

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 5 (1998)

S. 17-25

Čajkovskijs Einakter *Iolanta*: Verwandlung durch Liebe (Kadja Grönke)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie  
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:  
[http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/abkuerzungen.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf)

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society  
<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>  
[info@tschaikowsky-gesellschaft.de](mailto:info@tschaikowsky-gesellschaft.de) / [www.tschaikowsky-gesellschaft.de](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de)

Redaktion:  
Thomas Kohlhase (1994-2011),  
zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),  
Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

## Čajkovskijs Einakter *Iolanta*: Verwandlung durch Liebe\*

Kadja Grönke

"Einstweilen denke in Deiner freien Zeit einmal über ein Libretto nach. Irgendetwas Originelles, tief Bewegendes!!!"<sup>1</sup>, schreibt Čajkovskij seinem Bruder Modest am 2. Februar 1893.<sup>2</sup> Nicht zufällig sucht Čajkovskij noch in seinem letzten Lebensjahr intensiv nach dem Sujet für eine "wirklich gute Oper",<sup>3</sup> auch wenn sein Tod diese Pläne zunichte macht. "Es gibt etwas, das alle Komponisten unwiderstehlich zur Oper hinzieht: nämlich, daß sie allein das Instrument ist, um mit den Massen des Publikums in Verbindung zu treten [...] Die Oper, und gerade nur die Oper [...] macht einen zum Eigentum nicht nur einzelner kleiner Zirkel, sondern unter günstigen Umständen – des ganzen Volkes".<sup>4</sup> So erklärt Čajkovskij die Faszinationskraft dieser Gattung, mit der er sich sein Leben lang beschäftigt hat. Und nicht nur er: Fast jeder ambitionierte russische Musiker hat für die Bühne komponiert, denn anders als in Westeuropa ist es in Rußland immer die Oper, immer das musikalisch gefaßte szenische Spiel, das über das Ansehen eines Künstlers entscheidet.

Erinnern wir uns: Musik in Rußland – das bedeutet bis ins 17. Jahrhundert hinein entweder die geistliche (und damit rein vokale) Musik der Kirche (in der Instrumente verboten sind) oder das Singen und Musizieren des Volkes. Eine kompositorisch fixierte weltliche Musiziertradition bildet sich daneben nur langsam heraus und datiert eigentlich erst seit der Wende zum 18. Jahrhundert, als Peter der Große (er regierte von 1682 bis 1725) für sein Land den Anschluß an den Westen sucht. Diese Öffnung bringt kulturell allerdings eine starke Überfremdung mit sich: Zwar erlebt die Musik in den Regierungszeiten der Zarinnen Anna Ivanovna (1730-1740) und Ekaterina der Großen (1762-1796) einen bedeutenden Aufschwung, aber es sind deutsche und vor allem italienische Künstler wie Francesco Araia, Baldassare Galuppi, Tommaso Traetta oder Domenico Cimarosa, die am Zarenhof wirken und dem russischen Musikleben ihren Stempel aufdrücken.

Mit ihnen kommt die Oper nach Rußland – eine Gattung, die sich bald größter Beliebtheit erfreut. Je stärker sie auch außerhalb des Hochadels Fuß faßt, desto störender macht sich die inhaltliche, sprachliche und musikalische Dominanz des Italienischen bemerkbar. So entstehen in der zweiten Hälfte des

\* Bearbeitete Fassung des Vortrags anlässlich der 4. Jahrestagung der Tschajkovsky-Gesellschaft e.V. am 3. Mai 1997 im Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Tübingen.

1 Vasilij Jakovlev (Hg.), *Dni i gody Čajkovskogo. Letopis' žizni i tvorčestva* ('Tage und Jahre Čajkovskijs. Chronik des Lebens und Schaffens'), Moskau 1940, S. 574.

2 Alle Daten original nach "altem Stil" (Julianischem Kalender) oder doppelt: "alter" / "neuer Stil" (russischer Julianischer / westlicher Gregorianischer Kalender).

3 Vasilij Sapel'nikov, *Iz vospominanij o P.I.Čajkovskom* ('Aus [meinen] Erinnerungen an P.I.Čajkovskij'), in *Teatr* 1909, Nr. 539, zitiert nach: Valerij Sokolov, *Do i posle tragedii. Smert' P.I.Čajkovskogo v dokumentah* ('Vor und nach der Tragödie. P.I.Čajkovskijs Tod auf der Grundlage von Dokumenten'), in: *Znamja* Nr. 11, November 1993, S. 159.

4 Brief Čajkovskijs vom 27. September 1885 an Nadežda F. fon-Mekk, zitiert nach Grigorij S. Dombaev, *Tvorčestvo P.I.Čajkovskogo v materialah i dokumentah* ('Das Schaffen P.I.Čajkovskijs auf der Grundlage von Materialien und Dokumenten'), Moskau 1958, S. 10.

18. Jahrhunderts die ersten Bühnenkompositionen in russischer Sprache. Und mit der Sprache werden auch die handelnden Charaktere und Sujets national. Daß hierzu eine andere Musik erklingen muß als in italienischen Werken, versteht sich von selbst. Auf der Grundlage der ein- und mehrstimmigen russischen Volksmusik entsteht in Verbindung mit Traditionen des Vaudeville und der seit 1764 in Rußland bekannten und beliebten Opéra comique ein nationaltypisches Singspiel, in dem einzelne Musiknummern vorwiegend liedhafter Art mit gesprochenen Dialogen wechseln.

Es sind also Oper und Singspiel, die die Selbstfindung der russischen Musik entscheidend vorantreiben. Und nicht zufällig entwickelt sich die neue Gattung in der Periode des sogenannten Goldenen Zeitalters der russischen Literatur, denn der nationalsprachliche Aspekt und die zur Identifizierung auffordernde Stoffwahl sind für den Komponisten nicht weniger wichtig als für den Schriftsteller. Bis heute basieren fast alle bedeutenden russischen Opern auf literarisch hochwertigen Poemen, Erzählungen, Romanzen oder Dramen.

Als Čajkovskij in seinem letzten Lebensjahr neue Opernpläne schmiedet, befrucht er sich also auf den Lebensnerv der russischen Musik – und zugleich auf einen Schwerpunkt des eigenen Schaffens. Zwischen 1867 und 1891 hat er zehn Opern komponiert. Der größte Teil von ihnen spielt in Rußland: Vier wenden sich in die ferne Vergangenheit zurück (*Vojevoda* / Der Wojewode, *Opričnik* / Der Leibwächter, *Mazepa* / Maseppa und *Čarodejka* / Die Bezaubernde, Die Zauberin); zwei Werke folgen Textvorlagen, die im Rußland des beginnenden 19. Jahrhunderts angesiedelt sind (*Evgenij Onegin* / Eugen Onegin und *Pikovaja dama* / Pique Dame); und auch Čajkovskijs einzige komische Oper, *Kuznec Vakula*<sup>5</sup> / Wakula der Schmied nach Gogol', spielt im russischen Sprachraum. Darüber hinaus vertont Čajkovskij eine Version des Undinen-Stoffes (*Undina*), deren Partitur er jedoch vernichtet, sowie zwei französische Sujets (*Orleanskaja deva* / Die Jungfrau von Orléans und *Iolanta* / Jolanthe).

Opern begleiten also Čajkovskijs kompositorischen Lebensweg. Wenn nun mein Vortrag sich auf sein letztes Bühnenwerk, *Iolanta*<sup>6</sup>, konzentriert, dann deshalb, weil sich in diesem lyrischen Einakter geradezu idealtypisch nachvollziehen läßt, welchen grundsätzlichen Problemen Čajkovskij sich stellt und wie er sie löst. Denn das Werk zeigt ein dramaturgisches Modell, das für Čajkovskijs gesamtes Opernschaffen kennzeichnend ist. Aber dennoch bleibt *Iolanta* zugleich ein Ausnahmewerk. Zum einen ist diese Oper in Čajkovskijs Œuvre als einzige nicht abendfüllend; sie bedarf der Ergänzung durch ein weiteres Bühnenwerk, auch wenn sich der Hörer dabei auf zwei unterschiedliche Sujets einstellen muß. Zum zweiten spielt das Werk, wie schon erwähnt, nicht in

Rußland, sondern im Südfrankreich des 15. Jahrhunderts. Und drittens schließlich ist es (neben *Kuznec Vakula*) die einzige Oper Čajkovskijs mit einem glücklichen Ausgang für alle Beteiligten.

#### Vom Drama *König Renés Tochter* zur Oper *Iolanta*

Die Oper *Iolanta* entsteht zwischen Juli und September 1891 und wird am 6. Dezember des folgenden Jahres unter der musikalischen Leitung des mit Čajkovskij befreundeten Dirigenten Édouard F. Napravnik am Petersburger Marien-theater uraufgeführt, und zwar zusammen mit dem Ballett *Ščelkunčik* / Der Nußknacker, das parallel zu *Iolanta* entstanden ist. Insgesamt scheint der Operneinakter beim Publikum wesentlich erfolgreicher zu sein als das aufwendig ausgestattete Ballett. Es gibt mehrfach Szenenapplaus, und das Duett *Iolanta-Vaudemont* muß wiederholt werden. Die Rezensionen jedoch sind – wie oft Čajkovskijs Werken gegenüber – vorwiegend ablehnend, ohne daß der Komponist sich dadurch in der hohen Meinung beirren läßt, die er selbst von seiner neuen Oper hat.

Ihr Inhalt ist kurz erzählt. *Iolanta*, die blinde Tochter König Renés, wächst fern von aller Welt in der paradiesischen Einsamkeit des väterlichen Schlosses auf. René hat in sorgender Liebe befohlen, *Iolanta* das ihr selbst nicht bewußte Gebrechen unbedingt zu verheimlichen. Selbst, als der maurische Arzt Ébn-Hakia das Wissen um ihre Blindheit zur Voraussetzung für eine Heilung erklärt, widersetzt sich der König, weil er fürchtet, *Iolantas* ausgeglichen glückliches Lebensgefühl zu gefährden. – Unbeobachtet dringen zwei junge Männer in den Schloßgarten ein. Robert ist vor Jahren zu *Iolantas* Bräutigam bestimmt worden, ohne sie je gesehen und von ihrer Blindheit erfahren zu haben. Jetzt will er die Verlobung lösen, da er sich in die sinnensfrohe Matilda verliebt hat. Sein Freund Vaudemont hingegen träumt von einem sanften, idealen Frauenbild. Als er unvermutet *Iolanta* erblickt, entbrennt er in Liebe. Im Gespräch mit ihr entdeckt er, daß die schöne Unbekannte nicht sehen kann. Indem er ihr dies bewußt macht, weckt er ihr Verlangen, sehend zu werden. König René nutzt *Iolantas* aufkeimende Liebe, um diesen Wunsch noch zu verstärken: Er gibt vor, Vaudemont hinrichten zu lassen, falls die ärztliche Behandlung (in die er unter dem Druck der Ereignisse nun doch einwilligt) fehlschlägt. Kraft ihres Willens gewinnt *Iolanta* das Augenlicht, erschrickt aber zunächst vor den auf sie einströmenden Eindrücken. Erst als sie das Gesicht des Vaters ertastet und den Geliebten an seiner Stimme wiedererkennt, wagt sie, das scheinbar Fremde und Bedrohliche um sie her als die vertraute Umgebung ihrer Kindheit anzunehmen. Ein hymnisches Dankgebet beschließt das Werk.

Die Oper basiert auf dem 1845 entstandenen lyrischen Drama *Kong Renés Datter* ('König Renés Tochter') des dänischen Dichters Henrik Hertz (1797-1870). Čajkovskij lernt es 1883 in der Übersetzung Fëdor Millers kennen und spielt bereits damals mit dem Gedanken, es als Opernsujet zu verwenden. Fünf Jahre später wird das Schauspiel in Moskau gegeben, und wieder ist der Komponist so begeistert, daß er eine Vertonung ins Auge faßt. Aber erst 1891 setzt er diesen Plan in die Tat um, als er einen offiziellen Kompositionsauftrag der

<sup>5</sup> Der zweiten, überarbeiteten Fassung dieser Oper gab Čajkovskij den Titel *Čerevički* / Die Pantöffelchen.

<sup>6</sup> Beachte übrigens, daß «*Iolanta*» nicht richtig ist, es muß «*Iolanda*» heißen, weil es französisch – und es ist ein französischer Name – *Jolande* heißt", schreibt Čajkovskij am 20. Oktober / 1. November 1891 an seinen Bruder Modest (zitiert nach Dombaev 1958, S. 217). Dennoch blieb es bei der russischen Version "Iolanta". Im Deutschen hat sich die Schreibweise "Jolant(h)e" eingebürgert. – Im folgenden wird die transliterierte Form "Iolanta" beibehalten, damit es nicht nötig ist, Operntitel und Titelfigur zu unterscheiden. Die Namen "René" und "Vaudemont" werden jedoch in ihrer französischen Schreibweise verwendet (statt in der aus dem Russischen transliterierten: "Rene" und "Vodemon").

Kaiserlichen Theater erhält. Die Umformung des Dramas in ein Opernlibretto übernimmt Čajkovskijs Bruder Modest. Auf der Grundlage der russischen Übersetzung von Vladimir Sotov und in enger Abstimmung mit dem Komponisten entsteht ein Textbuch, das – wie stets bei Čajkovskijs Opern – eine sehr persönliche Interpretation der literarischen Vorlage darstellt.

Der Vergleich zwischen Drama und Libretto zeigt vor allem drei grundsätzliche Abweichungen. Zum einen sind die ersten drei Szenen der Oper frei hinzugeschrieben; zum zweiten erfährt der Charakter König Renés einschneidende Veränderungen; und zum dritten wird die Personenkonstellation der Vorlage verändert. Während im Drama Iolantas Verlobter selbst sich in die junge Frau verliebt und dadurch in Konflikt mit seiner Liebe zu Matilda gerät, ist es im Libretto der Freund (Vaudemont), so daß schließlich beide Männer ihr Glück finden.

Diese Abweichungen haben zunächst eine Verschärfung des Liebeskonflikts zur Folge. Vaudemont muß sich nicht nur gegen den Widerstand König Renés, sondern auch gegen die bereits bestehende Verlobung seines Freundes mit Iolanta durchsetzen. Die Todesdrohung gegen Vaudemont bedeutet eine weitere dramatische Zuspitzung der Handlung, die in Hertz' Drama so nicht vorgegeben ist, und in der Oper die Aktionen der Liebenden unmittelbar beeinflußt.

Die dramaturgischen Eingriffe des Librettisten in den Originaltext verstärken zum anderen die lyrisch-poetische Seite des Sujets. Diese prägt gleich zu Beginn die neuerfundenen Genreszenen, die Iolanta in ihrer von Kindheit an vertrauten Umgebung, in dem paradiesischen Garten des väterlichen Schlosses und in der Obhut der ihr in Liebe ergebenen Freundinnen und Bediensteten zeigen. Diese Eingangsszenen verweisen auf die Welt von Iolantas Kindheit und in dieser Welt auf das Kind Iolanta. So wie Čajkovskij auch in *Evgenij Onegin* die weibliche Hauptfigur, Tat'jana, anfangs in ihrer harmonischen, kindlichen Umgebung einführt, so präsentiert er Iolanta ebenfalls zunächst als Mädchen. Damit fügt er dem Drama von Hertz eine wesentliche Dimension hinzu, nämlich die im wahrsten Sinne des Wortes "anschauliche" Charakterisierung der Titelfigur. Schicksal und Charakter des jungen Mädchens werden nicht (wie ursprünglich bei Henrik Hertz) von anderen beschrieben, sondern enthüllen sich in bildhafter Unmittelbarkeit: Die idyllische Schönheit der Natur gibt ein sinnfälliges Abbild der sittlichen Reinheit Iolantas, ihrer Zutraulichkeit und Natürlichkeit. In der Gesamtheit von Iolantas Verhalten, ihren Worten und ihrer Musik wird beides deutlich, ihr Schicksal, blind zu sein, und ihre Unwissenheit. Da sie nichts von ihrem Gebrechen weiß, kann sie auch ohne Gesichtssinn ein glückliches und erfülltes Leben führen.

Zugleich aber reift in diesen Szenen bereits der Konflikt. Denn Iolanta ahnt instinktiv, daß sie sich von ihrer Umgebung unterscheidet. (Dieses Motiv fehlt bei Hertz.) Intuitiv spürt sie, daß es ihr an etwas Entscheidendem mangelt. Die Sehnsucht nach dem Unbekannten und nicht Benennbaren entfremdet sie ihrem gegenwärtigen Dasein, so daß die spätere Forderung des Arztes nach Aufklärung nur ausspricht, was in Iolantas Wesen bereits angelegt ist und nach Verwirklichung strebt. Folglich muß dieses Suchen zum eigentlichen Thema der Oper werden; es gibt der weiteren Bühnenhandlung den notwendigen Impuls.

Die idyllischen Gartenszenen sind also weit mehr als eine reine lyrische Zutat. Sie stehen vielmehr in unmittelbarer Beziehung zur dramatischen Aktion. Indem sie Iolantas Zartheit, ihre Nachdenklichkeit und ihre Empfänglichkeit für Güte und Zuneigung deutlich machen, bereiten sie das Zusammentreffen mit Vaudemont vor. Die zukünftige Verbindung zwischen dem verträumten Mädchen und dem schwärmerischen Ritter wird von Anfang an glaubwürdig aufgebaut. Noch bevor die beiden einander gegenüberstehen, weisen Iolantas Arioso (in Nr. 1) und Vaudemonts Romanze (Nr. 6a) textlich und musikalisch auf ihre Seelenverwandtschaft hin. Beide sprechen von ihrem sehnsüchtigen Verlangen, dem gewohnten Gang des Lebens etwas Eigenes, Andersgeartetes entgegenzusetzen. Auch kompositorisch weisen beide Nummern bedeutsame Parallelen auf. Selbst wenn die (auf Wunsch von Nikolaj Figner, dem Vaudemont der Uraufführung) nachkomponierte<sup>7</sup> Romanze des Vaudemont in sich komplexer ist als Iolantas schlichtes, in die Genreszenen eingebundenes Arioso, sind die Analogien wichtiger als die Unterschiede. Nicht nur die ähnliche Verwendung des (nahezu identisch besetzten) Orchesters, sondern auch die klare Gliederung der Taktgruppen verbindet die beiden Nummern. Außerdem teilen sich sowohl die Romanze als auch das Arioso (im Unterschied zu allen anderen arienartigen Gebilden dieser Oper) jeweils in zwei strukturell differenzierte Großabschnitte, die beide auf der Tonika einsetzen.<sup>8</sup> Ausschlaggebend ist schließlich, daß Čajkovskij in beiden Fällen jeweils am Schluß der Nummer die Taktgruppengliederung aufrückt und die geschlossene Gesangslinie fragmentiert, um dadurch eine deutliche Fokussierung auf das Kernwort des Gesangstextes zu erreichen. Iolantas zweifache Frage "Otčevo? Otčevo?" ("Warum? Warum?) und Vaudemonts wiederholter Ausruf "Ždu ja, ždu ja, pospeši, pospeši! O, pridi, o, pridi!" ("Ich warte, ich warte, eile dich, eile dich! O, komm, o, komm!") zeigen ihre Gleichgestimmtheit. Musik und Dramaturgie der beiden Soloauftritte bereiten das Ereignis der "Liebe auf den ersten Blick" plausibel vor.

In diesem Sinn kann und muß der Librettist auch in der Begegnung zwischen Iolanta und Vaudemont entscheidende Veränderungen gegenüber dem Drama vornehmen, um den Charakterzeichnungen der Soloauftritte zu entsprechen. Und nicht nur das Operntextbuch, auch die Musik legt den Hauptakzent auf Iolanta und Vaudemont, mit deren Duett Čajkovskij bezeichnenderweise seine kompositorische Arbeit an dem Werk beginnt. Die übrigen Personen hingegen werden zu Randfiguren. Vor allem wird die komplexe und geheimnisvolle Gestalt des Arztes Ėbn-Hakia, der bei Hertz die Fäden der Dramenhandlung zusammenhält, aus dem geistigen Zentrum des Werkes verdrängt zugunsten einer rührenden, aber unwahrscheinlichen Liebesgeschichte. Hat Ėbn-Hakia

<sup>7</sup> Daß Čajkovskij bei der Konzeption dieser Romanze nicht nur formalen und dramaturgischen Gesichtspunkten folgte (sie bildet das strukturell notwendige Gegenstück zur Arie Roberts und ist für die Charakterzeichnung Vaudemonts bedeutsam), sondern auch auf sängerische Bravour Rücksicht nahm, bezeugen die beiden erhaltenen Fassungen der Schlußakte, von denen schließlich die glanzvollere (nämlich im Stimmambitus höhere) in die Partitur Eingang fand.

<sup>8</sup> Was bei einer großen Arie selbstverständlich wäre, wird bei der kleinen Form von Romanze oder Arioso erwähnenswert, zumal Čajkovskij keine gravierende Zäsur notiert, sondern nur einen deutlichen Wechsel der Kompositionsstruktur vornimmt (im Arioso hinsichtlich des Orchesterparts, in der Romanze zusätzlich auch im Rhythmischen).

bei Hertz die Genesung Iolantas (die ihre Sehkraft in den ersten Lebensjahren infolge eines Schocks verloren hat) seit ihrer Kindheit vorbereitet, so wird bei Čajkovskij die Heilung der (aus unbekanntem Gründen) Blinden zu einem Coup de théâtre: Die Liebe und die Furcht um das Leben des Geliebten geben Iolanta die Willenskraft, ihr körperliches Gebrechen zu überwinden und das Augenlicht zu erlangen. Statt der komplexen Zusammenhänge zwischen Seele und Körper, die Henrik Hertz aufzeigt, verkündet die Oper die (an Nietzsche und Schopenhauer erinnernde) Botschaft von der Überlegenheit des menschlichen Willens über die Natur.

Daß Čajkovskij und Hertz auf eine effektiv in Szene gesetzte Heilung verzichten und Iolantas Genesung als Botenbericht gestalten, zeigt, daß es beiden Künstlern nicht um spektakuläre Bühnenaktionen geht, sondern um etwas Grundsätzliches. Während Hertz dieses Grundsätzliche der Lehre Ėbn-Hakias von der Ganzheitlichkeit des Menschen zuweist, sucht Čajkovskij es in dem machtvollen Gefühl der Liebesehnsucht.<sup>9</sup> So gerät bei der Umformung des Hertzschen Textes in ein Opernlibretto die aufklärerische Aussage des Dramas aus dem Blick. Die Oper spricht das Gefühl stärker an als den Intellekt. Iolantas Heilung gerät zum übernatürlichen Wunder.

An die Stelle vernunftbetonter Momente tritt etwas anderes: die Liebe. Sie setzt die Naturgesetze auf märchenhafte Weise außer Kraft und führt ein glückliches Ende herbei.

#### Verwandlung durch Liebe

In seiner Oper *Iolanta* stellt der Komponist eine Heldin in den Mittelpunkt, die im Laufe der Bühnenhandlung den Schritt von der Kindheit ins Erwachsenen-dasein vollzieht. Die Liebe ist es, die aus dem Mädchen Iolanta eine junge Frau macht und sie befähigt, das Leben mit anderen Augen wahrzunehmen als zuvor. Durch die Liebe wird sie in doppeltem Sinn sehend und dringt vom unbewußten Wahrnehmen der Welt zum bewußten Handeln vor.

Die Veränderungen, die der Librettist an dem originalen Dramentext vornimmt, verstärken diesen Aspekt. Besonders nachhaltig wirkt sich die Umdeutung König Renés auf die Interpretation der Oper aus. Renés Entscheidung, Iolanta gegenüber ihr Gebrechen zu verheimlichen, erscheint im Textbuch als Eigenmächtigkeit des Vaters und wirkt bei aller Liebe zu seiner Tochter als selbstsüchtiger Wunsch, das Kind zwar im Zustand des Glücks, aber auch in dem der Unwissenheit zu bewahren, selbst auf die Gefahr hin, dadurch eine mögliche Heilung zu verhindern. Dieser Besitzanspruch auf seine Tochter legt eine tiefenpsychologische Deutung nahe, bei der Iolantas Blindheit zum Symbol

<sup>9</sup> Daß Iolantas umfassende Liebesfähigkeit auch eine religiöse Nuance hat, macht Čajkovskij in dem großangelegten Dankgebet des Finales deutlich. Auch in der Verwurzelung des Mädchens in der Natur als einer wunderbaren göttlichen Schöpfung liegt ein religiös-pantheistisches Moment. Daneben stehen Roberts abergläubisch-heidnische Furcht vor dem Unerklärbaren und die weise Gelassenheit des maurischen Arztes. Die Gleichberechtigung unterschiedlicher religiöser Vorstellungen besitzt für den konvertierten Juden Henrik Hertz zweifellos eine besondere Bedeutung. Čajkovskij findet in der Gestalt des maurischen Arztes einen reizvollen Anlaß, um in seine Partitur eine Arie mit zart orientalischer Färbung einzufügen; er folgt damit einer musikalischen Modeerscheinung seiner Zeit, der er sonst nicht zugeneigt ist.

ihrer kindlichen Unschuld wird, die sie durch das Erwachen der Liebe verliert. Konsequenterweise ist es im Libretto dann auch der liebende Vaudemont und nicht, wie bei Hertz, der Vater, der Iolanta das Wesen des Lichts erklärt, in ihr den Wunsch nach einem neuen, sehenden Leben weckt und sie damit aus der Kindheit herausführt. Auf diese Weise wirken Licht, Liebe und Zukunftshoffnungen in Iolantas Bewußtsein untrennbar zusammen, und die väterliche Drohung, im Falle einer mißglückten Heilung ausgerechnet Vaudemont hinrichten zu lassen, schafft zu Licht, Glück und Liebe einen Gegenpol aus Blindheit, Trauer und Tod, aus Elementen also, die die kindliche Iolanta noch nicht kennt und die erst durch das Erwachen der Liebe in ihr Leben treten. Zu Licht und Liebe gehören untrennbar Schatten und Leid hinzu.

Im Sinne von Iolantas Liebe gibt es keine andere Möglichkeit als den Weg aus der Nacht ins Licht. Aber die Ablösung von der harmonisch-ganzheitlichen Welt der Kindheit geschieht nicht ohne Schmerzen. Nach ihrer Heilung empfindet Iolanta die neue, sichtbare (Erwachsenen-) Welt zunächst als Bedrohung. Erst durch die willentliche Entscheidung für Vaudemont und für die Liebe nimmt sie die sichtbare Welt (das Erwachsensein) an. Damit ist jedoch zugleich ein Abschied vom Vergangenen und eine Lösung vom Vater verbunden. Für das neue, bewußt von der Liebe bestimmte Leben muß Iolanta etwas anderes hingeben, nämlich das unbewußte Glück ihrer Kindheit. Der Gewinn ist zugleich ein Verlust, und der Verlust ist notwendig, damit etwas Neues gewonnen werden kann. Der Geliebte tritt an die Stelle, die zuvor der Vater einnimmt.<sup>10</sup> Daß der König diese Wendung zunächst zu verhindern sucht, sie am Ende aber vorantreibt, befreit ihn aus der Eindimensionalität eines "Übervaters" im Sinne Freuds. Ein solcher Interpretationsansatz allein würde die Sicht auf diese Oper allerdings zu sehr einengen<sup>12</sup> und überdies den Blickwinkel des Komponisten mißachten. Denn Čajkovskij hebt an dem *Iolanta*-Stoff vor allem die "Fülle an Poesie, Originalität und den Reichtum an lyrischen Momenten" hervor.<sup>13</sup>

#### *Iolanta* als dramaturgisches Modell

Das Libretto zu Čajkovskijs Oper *Iolanta* weist, wie gezeigt wurde, bedeutsame Abweichungen von der ursprünglichen Schauspielversion auf. Diese Abweichungen zwingen zu einer veränderten Interpretation sowohl der einzelnen Figuren und ihrer Handlungsmotivationen als auch des Sujets im ganzen.

<sup>10</sup> Die entsprechende Passage im Libretto lautet in verkürzter Übersetzung: (Iolanta:) "O unerträglicher Glanz! Was ist das?" (Ėbn-Hakia:) "Dein Garten, deine Bäume, deine Blumen." (Iolanta:) "Nein! Ich kenne sie nicht! Ich war niemals hier! Ich habe Angst!" (Ėbn-Hakia:) "Blicke nach oben, der Himmel wird dich nicht erschrecken!" (Iolanta:) "O, wie wunderschön! Wie hell! Was ist das? Gott? Gottes Geist?" (Ėbn-Hakia:) "Blicke nun um dich!" (Iolanta:) "Wer ist das? Menschen? Ich kenne sie nicht ..." (René:) "Tochter! Kennst du auch mich nicht?" (Iolanta, berührt sein Gesicht:) "Mein Vater! Deine Züge habe ich erkannt. Ich bitte dich, sei mein Beschützer in der neuen Welt des Lichts!" (René:) "Ich bin alt." (Er weist auf Vaudemont.) "Aber dort ist dein Beschützer." — Gemeinsam mit Vaudemont und den übrigen stimmt Iolanta ein Dankgebet an.

<sup>12</sup> Schon das Entstehungsjahr des Hertzschen Dramas läßt eine Klassifikation wie die von Eugène Ostchevski ("Un opéra freudien") verfehlt erscheinen (vgl. das CD-Begleitheft der Einspielung durch Valerij Gergiev und das Ensemble des Marientheaters St. Petersburg von 1994, Philips 442 796-2, S. 33).

<sup>13</sup> Čajkovskij in einem Interview in der Zeitschrift *Peterburgskaja žizn'*, Nr. 2, 1892, zitiert nach Dombaev 1958, S. 219.

Die Umdeutung der literarischen Vorlage ist charakteristisch für sämtliche Bühnenwerke Čajkovskijs. Stets stellt er Frauenfiguren in den Mittelpunkt, für die die Erfahrung der Liebe zur Krise in des Wortes ureigener Bedeutung führt, zur "Krisis" als "Entscheidung". Das Liebeserlebnis wird für sie zum Anstoß, ihr Leben neu und anders wahrzunehmen, so daß sie den Schritt aus der heilen und unreflektierten Kinderzeit ins Erwachsenendasein zu bewältigen haben. Einige zerbrechen daran wie Liza in *Pikovaja dama*, andere finden zu einer innerlich gefestigten Identität wie Tat'jana in *Evgenij Onegin*. Selbst dort, wo die literarische Vorlage eine entsprechende Deutung nicht zwangsläufig nahelegt, arbeitet der Komponist diesen Aspekt nachdrücklich heraus. In seiner Puškin-Vertonung *Mazepa* zum Beispiel stellt er die weibliche Hauptperson viel ausführlicher, als Puškin es tut, in ihrer kindlichen Umgebung und ihrem familiären Umfeld dar. Auf diese Weise wird die Liebeserfahrung noch deutlicher als einschneidendes Erlebnis, das den Übergang in eine andere Lebensform nach sich zieht, konturiert.

Der Verlust der Kindheit und der Eintritt ins Erwachsenenleben ziehen sich also wie ein roter Faden durch Čajkovskijs Bühnenschaffen. Dieses Problem wird von Werk zu Werk unterschiedlich beleuchtet, es ist für den Komponisten immer aufs neue Anstoß zu künstlerischer Auseinandersetzung. Als auslösendes Moment fungiert dabei stets die Liebe. Sie bewegt alles, wie Dante Alighieri in seiner *Göttlichen Komödie* sagt: "L'amor che mueve il sole e l'altre stelle". Mann und Frau werden von Čajkovskij dabei allerdings grundsätzlich verschieden gewichtet: Es ist die Frau, deren Liebes- und Lebensschicksal zählt. Keine andere Oper zeigt das deutlicher als *Iolanta*, wo der Konflikt ganz in die Innenwelt der Helden verlagert wird – mit auffälligen Konsequenzen für die Dramaturgie des Werks.

Während Čajkovskij in seinen abendfüllenden Opern das Hintersichlassen der Kindheit als ambivalenten Prozeß deutet, der sowohl in den Untergang als auch in eine neue Lebensform führen kann, verzichtet er in seinem letzten Bühnenwerk auf alle Handlungsmomente, die die Liebe der Frau an ihrer Verwirklichung hindern und zum Konflikt mit dem Geliebten, mit der Gesellschaft, mit der allgemeinen Moral oder mit sozialen Verhaltensnormen führen könnten. Er konzentriert sich ganz auf die Geschichte der durch die Liebe erwachsen werdenden Iolanta. Dagegen fragt Čajkovskij nicht nach der Auswirkung dieses weiblichen Erwachsenwerdens auf den Mann. Vaudemont bleibt eine Figur ohne eigene Geschichte, ganz im Gegensatz zu den männlichen Hauptfiguren in Čajkovskijs vorausgehenden Opern. So gesehen, wäre sogar zu fragen, ob Vaudemont überhaupt als männliche Hauptfigur einzustufen sei oder ob diese Klassifizierung nicht eher – oder wenigstens mit gleichem Recht – auf König René zuträfe. Dieser nämlich bietet wenigstens in Ansätzen das, was in den anderen Opern Čajkovskijs die Figur des handelnden Mannes als Konfliktträger ausmacht.

Aber obwohl von dem handelnden, Konflikte auslösenden Mann der vordergründige dramatische Impuls ausgeht, entpuppt sich dieser Rollentyp in Čajkovskijs anderen Bühnenwerken letztlich nur als Mittel zum Zweck. Die eigentliche Aufgabe der Männerrolle besteht darin, das Schicksal der Frau heraufzu-

beschwören und es in eine ganz bestimmte Richtung zu lenken. Neben der vom Mann dominierten äußeren Handlung zeichnen sich alle Čajkovskij-Opern durch eine existentielle innere Dramaturgie aus, die ausschließlich von der Frau und ihrer Liebeserfahrung gesteuert wird: Ihr Liebesverständnis bestimmt ihr Lebensverständnis; ihr Liebesschicksal prägt ihren Lebensweg – und damit gleichzeitig den Lebensweg des Mannes. Weil es der Mann ist, der in der Frau die Liebe weckt und damit ihren inneren Reifungsprozeß veranlaßt, muß auch der Mann die Folgen dieser Entwicklung tragen. Mann und Frau stehen in schicksalhafter Verbindung und bestimmen gemeinsam die dramaturgische Entwicklung des Opersujets.

Indem der Komponist in *Iolanta* auf die Rolle des handelnden, Konflikte auslösenden Mannes verzichtet, verweist er nachdrücklich auf die zentrale Stellung seiner Frauenfiguren. Die grundlegende Bedeutung, die dieses Werk deshalb für das Verständnis seines gesamten Operschaffens besitzt, spiegelt sich in Čajkovskijs unerschütterlicher Überzeugung, aus der Dramenvorlage unbedingt "ein Meisterwerk" machen zu können. "Ich fühle, daß ich aus «König René's Tochter» ein Meisterwerk machen kann",<sup>14</sup> schreibt er, noch bevor er mit der Komposition beginnt, an seinen Bruder Modest.

Die Konzentration auf die weibliche Hauptfigur als Trägerin der inneren Dramaturgie bringt den Verzicht auf eine Wechselwirkung zwischen weiblicher und männlicher Hauptfigur und zugleich eine Absage an jeglichen äußeren Konflikt als tragendes Element herkömmlicher Opernstruktur mit sich. Die mangelnde Profilierung des Mannes zwingt dazu, die Geschichte im Augenblick von Iolantas Genesung abzubrechen. Aus Iolantas Übergang ins Erwachsenenleben können keine handlungsstiftenden Konsequenzen gezogen werden. Es bleibt dem Publikum überlassen, das Schicksal des liebenden Paares über das Ende der Oper hinaus weiterzufabulieren.

<sup>14</sup> Aus einem Brief Čajkovskijs an seinen Bruder Modest vom 3./15. April 1891; zitiert nach Dombaev 1958, S. 216.