, er ist es, der den Tod der alten Gräfin verursacht, er ist es, der im Wahn sein ursprüngliches Liebesziel verlässt zugunsten von Geld und sozialem Aufstieg, und er ist es, der die Frau, die alles für ihn aufgibt, in ihrem Elend allein lässt.

Dass Liza trotzdem das Bedürfnis nach einer derart tiefen und unumkehrbaren Sühne hat, lässt sich nur aus der Last ihrer *innerlich* empfundenen Schuld erklären. Diese wird in dem Augenblick untragbar, als sie erkennen muss, dass sie und German zwei grundsätzlich unterschiedliche und unvereinbare Lebensprinzipien verfolgen. Während Liza ausschließlich aus ihrer Liebe heraus lebt und handelt, gibt es für German neben der Liebe immer noch einen zweiten, einen konkurrierenden Handlungsantrieb, und der erweist sich am Ende als stärker.

Dieser Unterschied zwischen der Liebe als der einzigen Bewegkraft der Frau und der doppelten Motivation des Mannes bleibt bis in Lizas Tod hinein bestehen. Denn sogar ihr Ende wählt sie ganz aus der Perspektive ihrer Liebe. Als sie begreift, dass sie durch ihr Tun und Lassen Germans Umorientierung zu Geldgier und sozialem Aufstieg unterstützt hat, erkennt sie, dass sie damit zugleich seinen Untergang gefördert hat. In ihrer Liebesutopie setzt sie sein Schicksal mit dem ihren gleich. Äußeres Zeichen für diese Identifikation aus Liebe ist ihr Selbstmord. Im Tod nimmt sie alle Schuld des Geliebten auf sich und büßt durch ihr Übermaß an Sühne für Germans Untaten mit.

Dagegen hat der anschließende Selbstmord Germans aus Anlass des verlorenen Glücksspiels innerlich und äußerlich nicht die geringste Spur mit Sühne zu tun. Er ist nur noch ein dramaturgischer Kunstgriff, durch den Čajkovskij den Kontrast zwischen

Lizas und Germans Lebensgrundsatz ein letztes Mal ganz deutlich aufzeigt. Denn German hat auch zum Schluss keinerlei Skrupel. Noch im Tod weist er alle Schuld von sich. Als er auf dem Höhepunkt des Spiels nach zwei immensen Geldgewinnen die falsche Karte zieht und alles wieder verliert, gibt es nicht das geringste Unrechtsbewusstsein und nicht einmal eine Spur von Selbstreflexion. Nur sein Selbstmitleid bestimmt ihn und lässt ihn sofort einen Schuldigen finden: Er klagt die alte Gräfin an, deren Geist er in der fälschlich gezogenen Pik Dame zu erkennen vermeint. Auch die Verantwortung für seinen Selbstmord muss sie übernehmen: „Du hast mich um den Verstand gebracht. Verfluchte! Was? Was willst du? Mein Leben? Nimm es!“ ruft er ihr zu, bevor er sich ersticht¹¹. Seine Lossprechung von aller eigenen Verantwortung gipfelt darin, dass er im Sterben Liza anruft und sich ihre Verzeihung einsuggeriert - nicht wissend, dass Liza tatsächlich auch diese letzte Infamie bereits im Voraus mit gesühnt hat.

Die unterschiedliche dramaturgische Funktion der beiden Selbstmorde unterstützt Čajkovskij musikalisch, indem er Germans letzten Auftritt zum „Höhepunkt [seines] Persönlichkeitsverlusts“¹² macht und ihn kompositorisch grundlegend anders gestaltet als den gesamten vorausgegangenen Opernverlauf, nämlich als „eine Aneinanderreihung rhetorischer Masken“¹³ und mit der Floskelhaftigkeit standardisierter Opernformen: „Mit dem Vortrag seines Brindisi wird German gänzlich zum Operndarsteller, dem nur noch eine konventionalisierte Ausdrucksform zu Gebote steht“¹⁴. Lucinde Braun hat in ihrer Dissertation ausführlich die gattungsgeschichtlichen Vorbilder für Germans letztes Solo nachgewiesen¹⁵ und gezeigt, dass Čajkovskij hier bewusst nur noch ein Opernstereotyp komponiert. German mutiert sozusagen zu einem Bühnendarsteller, während Lizas Ende ganz im Konzept des bisherigen Opernverlaufs in das Geflecht motivisch-thematischer Beziehungen eingebunden bleibt und damit auch musikalisch wahrhaftig ist.

Das zu zeigen und Liza damit zur zentralen Figur seiner Oper zu machen, ist offenkundig Čajkovskijs innerstes Anliegen. Daher setzt er die Szene mit Lizas Freitod gegen den Widerstand des Auftraggebers und seines Mit-Librettisten durch. Diese und alle weiteren Passagen des Librettos, die sich auf Liza beziehen, stammen weitestgehend von Čajkovskij selbst, während sein Bruder Modest als Co-Autor primär das Schicksal Germans gestaltet. Ein rein formaler Vergleich des Opernlibrettos mit Puškins *Povest'* zeigt überdies, dass Modest für die auf German fokussierten Passagen größtenteils auf Puškins Originaltext zurückgreift und diesen phasenweise sogar wörtlich übernimmt. Čajkovskij hingegen muss für seine Gestaltung der Rolle Lizas durchweg eigene Texte verfassen. Der Abgleich zwischen dem Libretto und seiner literarischen Vorlage beweist somit deutlich, wo die eigentliche schöpferische Leistung des Komponisten liegt: Die Gestaltung seiner weiblichen Zentralfigur ist ausschlaggebend für Čajkovskijs Puškin-Rezeption.

¹¹ Opernlibretto (wie Anm. 3) 3. Akt, 7. Bild, Nr. 24.

¹² Lucinde Braun, *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz 1999 (Čajkovskij-Studien 4), S. 267.

¹³ Ebd., S. 254 (nach Moris Bonfel'd 1993).

¹⁴ Ebd., S. 267.

¹⁵ Insbesondere findet sie eklatante Parallelen zu der Oper *Hamlet* von Ambroise Thomas.

	Puškins Povest' <i>Pikovaja dama</i>	Čajkovskijs Oper <i>Pikovaja dama</i>
Zeit:	Anfang 19. Jahrhundert (Puškinzeit)	Ende 18. Jahrhundert (Regierungszeit Katharinas der Großen)
Name der Frauengestalt:	alternativ: Lizaveta Ivanovna, Lizanka, Lise	Liza
Hauptfiguren:	German, alte Gräfin, Lizaveta Ivanovna	Liza, German, alte Gräfin, Fürst Eleckij
Lizas Ausgangssituation:	Lizaveta ist die rechtlose Ziehtochter der Gräfin ohne Aussicht auf soziale Verbesserung durch Heirat	Liza ist anerkanntes Mitglied der adeligen Gesellschaft, der Gräfin ebenbürtig und standesgemäß verlobt
Lizas Handlungsmotivation:	sucht einen Befreier aus ihrer entwürdigenden Lebenssituation	irrationale Verfallenheit an German
Lizas Verhalten:	<ul style="list-style-type: none"> - heimlicher Briefwechsel mit German - lässt sich durch Germans Werben nach und nach betören - ermöglicht German den Weg zur Gräfin; dadurch Mitschuld am Tod der Gräfin - Reue, endgültiges Lossagen von German 	<ul style="list-style-type: none"> - heimliche Liebe zu German trotz Verlobung mit Eleckij - schützt German in ihrem Zimmer vor der Entdeckung durch die Gräfin - Liebeserwiderung - betrügt Eleckij - ermöglicht German den Weg zur Gräfin; dadurch Mitschuld am Tod der Gräfin - kann sich nicht von German lösen - täuscht sich wiederholt in Germans Absichten - will mit German fliehen
Lizas Ende:	rationale Geldheirat mit einem Beamten	Selbstmord
Germans Handlungsmotivation:	monokausale Motivation: Spielsucht (→ Germans berechnende Natur)	Motivationskette: Liebe zu Liza, Unerreichbarkeit Lizas, Aufstiegsbesessenheit, Geldgier (→ Germans Geltungsdrang)
Germans Ende:	<ul style="list-style-type: none"> - Geisteskrankheit nach verlorenem Spiel - weiterhin auf das Kartengeheimnis fixiert 	<ul style="list-style-type: none"> - Selbstmord nach verlorenem Spiel - Rückbesinnung auf Liza

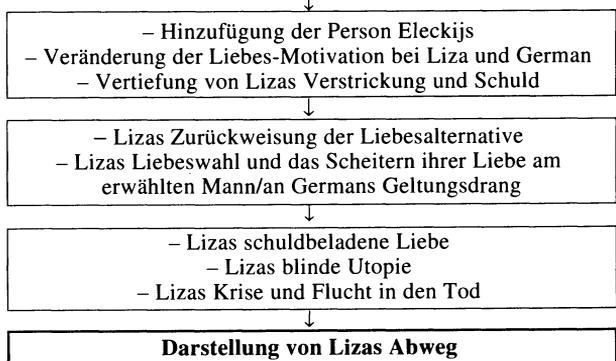


Schaubild 1: Unterschiede zwischen Puškins Povest' und Čajkovskijs Opernlibretto

Das Schaubild 1 bringt die wesentlichen Differenzen zwischen Puškins *Povest'* und Čajkovskijs Opernlibretto noch einmal in eine Übersicht. Die Zeit der Handlung, der Name der Frauengestalt sowie die Zahl und die inhaltliche Gewichtung der Hauptfiguren differieren. Durch die Einführung des Fürsten Eleckij verändert Čajkovskij Lizas Ausgangssituation und ihre Handlungsmotive grundlegend, erzielt eine Vertiefung ihrer Verstrickung und Schuld und begründet ihr tödliches Ende. Sein operndramaturgisches Konzept lässt erkennen, wie Lizas Liebeswahl zu einer Zurückweisung ihres Verlobten führt, aber an Germans Geltungsdrang scheitert. Anders gesagt: Liza liebt German und nimmt daher ihre positive Liebesalternative Eleckij nicht wahr. Aber German hat neben seiner Liebe noch eine weitere Motivation, nämlich Geld und sozialen Aufstieg, welche schließlich das Scheitern der Liebe bewirkt. In dieser Konstellation ist Lizas Liebe eine schuldbeladene Liebe. Nach der Einsicht, dass die Hoffnung auf Verwirklichung einer solchen Liebe eine blinde Utopie darstellt, bleibt Liza nur die Flucht in den Tod. Čajkovskijs Puškin-Rezeption ist durch das Ziel bestimmt, Lizas Abweg aus der Gesellschaft auf allen Ebenen so klar wie möglich herauszustellen.

III.

Die Frage, warum Čajkovskij sich für eine so grundlegende Umgestaltung der puškinschen Vorlage entscheidet und darauf beharrt, Lizas Schicksal nach dem Prinzip des Abwegs zu formen, auch wenn diese Auffassung bei Puškin nicht einmal angedeutet ist, lässt sich aus einer werkimmanenten Analyse von *Pikovaja dama* allein nicht beantworten. Als hilfreich erweist sich jedoch ein Vergleich mit den anderen beiden Bühnenwerken, die Čajkovskij auf Vorlagen Aleksandr Puškins komponiert hat. Denn in den Lyrischen Szenen *Evgenij Onegin* (nach Puškins gleichnamigem Versroman) und in der episch-historischen Großen Oper *Mazepa* (nach Puškins Poem *Poltava*) geht Čajkovskij 1877/1878 und 1881 bis 1883 prinzipiell genauso vor wie 1890 in *Pikovaja dama*. Eine ausführliche Analyse der drei Opern bestätigt¹⁶, dass es sich bei den drei Puškin-Opern um eine Werke-Einheit handelt, der eine gleiche Aneignungsweise der literarischen Vorlagen und ein gleichförmiges Dramaturgiekonzept zugrunde liegen. Und da Čajkovskij in allen drei Puškin-Opern einen auffällig großen Anteil der Libretti selbst verfasst, kann und muss die homogene Konzeption dieser Opern als eine ganz bewusste Interpretationsleistung des Komponisten gedeutet werden.

¹⁶ Nachzulesen in meiner Habilitationsschrift: *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit*, Mainz 2002 (Čajkovskij-Studien 5).

Operntitel: (Čajkovskij)	<i>EVGENIJ ONEGIN</i> (Lyrische Szenen in 3 Akten, 7 Bildern)	<i>MAZEPA</i> (Oper in 3 Akten, 6 Bildern)	<i>PIKOVAJA DAMA</i> (Oper in 3 Akten, 7 Bildern)
Textvorlage: (Puškin)	<i>Evgenij Oegin</i> (Versroman)	<i>Poltava</i> (Poem)	<i>Pikovaja dama</i> (Povest' [Erzählung])
Entstehungszeit und Uraufführung der Oper:	1877/1878 (UA Moskau 1879)	1881–1883 (UA Moskau 1884)	1890 (UA St. Petersburg 1890)
zentrale Frauenfigur:	Tat'jana	Marija	Liza
Verlauf ihrer Liebe:	– Liebeserklärung – enttäuschte Liebe – gewählte Altern- native – Krise und Flucht in die Rolle	– Liebesbekenntnis – leidvolle Liebe – tragische Verblendung – Krise und Flucht in den Wahnsinn	– Liebeserwiderung – schuldbeladene Liebe – blinde Utopie – Krise und Flucht in den Tod
Modell der weiblichen Liebe:	Ausweg	Irrweg	Abweg
ihre Liebeswahl:	Onegin	Mazepa	German
konkurrierende Motivation:	Ehre →Ichbezogenheit	Macht →Herrschaft	Geld →Aufstiegsbesessen- heit
die Opfer:	Lenskij (Verlobter von Tat'janas Schwester)	Kočubej (Marijas Vater)	alte Gräfin (Lizas Großmutter [?])
ihre Liebes- alternative:	Fürst Gremin →wird von Tat'jana geheiratet, aber nicht geliebt	Andrej →wird von Marija zurückgewiesen und von Mazepa getötet	Fürst Eleckij →wird von Liza betrogen und im Spielsaal zum Medium der Rache

Schaubild 2: Čajkovskijs Puškin-Opern – Aspekte einer Werke-Einheit

Ein Vergleich zeigt, dass Čajkovskij in seinen drei Puškin-Opern stets das Schicksal der liebenden Frau in den Mittelpunkt seiner Dramaturgie rückt. In allen drei Opern lässt er den Liebeswunsch der Frau an der andersgearteten Motivation des von ihr erwählten Mannes scheitern¹⁷. Denn sowohl Onegin als auch Mazepa als auch German werden nicht ausschließlich von ihrer Liebe zu Tat'jana, Marija und Liza getrieben,

¹⁷ Anhand der Gestalt des Lenskij aus *Evgenij Oegin*, dessen Verhalten ebenso monokausal durch die Liebe bestimmt ist wie das Tat'janas, Marijas und Lizas, zeigt sich, dass es Čajkovskij nicht um einen Geschlechterdualismus, sondern um die grundlegende Unterscheidung von einander ausschließenden menschlichen Verhaltensweisen geht.

sondern durch die männliche Ehre, das Streben nach Macht oder die Gier nach Geld. Diese zusätzlichen Motivationen haben fatale Folgen. Onegins Ichbezogenheit bringt ihn dazu, Lenskij, den Verlobten von Tat'janas Schwester, im Duell zu töten. Mazepas Herrschsucht geht so weit, dass er Marijas Vater als Konkurrenten um die Macht hinrichtet, und Germans Aufstiegsbesessenheit bewirkt den Tod der alten Gräfin, Lizas Großmutter¹⁸.

Diese Untaten machen den Frauen das Scheitern ihrer Liebe bewusst. Sie geraten in eine Krise, auf die sie je nach Art ihrer Liebe unterschiedlich reagieren. Tat'jana folgt in jeder Phase ihres Lebens dem Prinzip des Ausweg-Verhaltens: Nach der Zurückweisung durch Onegin und dem Tod Lenskijs nimmt sie den Heiratsantrag eines angesehenen Petersburger Fürsten an und zieht sich in ihre gesellschaftliche Rolle zurück. Marija lebt ganz nach dem Muster eines Irrwegs; sie zerbricht an ihrem Leid und flieht in den Wahnsinn. Lizas Los wird schließlich in allen Phasen als ein Abweg dargestellt, der immer wieder vom lebensfähigen und moralisch-ethisch vertretbaren Pfad abweicht und unumkehrbar in den Tod führt.

Als wesentliche Indikatoren für Čajkovskijs Grundidee der weiblichen Liebeswege dienen drei männliche Figuren, die bei Puškin so nicht anzutreffen sind. In den Opern haben die zentralen Frauengestalten nämlich zusätzlich zu ihrer erwählten Liebe immer auch eine Liebesalternative: Tat'jana den Fürsten Gremin, der am Ende ihr Gatte ist, Marija den jungen Kosaken Andrej, dessen Liebe die Zustimmung ihres Vaters besitzt, und Liza ihren offiziellen Verlobten, Fürst Eleckij. Aber keine der drei Frauen ist bereit, diese Liebesalternative tatsächlich im Sinne einer alternativen Liebe wahrzunehmen. Selbst Tat'jana, die ihre Alternative heiratet, bleibt dennoch in ihrer Liebe gescheitert. Sie benutzt den Gatten nur, um hinter dem Schutz ihrer gesellschaftlichen Rolle die konservierte Liebe zu Onegin in ihrem Innern zu bewahren.

Die strukturellen Analogien zwischen Čajkovskijs drei Puškin-Opern sind evident und machen es in der Tat möglich, die drei Werke als Einheit aufzufassen. Im Sinne des gleichförmigen Dramaturgiekonzepts bedeutet *Pikovaja dama* demnach eine konsequente Fortsetzung dessen, was Čajkovskij in seinen beiden vorausgegangenen Puškin-Opern durchgeführt hat, sodass die Verwandlung der puškinschen Lizaveta Ivanovna in Čajkovskijs Liza folgerichtig ist. Trotzdem bleibt auffällig, wie viel freier Čajkovskij in seiner dritten Puškin-Oper mit der Textvorlage umgeht - bis hin zu dem bei Puškin überhaupt nicht vorgegebenen Tod der Protagonisten. Aber auch dies ist über den Ansatz der Werke-Einheit nachvollziehbar. Denn obwohl die Grundstruktur der weiblichen Liebeswege in den drei Puškin-Opern prinzipiell gleich bleibt, differiert die Schwere der jeweiligen Tragik. Weil Čajkovskij die Verfehlungen und Enttäuschungen unterschiedlich gravierend ausfallen lässt, unterscheidet er auch den Härtegrad des Scheiterns und lässt die Frauen divergente Lösungen wählen. Im Einzelnen heißt das: Tat'janas Flucht in die Rolle bewirkt zwar den Verlust ihrer Liebe, sie behält aber ihr Leben und ihre Entscheidungsfä-

¹⁸ Ob die Gräfin tatsächlich Lizas Großmutter ist (Liza nennt sie einmal „babuška“), bleibt in der Oper offen. Bei Puškin ist Liza das arme Mündel, die Ziehtochter der Alten.

higkeit. Marijas Flucht in den Wahnsinn zeugt davon, dass sie neben der Liebe auch den Verstand verliert; sie bleibt jedoch am Leben. Liza schließlich verliert alles: Liebe, Verstand und ihre körperliche Existenz. Weil ihr Weg der Liebe am weitesten aus ihrem ursprünglichen Leben herausführt, muss auch ihre Tragik am weitesten gehen.

Während die Frauen mit der Liebe ihr Lebenszentrum verlieren, geben die Männer ihre Liebe irgendwann freiwillig weg zugunsten ihrer persönlichen Geltung in der Welt. Darin liegt die Ursache für das Scheitern der Frauen – aber auch der Grund für den Untergang der Männer. Onegin wird am Ende mitsamt seiner plötzlich erwachten Liebe von Tat'jana zurückgewiesen, Mazepa erlebt seine politische Niederlage und wird zum vogelfreien Flüchtling, und German entkommt seinen zwanghaften Wahnvorstellungen nur durch Selbstmord.

Im Vergleich der drei Opern bestätigt sich, was schon innerhalb der Analyse von *Pikovaja dama* erkannt wurde: Bei Čajkovskij sind Frau und Mann für ihr Scheitern grundsätzlich selbst verantwortlich, denn er schildert ihr Los nicht als eine von außen über sie hereinbrechende, unerwartete und unabwendbare Heimsuchung, sondern bewahrt seinen Figuren in jedem Augenblick die Möglichkeit der freien Wahl. In einem Spannungsfeld personaler und gesellschaftlicher Bedingungen, Erwartungen, Konventionen, Normen und Alternativen müssen sie stets aufs Neue eine Entscheidung treffen. Das Tragische daran ist, dass sie sich stets nach Maßgabe ihrer inneren Disposition entscheiden und durch diese letztlich determiniert sind – und zwar so, dass Liebe zwischen den Geschlechtern grundsätzlich unmöglich bleibt.

Diese Grundaussage deutet Čajkovskij von Oper zu Oper pessimistischer. Seine immer negativere Sichtweise in bezug auf die Geschlechterbeziehung und die Zwangsläufigkeit, mit der Liebe in seinen Puškin-Opern zum Scheitern verurteilt ist, legen es nahe, nach einem biographischen Denkmodell zu suchen, das eine solche Lebenseinstellung erklärbar macht.

IV.

Beziehungen zwischen Leben und Werk werden in der Čajkovskij-Forschung gern und oft hergestellt, und daran ist der Komponist selbst nicht unschuldig. Seine affektiven Reaktionen auf die eigene Musik sind bekannt, und besonders bei seinen Opern erweisen sich das Mitleben und Mitleiden als Grundvoraussetzung des Kompositionsprozesses. „Ich kann mit Liebe und Enthusiasmus Musik [...] schreiben, [...] wenn nur die handelnden Personen in mir ein lebendiges Mitgefühl hervorrufen, wenn ich sie nur lieben kann, sie bedauern kann, wie man lebendige Menschen liebt und bedauert“, umreißt er seine Anforderungen an ein Opernsujet¹⁹.

¹⁹ Čajkovskij an A. Fedotov am 21. 2. 1892 (zitiert nach Jakovlev, Vasilij [Red.], in: *Dni i gody P. I. Čajkovskogo. Letopis' žizni i tvorčestva*, hg. von E. Zajdenšnur, V. Kiselev, A. Orlova und N. Šemanin, Moskau und Leningrad 1940, S. 546).

Bei den Puškin-Vertonungen ist diese Anforderung besonders nachhaltig erfüllt. „Schrecklich geweint, als German seine Seele aushauchte“²⁰, notiert Čajkovskij gegen Ende der Arbeit an *Pikovaja dama* und präzisiert: „Als ich bis zu Germans Tod und dem Schlusschor gekommen war, tat mir German derartig leid, dass ich plötzlich heftig zu weinen begann. [...] Es stellte sich heraus, dass German für mich nicht nur ein Vorwand war, diese oder jene Musik zu schreiben, sondern die ganze Zeit ein wirklicher, lebendiger Mensch, und im Übrigen ein mir sehr sympathischer“²¹.

Bislang sind solche Äußerungen primär unter der Prämisse der Identifikation gelesen worden, wobei zumeist nicht nur der Kontext der Zitate ignoriert wurde, sondern auch die offenkundige Stimmungsabhängigkeit, Adressatenbezogenheit und manchmal auch Widersprüchlichkeit in Čajkovskijs schriftlichen Zeugnissen. Čajkovskij weiß sehr wohl, dass er dazu tendiert, sein Verhalten seinem jeweiligen Gegenüber anzupassen und „im Verlauf des Tages [...] tausendmal die eine oder die andere Rolle“ zu spielen (wie er seiner Mäzenin Nadežda fon-Mekk bekennt)²². Das legt die Vermutung nahe, dass die demonstrative Identifikation ganz zweckorientiert dazu dient, in ihrer Überdeutlichkeit etwas anderes, sehr viel Persönlicheres zu verschleiern, der Aufmerksamkeit zu entziehen und zu verbergen. Im Rollen- und Maskenspiel versteckt Čajkovskij sein wahres Gesicht.

Das Beispiel der Liza aus *Pikovaja dama* zeigt eindeutig, dass nicht etwa der Mann, sondern die Frau im Zentrum von Čajkovskijs Dramaturgiekonzept steht. Sie ist Gegenstand seiner ureigenen, für seine Sicht der Geschlechterbeziehung eigentümlichen Eingriffe in die puškinsche Vorlage. An ihr entzündet sich seine schöpferische Phantasie. Auf diese Beobachtung gründet sich die sogenannte Projektionshypothese. Sie geht davon aus, dass Čajkovskij sich mit den Männerfiguren nur nach außen hin identifiziert, dass er sich jedoch innerlich in die von ihm geschaffene zentrale weibliche Figur hineinprojiziert. In sie legt er seine eigenen Lebenserfahrungen, Lebenshoffnungen und Lebensängste.

Aber Tat'jana, Marija und Liza sind nicht nur ein Spiegelbild des Komponisten, sondern die Projektion erfüllt darüber hinaus einen ganz individuellen, utilitaristischen Zweck. Auffälligerweise entstehen die Frauenschicksale auf der Bühne nämlich nicht etwa post festum als Ergebnis von etwas bereits vorher im eigenen Leben Erfahrenem, sondern vielmehr *zeitgleich* mit einer psychischen Krise des Komponisten. In dieser Situation benutzt Čajkovskij die Bühne gewissermaßen als Schachbrett, um auf ihr mögliche Konstellationen, Entscheidungen und deren Folgen mit all ihren Konsequenzen auszuprobieren. Die Bühne wird zum Experimentierfeld für das Leben, und die durchgespielten Opernlösungen helfen ihm bei der Bewältigung der ureigenen Lebensprobleme – dies freilich auf eine sehr spezielle Art, über die noch genauer zu sprechen sein wird.

²⁰ Čajkovskij in seinem Tagebuch am 2./14. 3. 1890 (zitiert nach G[rigorij] Dombaev, *Tvorčestvo Petra Il'iča Čajkovskogo v materialah i dokumentah*, Moskau 1958, S. 189).

²¹ Čajkovskij an seinen Bruder Modest am 3./15. 3. 1890 (zitiert nach Dombaev 1958 [wie Anm. 20], S. 189).

²² Čajkovskij an Nadežda fon-Mekk am 22.8.1882 (zitiert nach Ždanov, V. A./N. T. Žegin [Hg.]: *P. I. Čajkovskij. Peregiska s N. F. fon-Mekk*, Bd. 3 [1882–1890], Moskau 1936, S. 92).

Eine offenkundige Bestätigung für die Projektionshypothese ergibt sich bereits im Zusammenhang mit der Oper *Evgenij Onegin*. Im Rahmen der Bühnenhandlung erhält Onegin einen Liebesbrief von Tat'jana – einer ihm fast unbekanntem Frau - und weist ihre Liebe zurück. Zur Entstehungszeit der Oper erhält auch Čajkovskij einen Liebesbrief von einer ihm fast unbekanntem Frau. In den Erinnerungen seines Kollegen Nikolaj Kaškin lesen wir, dass Čajkovskij sich bewusst nicht so verhalten wollte wie Puškins Onegin und daher überstürzt in eine Ehe mit der Briefschreiberin, Antonina Miljukova, einwilligt. „Sich wie Onegin zu verhalten, erschien mir herzlos und stand mir einfach nicht an“, formuliert Kaškin Čajkovskijs Intention²³.

Auf den ersten Blick spricht diese Aussage für die Identifikationstheorie bzw. für eine bewusste Nicht-Identifikation mit Onegin, wobei die Frauenfigur umstandslos mit Antonina Miljukova gleichgesetzt wird. Neuere Forschungen haben jedoch korrigierend auf die zeitliche Reihenfolge der Ereignisse hingewiesen²⁴: Als Čajkovskij den fraglichen Liebesbrief erhält, ist er gerade dringend auf der Suche nach einem neuen Opernsujet, und unter dem Einfluss des Briefs entscheidet er sich spontan für Puškins *Evgenij Onegin*. Ebenso intensiv wie die Arbeit an dem neuen Opernprojekt treibt er dann auch seine Bekanntschaft mit der Briefschreiberin voran.

Die Oper ist also nicht etwa Auslöser, sondern Folge seiner Heiratsabsicht. Und auch die Ehepläne entstehen nicht als Reaktion auf den überraschenden Liebesbrief, sondern beschäftigen den Komponisten bereits seit geraumer Zeit sehr intensiv. Denn Čajkovskij befindet sich während der 1870er Jahre mitten in seiner ersten ganz großen Lebenskrise, in der er sich mit einem Bündel von Problemen konfrontiert sieht: Er sucht notwendig eine Lösung seiner eklatanten finanziellen Probleme. Er benötigt dringend ideelle Unterstützung in Form von Zustimmung und Verständnis für sein noch in der Aufbauphase befindliches künstlerisches Schaffen. Er sorgt sich nachhaltig um seine Reputation, denn er fürchtet, dass seine Homosexualität sich negativ auf seinen Ruf, auf das Ansehen des Moskauer Konservatoriums (an dem er unterrichtet) und auf den guten Namen seiner Familie auswirken könne. Und er bemüht sich verzweifelt, sein wechselhaftes gleichgeschlechtliches Liebesleben in den Griff zu bekommen. Mit einer lukrativen Ehe hofft er, alle Probleme auf einmal aus der Welt zu schaffen und überdies noch sich selbst und seinem ebenfalls homosexuellen Bruder Modest ein Beispiel dafür zu geben, dass es möglich ist, körperliches Begehren zu unterdrücken.

Mit dem Liebesbrief Antonina Miljukovas rückt erstmals eine konkrete Partnerin für solche Ehepläne in sein Gesichtsfeld. Aber statt nüchtern zu überlegen, ob seine angestrebte Zweckheirat realisierbar ist, stürzt er sich vehement in die Arbeit an seiner neuen Oper. Die Ausarbeitung von Tat'janas Weg der Liebe und das Vorantreiben der Ehevorbereitungen laufen parallel und bestärken die Vermutung, dass Čajkovskij in Tat'janas Konflikt zwischen Sehnsucht und Anpassung einen Modellfall für sein eige-

²³ Nikolai Kaschkin, *Meine Erinnerungen an Peter Tschaikowski*, übers. von Bärbel Bruder, Berlin 1992, S. 197.

²⁴ Vgl. insbesondere Valerij Sokolov, *Antonina Čajkovskaja. Istorija zabytoj žizni*, Moskau 1994.

nes Leben konzipiert. Wie seine weibliche Zentralfigur sucht auch er einen Ausweg aus seinen mannigfachen Lebensproblemen und glaubt offenbar, in der Flucht in die Rolle des Ehemannes die optimale Lösung zu finden.

Was er aber auf der Bühne modellhaft durchspielt, funktioniert im wirklichen Leben nicht. Anders als Tat'jana erträgt Čajkovskij die Belastung nicht, die das Zusammenleben mit einem ungeliebten Menschen des anderen Geschlechts ihm auferlegt. Die Ehe wird für beide Partner zu einem lebenslangen Martyrium, und der fehlgeschlagene Versuch eines Auswegs mündet in eine Dauer-Ehekrise. Die anhaltenden Auseinandersetzungen mit Antonina um die Bedingungen und Modalitäten einer Trennung werden zum Extrembeispiel für Čajkovskijs grundsätzliche Beziehungskonflikte, wie er sie seit seiner Kindheit und bis zu seinem Tod durchleidet.

Čajkovskij			
BÜHNE	LEBEN		
	Beziehungskrisen ↓		
zentrale Frauengestalt	← PROJEKTION		
Tat'jana ↓	1870ER-KRISE – Wunsch nach ideeller und materieller Unterstützung – Wunsch nach Absicherung der Reputation		
„Ausweg“ ↔	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">Eheschließung mit Antonina Miljukova</td> <td style="padding: 2px;">Dauer-Ehekonflikt</td> </tr> </table>	Eheschließung mit Antonina Miljukova	Dauer-Ehekonflikt
Eheschließung mit Antonina Miljukova	Dauer-Ehekonflikt		
Marija ↓	1880ER-KRISE – Wunsch nach Aufrechterhaltung der idealen Beziehung zu seiner Mäzenin (Ideell und materiell) – Wunsch nach Regelung des Eheproblems – Wunsch nach Lösung der Krise in der Familie seiner Schwester Aleksandra		
„Irrweg“ ↔	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">unruhiges Hin und Her: Reisen, Arbeit, Tourneen, Bekanntschaften etc.</td> <td style="padding: 2px;">kumulierende Beziehungskonflikte</td> </tr> </table>	unruhiges Hin und Her: Reisen, Arbeit, Tourneen, Bekanntschaften etc.	kumulierende Beziehungskonflikte
unruhiges Hin und Her: Reisen, Arbeit, Tourneen, Bekanntschaften etc.	kumulierende Beziehungskonflikte		
Liza ↓	1890ER-KRISE – wachsende Probleme in der Beziehung zur Mäzenin und endgültige Trennung – Wunsch nach endgültiger Trennung von der Ehefrau		
„Abweg“ ↔	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">Identitätssuche, wachsende Hysterien</td> <td style="padding: 2px;">Kulmination der Beziehungskonflikte</td> </tr> </table>	Identitätssuche, wachsende Hysterien	Kulmination der Beziehungskonflikte
Identitätssuche, wachsende Hysterien	Kulmination der Beziehungskonflikte		

Schaubild 3: Čajkovskijs Puškin-Opern – die Projektionshypothese

Schaubild 3 zeigt, wie Čajkovskij statt einer Identifikation mit den Männergestalten seiner Puškin-Opern die Projektion in die weiblichen Zentralfiguren versucht. Zwischen dem Weg der Liebe dieser weiblichen Zentralfiguren und seinen eigenen Lebenskrisen tun sich Parallelen auf, aber die Bühnenlösungen sind nicht Čajkovskijs Lebenslösungen.

Die Unmöglichkeit einer Korrelation zwischen Bühne und Leben erkennt Čajkovskij in Zusammenhang mit seiner Oper *Evgenij Onegin*. Auch in *Mazepa* benutzt er das Bühnenwerk dazu, sich die extremen Folgen seiner nächsten großen Lebenskrise auszumalen. Nur dadurch kann er die fatale Lösung der Bühne im eignen Leben bewusst umgehen.

Die erneute Lebenskrise ist letztlich eine Folge der nicht bewältigten Siebziger-Krise. Denn in den 1880er Jahren leidet Čajkovskij noch an den Folgen seiner Ehe, und es stellen sich zu seiner Pein auch erste Schwierigkeiten in der quasi idealen Beziehung zu seiner Mäzenin Nadežda fon-Mekk ein. Am gewichtigsten aber belasten ihn gravierende Probleme in der Familie seiner Schwester Aleksandra, die er zu seinen eigenen macht. Diese Familie bietet ihm nach dem frühen und nie überwundenen Tod der Mutter die ersehnte menschliche Wärme und Geborgenheit. Nun muss er miterleben, wie die Idylle allmählich zerfällt. Denn Aleksandras älteste Tochter ist morphiumsüchtig, und Aleksandra selbst reagiert darauf mit zunehmend schwereren eigenen Krankheitsanfällen.

Čajkovskij reibt sich innerlich auf. Er kommt nicht zur Ruhe, irrt räumlich hin und her, weil er immer wieder bei seinen Verwandten ist, aber auch regelmäßig möglichst weit vor ihnen flieht, da er den psychischen Druck nicht mehr erträgt. Zur Bewältigung seiner inneren Konflikte stürzt er sich in Reisen und Arbeit aller Art, findet aber kaum die Zeit für ein geregeltes Komponieren, und dieser wiederholte Irrweg schlägt sich deutlich in der problematischen Entstehung seiner Oper *Mazepa* nieder. Offenkundig projiziert Čajkovskij in Marijas Irrweg der Liebe sein eigenes Umherirren hinein, um auch hier Lösungsversuche für sich dramaturgisch durchzuspielen. Indem er seine weibliche Bühnenfigur bis in den Wahnsinn treibt, gelingt es ihm, sich die fatalen Konsequenzen eines solchen permanenten Irrwegs klarzumachen und sie in seinem eigenen Leben erfolgreich zu vermeiden. Dennoch geht er aus der Achtziger-Krise nicht unbeschadet hervor; seine allgemeinen Beziehungsschwierigkeiten haben sich drastisch verschärft.

In den 1890er Jahren kommt es schließlich zur Kulmination dieses lebenslangen Problems. Neue Auseinandersetzungen mit seiner von ihm getrennt lebenden Ehefrau belasten Čajkovskij schwer. Die Familie seiner Schwester ist ihm fremd geworden. Verwandte und nahe Freunde sterben. Der Umgang mit Menschen wird ihm mehr und mehr zur Qual. Er sehnt sich nach Ruhe, ungestörter Arbeit und Verständnis, befürchtet aber zugleich ein Nachlassen seiner Schaffenskraft.

In dieser Situation wäre nichts furchtbarer als ein erneuter Verlust – vor allem der Verlust seiner Mäzenin Nadežda fon-Mekk. Seine „teure Freundin“, wie er sie nennt²⁵,

²⁵ Vgl. Hans Petzold (Hg.), *Teure Freundin. Peter Tschaikowskis Briefwechsel mit Nadeshda von Meck*, übers. von Ena von Baer, Leipzig und Weimar 1988 (1. Aufl. Leipzig 1964). – Čajkovskij be-

versteht und akzeptiert seine Eigenheiten, bewundert seine Musik, hilft ihm immer wieder aus finanziellen Engpässen heraus und hat ihn seit der Siebziger-Krise mit ihren Briefen auf fast therapeutische Weise kontinuierlich begleitet und gestärkt. Mit ihr hat er ein Arrangement gefunden, das ihm eine quasi ideale Beziehung erlaubt, denn an die Stelle von persönlichen Begegnungen tritt ein umfangreicher, hoch emotionaler Briefwechsel, in dem Čajkovskij sich von Alltag und Selbstzweifeln befreien kann.

Seit Ende der 1880er Jahre ist Čajkovskij von dem Geld seiner Mäzenin zwar eigentlich unabhängig, er nimmt es aber dennoch nur zu gern an, da er zeit seines Lebens große Schwierigkeiten hat, mit seinen Finanzen hauszuhalten. Gleichzeitig besteht er weiterhin darauf, Begegnungen von Angesicht zu Angesicht strikt zu vermeiden. Daraus resultiert ein permanenter Konflikt, den Čajkovskij für sich durch eine strenge Trennung der pekuniären und der emotionalen Seite löst. Für die finanzielle Zuwendung seiner Mäzenin bezahlt er gewissermaßen mit seinen Kompositionen, und für die menschliche Unterstützung Frau fon-Mekks revanchiert er sich in langen, vertrauten Privatbriefen. Trotzdem bleibt ein Teil der Rechnung offen, denn Čajkovskij teilt seine Zuneigung klar in einen rein mentalen und in einen auch körperlichen Part – und bei dem körperlichen Part ist seine Briefpartnerin nicht zuständig, nicht erwünscht und wird gezielt von jeder Information ausgeschlossen.

Als Frau fon-Mekk dem Komponisten am 22. September 1890 mitteilt, sie sei krank, finanziell ruiniert und könne ihm seine alljährliche Unterstützung nicht mehr zahlen, er möge sie aber bitte trotzdem nicht vergessen, erfüllen sich Čajkovskijs schlimmste Ahnungen. Er versteht die Einstellung der Zahlungen sofort als endgültige, unwiderrufliche Trennung. Dabei spürt er das immanente Problem, dass der gleichzeitige Abbruch von Zahlungen und Briefwechsel ein Zeichen setzen könnte, wie sehr die Freundschaft zweckdienlich gewesen sei und er all die Jahre immer nur am Geld Interesse gehabt habe. Diesen Verdacht muss Čajkovskij weit von sich weisen; daher reagiert er tief gekränkt, verletzt und mit einer Hysterie, die für seine letzten Lebensjahre charakteristisch ist.

Der Abschied von Frau fon-Mekk erfolgt kurz nach Beendigung von Čajkovskijs dritter Puškin-Oper, *Pikovaja dama*. In dieser gestaltet er gewissermaßen all seine schwelenden Ängste und peinigenden Befürchtungen in Bezug auf das Verhältnis zu seiner Mäzenin, noch bevor diese dann bittere Wahrheit werden. Wieder projiziert er zu diesem Zweck sich selbst in die weibliche Zentralfigur hinein. In Lizas leidenschaftlicher, normverletzender, sich im Dunkel der Nacht vollziehender, ausschließlicher und abhängiger Liebe zu German spielt Čajkovskij seine eigene tragische Lage durch. Die Furcht, infolge seiner normverletzenden, vor Frau fon-Mekk verheimlichten homosexuellen Liebe die finanzielle Unterstützung seiner Mäzenin ebenso zu verlieren wie ihre Freundschaft, wird auf der Bühne auf eine hysterische, beinahe panische Weise überzogen und ins Extrem gesteigert, indem Čajkovskij den wiederholten Abweg Lizas

nutzt anstelle der in der deutschen Übersetzung sinnvoll gewählten weiblichen Form „Freundin“ den geschlechtsneutralen Terminus „drug“, „Freund“.

aus allen gesellschaftlichen, moralischen und ethischen Normen bis in die mögliche Konsequenz einer vollständigen Selbsterstörung führt. – Und wie eine Warnung an sich selbst zeigt Čajkovskij auf der Bühne außerdem: Wer Zuneigung vortäuscht, um an Geld zu gelangen, endet wie German.

Die Angleichung der puškischen Povest' an sein eigenes Lebensmodell lässt Čajkovskij begreifen, wie entscheidend es für ihn ist, das persönliche Verhältnis zu seiner Mäzenin genau wie Liza auf den utopischen Glauben an wahre Freundschaft zu gründen. Nur dann kann ein Gefühl von Gegenseitigkeit entstehen, das ihm ein gutes Gewissen und ein Leben frei von Schuldgefühlen ermöglicht. Auf der Bühne aber prolongiert er in hypertropher Übersteigerung, was geschieht, wenn Leidenschaft und Besessenheit die erträumte Wahrheit vernichten und die reale Wirklichkeit unerträglich wird.

Nach dem Abschluss der Komposition zerstört der Abschiedsbrief seiner Mäzenin dann tatsächlich den utopischen Glauben an wahre Freundschaft, und so führt die Neunziger-Krise Čajkovskij in die endgültige Kulmination seiner Beziehungskonflikte. Den Bruch mit der Mäzenin verwindet er nicht.

V.

Drei Jahre nach Beendigung der Oper *Pikovaja dama* und der Trennung von Frau fon-Mekk ist Čajkovskij nicht mehr am Leben. Könnte demnach in der opernmäßigen Vorwegnahme des Abwegs und vor allem im Selbstmord der weiblichen Zentralfigur ein Hinweis auf Čajkovskijs eigenen Tod liegen? Seit den 1980er Jahren wird ja verstärkt die Ansicht diskutiert, der Komponist habe sich selbst das Leben genommen – sei es durch Gift, sei es durch das bewusste Trinken choleraversuchten Wassers.

Die festgestellte Werke-Einheit seiner Puškin-Opern widerspricht jedoch einer derart eindimensionalen Gleichsetzung von Lizas Tod mit Čajkovskijs Tod. Nachdem der Komponist in den Liebeswegen Tat'janas und Marijas Modellsituationen durchgespielt hat, ohne die Lösungen seiner weiblichen Zentralfiguren in sein eigenes Leben zu übernehmen, liegt es nahe, auch im Schicksal Lizas eine Modellsituation zu sehen, die ihm hilft, die tragische Konsequenz von schicksalhaften Entscheidungen weiterhin zu erkennen. Nachdem er auf der Bühne ausgemalt hat, wohin seine Lebenskrise führen würde, braucht er die Lösung in seinem Leben nicht mehr zu vollziehen, und es erscheint plausibel, wenn Čajkovskij nach der Trennung von Nadežda fon-Mekk die tödliche Konsequenz umgeht.

Čajkovskijs Puškin-Opern sind gewissermaßen sein Leben im Konjunktiv²⁶. Sein Leben im Indikativ sieht nach der Siebziger- und der Achtziger-Krise anders aus, und es ist folgerichtig, dass auch die Neunziger-Krise in eine andere Lösung mündet als das Schicksal der dazugehörigen Projektionsfigur Liza. Die Projektionshypothese verdeut-

²⁶ Vgl. Grönke 2002 (wie Anm. 16), S. 457, S. 488 und S. 530.

licht, dass Čajkovskij zwar das Prinzip der Flucht als Grundgedanken eines stets tragischen Ausgangs von der Bühne her für sein Leben übernimmt, dass er die Art und Weise der Flucht aber anders gestaltet. Tatsächlich flieht er nach der Trennung von Nadežda fon-Mekk in rastlose Arbeit, Reisen, neue Lebenspläne und vor allem in die immer erfülltere Liebe zu seinem Neffen Vladimir Davydov, genannt Bob.

An diesem späten Glück zeigt sich deutlich, dass Čajkovskij die in der Oper demonstrierte Grundvoraussetzung für Suizid fehlt: Liza wird von der Last ihres Gewissens erdrückt, Čajkovskij jedoch nicht. Am Ende pervertiert Čajkovskij die Dinge so, dass die Alleinschuld bei Nadežda fon-Mekk liegt: Sie ist die treulose Person, die ihn ohne Grund und Skrupel verlassen hat. Auch für seine Homosexualität hat er keinerlei Schuldgefühle mehr. Er arrangiert sich mit seinen Beziehungskonflikten und findet in der Liebe zu seinem Neffen einen Bereich, in dem diese nicht mehr greifen.

VI.

Am Beispiel von Čajkovskijs Opernfigur Liza aus *Pikovaja dama* hat sich gezeigt, wie der Komponist in seinen Puškin-Opern eine ganz bestimmte, höchst persönliche Auffassung von Liebe und Schicksal entwickelt, welche ihm dabei hilft, eigene Lebenskrisen zu bewältigen. Abschließend stellt sich die Frage nach Sinn und Wert einer solchen Erkenntnis.

Ganz allgemein geht es dabei um eine behutsame Rekonstruktion der Einheit von Person und Werk. Die Versuche der Postmoderne, das Werk von seinem Autor loszulösen oder im Sinne der französischen Strukturalisten gar den Tod des Autors zu proklamieren, werden in Bezug auf Čajkovskij als wenig hilfreich angesehen. Anstatt die Puškin-Opern zum Zweck der Deutung von ihrem Urheber abzutrennen, erscheint es sinnvoll, sie ganz bewusst in das Leben des Komponisten zu integrieren.

Das bedeutet jedoch nicht, dass die drei Bühnenwerke im Sinne eines Kulturentwurfs des 19. Jahrhunderts einzig und allein als Ausdruck der Innerlichkeit ihres Schöpfers behandelt werden. Vielmehr liegt es nahe, den Ansatz des russischen Formalismus und ähnlicher Bestrebungen konsequent weiterzudenken und das *Leben selbst* als gestalteten Text zu lesen. Čajkovskijs Leben wäre dann ein künstlerischer Entwurf.

Anders gesagt: Die Projektionshypothese führt dazu, Čajkovskijs Leben nicht in seinem Werk zu suchen, sondern vielmehr sein Werk als Grundlage für sein Leben anzusehen. Diese Umkehrung des traditionellen Verhältnisses von Vita und Oeuvre macht das lebendige Leben zum gestaltungsfähigen und gestaltungsbedürftigen Kunstwerk.

Möglicherweise billigt eine solche Interpretation Čajkovskij zu viel Bewusstheit zu. Aber immerhin lässt sie sich aus Čajkovskijs Leben und Werk heraus schlüssig begründen und weiterdenken und führt zu der philosophischen Einsicht, dass das wahre und das am schwersten zu deutende Kunstwerk am Ende stets – das Leben selbst ist.