

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 4 (1997)

S. 53-64

Mädchen singen von Liebe – Anmerkungen zu einem festen Szenen-Typus in Čajkovskijs Puškin-Opern (Kadja Grönke)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:
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 / 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

Mädchen singen von Liebe.

Anmerkungen zu einem festen Szenen-Typus in Čajkovskijs Puškin-Opern

Kadja Grönke

Die Libretti von drei der insgesamt neun erhaltenen Opern Čajkovskijs gehen auf Dichtungen Aleksandr Puškins zurück: Im Jahre 1877 entstanden die "Lyrischen Szenen" *Evgenij Onegin*¹ nach Puškins gleichnamigem Versroman; zwischen 1881 und 1884 komponierte Čajkovskij seine Oper *Mazepa* nach dem Poem *Poltava*; und 1890 vollendete er seine *Pikovaja dama* nach Puškins Prosavorlage gleichen Titels. *Evgenij Onegin* enthält im Kern die Geschichte der jungen Landadligen Tat'jana, die sich in den Großstadt-Dandy Onegin verliebt, schnöde von ihm abgewiesen wird und Jahre später als verheiratete Petersburger Fürstin Gremina in ihm eine Leidenschaft entfacht, die sie jetzt ihrerseits zurückweist. *Mazepa* handelt von der Liebe der jungen Marija zu dem alten Kosakenführer Mazepa – einer Liebe, die Konflikte heraufbeschwört, an denen sie scheitert. Und in *Pikovaja dama* zerbricht Lizas Liebe an Germans Besessenheit, das Geheimnis dreier Gewinn und Reichtum verheißender Spielkarten zu ergründen.

In allen drei Fällen geht es also um Liebe, und zwar um eine Liebe, die nicht gelebt werden kann. Die Gründe dafür liegen zunächst im Verhältnis der Geschlechter zueinander. Sie liegen aber auch in den Liebenden selbst, besonders, wenn ihre individuelle Liebe sie in Konflikt mit den allgemeinen, gesellschaftlichen Normen bringt. Nur davon wird dieser Beitrag handeln, und zwar ausschließlich bezogen auf die Rolle der Frau.² Zur Vertiefung dieses Aspekts wird aus jeder der drei Puškin-Opern jeweils eine Szene ausgewählt, in der das Lebens- und Liebesverständnis der weiblichen Hauptrolle in krassem Gegensatz zur üblichen Auffassung von Liebe steht, wie sie in volkstümlichen Liedern junger Mädchen zum Ausdruck kommt. Aus der Wahl dieser Beispiele leitet sich der Titel des Beitrags ab – *Mädchen singen von Liebe*:

Evgenij Onegin (1877), I. Akt, 3. Bild:

Chor der beerenpflückenden Mägde (zwei Strophen)

Auftritt Tat'janas

Auftritt und Arie Onegins

Chor der beerenpflückenden Mägde (dritte Strophe)

Mazepa (1881-1884), I. Akt, 1. Bild:

Chor der Freundinnen

Begrüßung Marijas durch den Chor und Marijas Entgegnung

Chor der Freundinnen (verkürzte Wiederholung)

1 Russische Namen und Werktitel werden in Transliteration wiedergegeben. Die üblichen deutschen Titel der drei behandelten Opern lauten *Eugen Onegin*, *Maseppa* und *Pique Dame*.

2 Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um die leicht gestraffte Fassung eines Vortrags, den die Verfasserin am 30. Oktober 1996 als Einführung in ihr Habilitationsprojekt, *Weibliche Bühnenrollen in Čajkovskijs Puškin-Opern*, an der Universität Oldenburg/Old. gehalten hat.

Pikovaja dama (1890), I. Akt, 2. Bild:

Romanzen-Duett Liza/Polina

Szene und Romanze der Polina

Szene und russisches Lied der Mädchen

Szene und Arioso der Gouvernante

Arie der Liza

Tat'jana und die beerenpflückenden Mägde

Das dritte Bild der Oper *Evgenij Onegin* umfaßt Onegins sogenannte Moralpredigt³, in der er Tat'janas Liebe (die sie ihm zuvor in einem rückhaltlosen Brief gestanden hat) zurückweist. Aber obwohl bei dieser Zurückweisung er redet und Tat'jana weitgehend schweigt, geht es auch in dieser Szene immer nur um sie und ihre Verwandlung. Denn erst Onegins Zurückweisung macht aus dem sehnsüchtig träumenden Mädchen eine bewußt liebende und bewußt leidende Frau. Die beerenpflückenden Mägde hingegen, die im Bühnenhintergrund ein Lied singen, wissen von solchem Liebesleid nichts. Für sie ist Liebe Scherz und Spielerei.

Čajkovskijs Szenenanweisung lautet: "Tat'jana läuft rasch herbei und sinkt erschöpft auf eine Bank."⁴ Die Erregung, das Hin- und Hergerissensein des Mädchens zwischen Angst und Hoffnung spiegeln sich in hastigen, gleichsam zerrissenen Streicherfigurationen voller Vorhaltbildungen und Septakkorde. Skalare Passagen erinnern an die alle Bedenken hinwegfegenden Unisono-Läufe vom Ende der Briefszene; hier jedoch sind sie durch bebende Tonrepetitionen gebrochen. Bei Tat'janas Überlegung "O Gott, was mag er gedacht haben?" fängt sich das Orchester wieder: Das Mädchen empfindet nur noch Reue über seinen emotionalen, unkonventionellen Brief. Obwohl sich die Harmonik beruhigt, zeigen die nachbebenden Achtel der Streicher, daß dies nur eine Ruhe vor dem Sturm ist. Als Onegin sich nähert, erfaßt die innere Aufregung noch einmal das gesamte Orchester. Tat'jana "springt auf", faßt sich bei Onegins Anblick jedoch wieder und erwartet mit gesenktem Kopf (so die Szenenanweisung) seine Reaktion,⁵ die Puškin und Čajkovskij als gesellschaftlich korrekte, kühle Zurückweisung gestalten.

In dieser Szene geht es nur vordergründig um Onegin, tatsächlich aber um einen schicksalhaften Augenblick im Leben Tat'janas. Čajkovskij hat die Begegnung in eine Szene eingefügt, deren Form ebenso klar und überschaubar wirkt

wie Onegins darin enthaltene Arie: Tat'janas kurzer Monolog und Onegins – von Tat'jana halb ersehnte, halb gefürchtete – Reaktion werden von einem "Chor der beerenpflückenden Mägde" umrahmt. Dessen strophische Banalität bettet die Aussprache Tat'janas und Onegins in ein musikalisches Genrebild ein, das die kontrastierenden Emotionen scheinbar ihres Konfliktpotentials beraubt. In Wahrheit aber steht dieser Chor mit den Emotionen und Entscheidungen Tat'janas in einem unterschweligen Zusammenhang. Anders als bei Puškin, wo dieses Lied nur einleitend als eine Art ironisches Aperçu erscheint,⁶ läßt Čajkovskij es insgesamt dreimal singen (zweimal vor dem Auftritt Tat'janas und einmal nach Onegins Arie) und gibt ihm so besondere Bedeutung. Denn der Gesang der beerenpflückenden Mägde unterstützt auf seine Weise die Lehre, die Onegin Tat'jana gibt: Der Liedtext spricht davon, daß die Mädchen einen jungen Burschen erst anlocken, um ihn dann spöttisch zu verjagen. Die Beziehung zwischen den Geschlechtern stellt sich als ein leichtfertiges, oberflächliches Amusement dar. Tat'janas Anspruch auf Ernsthaftigkeit, Tiefe und Endgültigkeit, den sie in ihrem Brief deutlich gemacht hat, entspricht in nichts der Koketterie der Bauernmädchen.

Der klar gegliederte, strophische Bau des Chorlieds mit seinen Binnenwiederholungen und seiner schlichten Tonalität kontrastiert stark mit Tat'janas innerer Erregung. Onegins nachfolgende Arie hingegen mündet nahtlos in den leichten, oberflächlichen Tonfall der Mägde. Das ist möglich, weil Onegins Moralpredigt in ihrem Verlauf formal immer allgemeinverbindlicher wird und sich in ihrer Periodengliederung deutlich der konventionellen Viertaktigkeit des Chors unterordnet. So fügt sich eine allgemeine Moral an die andere, wenn Onegin rät "Lernen Sie, sich zu beherrschen; / nicht jeder versteht Sie so wie ich; / Unerfahrenheit führt ins Unglück!" und die Mägde singen "Schöne Mädchen, liebe Freundinnen, laßt uns einen Burschen herbeilocken, und wenn wir ihn angelockt haben, laßt uns auseinanderlaufen und ihn mit Beeren bewerfen!" Puškins Verse werden von Čajkovskij bei jeder Wiederholung gestrafft, so daß die inhaltliche Aussage von Mal zu Mal deutlicher wird und sich der Kontrast zwischen Tat'janas Liebe einerseits und der konventionellen Auffassungen von Liebe andererseits zuspitzt. Dem Chor fällt dabei die Aufgabe zu, das Anderssein der weiblichen Hauptrolle als Abweichung von gesellschaftlichen Normen bewußt zu machen.⁷

Zusammenfassend gilt: Die Mägde singen ein Strophenlied, das die Liebe als kokettes Spiel darstellt. Tat'jana aber versteht unter ihr das allumfassende,

³ Ulrich Busch, Nachwort zu: Alexander Puschkin, *Eugen Onegin. Roman in Versen*. Übertragung aus dem Russischen und Nachwort von Ulrich Busch, Zürich 1981. (Dieser Übertragung sind die Puškin-Zitate innerhalb des vorliegenden Beitrags entnommen; die Übersetzungen aller anderen russischen Zitate stammen von der Verfasserin.)

⁴ Sie singt: "Da ist er, da ist Evgenij! O Gott, o Gott, was mag er gedacht haben ... Was wird er sagen? ... Ach, warum habe ich auf das Stöhnen meiner kranken Seele gehört und mich nicht beherrscht, warum habe ich ihm diesen Brief geschrieben? Ja, jetzt hat mir das Herz gesagt, daß mein schicksalhafter Versucher sich über mich lustigmachen wird! O mein Gott! Wie unglücklich bin ich, wie bedauernswert! Schritte ... immer näher ... ja, das ist er, das ist er!"

⁵ "Onegin tritt auf. Tat'jana springt auf; Onegin tritt zu ihr. Sie senkt den Kopf auf die Brust."

⁶ "Indessen tönt von fern der Chor / der jungen Mädchen an [Tanjas] Ohr, / die brav beim Beerenlesen singen / (sie folgen damit dem Geheiß / der Herrschaft, die zu hindern weiß, / daß Mägdemünder sich vergingen / am herrschaftlichen Beerengut, / das so im Schutz der Musen ruht)", schreibt Puškin ironisch in Kapitel III, Strophe 39 seines Versromans. Daß jedoch auch im Roman der Gesang der Mägde mehr bedeutet als ein (wenn auch ironisiertes) Genrebild, beweist der Umstand, daß dieses Lied neben dem Brief Tat'janas und der Antwort Onegins der einzige Abschnitt ist, der nicht in die vierzeilige "Oneginstrophe" gefaßt, sondern um eine Zeile erweitert ist. Damit rückt dieses Lied unversehens in eine Reihe mit den beiden zentralen Passagen des Romans und mag – wie in Čajkovskijs "Lyrischen Szenen" – als Kommentar und Alternative zu den jeweiligen Liebes- und Lebensentwürfen der Hauptfiguren gelten.

uneingeschränkte, einmalige und besondere Gefühl, das Onegin nicht erwidern kann – und will. So steht Tat'janas hochemotionale Deklamation in schärfstem Gegensatz zum konventionellen Chor der Mägde. Onegin hingegen nähert sich musikalisch immer stärker dem Tonfall dieses Chors an. Zwischen den unterschiedlichen Auffassungen von Liebe, die einerseits Tat'jana und andererseits die Mägde repräsentieren, tendiert Onegin selbstsüchtig zu der letzteren. Sie bietet ihm jene Bindungslosigkeit, die mit Tat'janas Vorstellungen unvereinbar ist.

Marija und die Freundinnen

Auch die Oper *Mazepa* handelt von der Liebe: Gegen den Willen ihrer Eltern folgt die junge Marija dem alten Kosakenführer Mazepa; ihre Hingabe stachelt seine Machtpläne an – Mazepa will Herrscher einer von Rußland unabhängigen Ukraine werden. Dem stellt sich einzig Marijas Vater entgegen. Als Mazepa ihn hinrichten läßt, scheitern Mazepas Machtpläne ebenso wie sein Liebesglück: Marija verliert den Verstand, die Revolte wird niedergeschlagen, Mazepa flieht.⁸

Die Oper beginnt mit einer Konstellation, die deutliche Parallelen zu *Evgenij Onegin* aufweist. Einerseits zeigt Čajkovskij das Lebensumfeld, in dem Marija herangewachsen ist. Dazu zählen volkstümliche Lieder und Tänze, das Spiel der Freundinnen, das reiche, gastfreie Haus des Vaters und auch Mazepa als einer der Gäste. Andererseits thematisiert er Marijas wachsende Distanz zu dieser vertrauten Daseinsform. Die Liebe entfremdet sie ihrem bisherigen Leben, schafft aber noch keine neuen Werte. Das Gefühl für Mazepa erscheint ihr zunächst als schicksalhafte, unverständliche Macht, der sie sich hilflos ausgeliefert fühlt.⁹ Diese seelische Entwurzelung verdeutlicht Čajkovskij durch den Kontrast zwischen dem volkstümlichen Chor der Freundinnen und Marijas Entgegnung – der Szene, mit welcher die Oper beginnt. Die Mädchen laden Marija zu einer Kahnpartie ein. Doch Marija lehnt ab. Das scherzhafte Spiel, Kränze in den Fluß zu werfen, um auf diese Weise einen Liebsten herbeizulocken, besitzt für sie keinen Reiz mehr, weil sie sich bereits entschieden hat. Ihre Liebe gehört Mazepa, auch wenn sie dieses Gefühl zunächst noch verheimlichen muß.

Für die wachsende Distanzierung, die Marijas Liebe zur Folge hat, findet Čajkovskij eine sinnfällige musikalische Gestalt. Während der Chor der Freundinnen sich zu einer weitgehend festgefühten, strophischen Form zusammenschließt, entzieht sich die Rede der an der Liebe leidenden Hauptfigur jeder rhythmischen, melodischen und strukturellen Regelmäßigkeit. Ihr Gesang zerfällt in einzelne, formal nicht aufeinander abgestimmte Phasen.

⁷ In dieser Szene bedient sich der Komponist desselben Kunstgriffs, den er bereits in der ersten Szene seiner Oper angewandt hat. Auch dort schreibt er ein von der Bühnenhandlung scheinbar unabhängiges, im Hintergrund gesungenes, in sich geschlossenes Vokalstück, und zwar die Romanze der Schwestern Tat'jana und Ol'ga. So fremd die Romanze dort auch erscheinen mag – sie enthält die Quintessenz des ersten Bilds. Genauso ist es hier im dritten Bild der im Hintergrund gesungene Chor der Mägde, der die Situation zwischen Tat'jana und Onegin beleuchtet.

⁸ Der Kern der Opernhandlung basiert auf einer historisch verbürgten Episode aus der Zeit Peters des Großen.

⁹ Vgl. ihr nachfolgendes Arioso.

Das Lied, mit dem die Mädchen ihre Kränze ins Wasser werfen in der Hoffnung, einen hübschen jungen Burschen anzulocken, mündet in die Worte: "Sei begrüßt, Marija, wir sind gekommen, um dich abzuholen". Marija antwortet: "Seid begrüßt, liebe Freundinnen. Ich käme mit euch, aber jetzt geht es nicht, wir haben einen Gast im Haus. Fahrt ohne mich den schnellen Fluß hinunter." (Später wird sich herausstellen, daß dieser Gast niemand anders als Mazepa ist.) Die Freundinnen erwidern: "Na, da kann man nichts machen, dann müssen wir ohne dich fahren" und setzen das unterbrochene Lied fort. Die Szene ist also in einer ganz ähnlichen A-B-A'-Form angelegt wie der zuvor analysierte Abschnitt aus *Evgenij Onegin*.

Čajkovskijs Entscheidung, bei dem Chorlied auf eine eigenständige Orchesterbegleitung zunächst zu verzichten, lenkt die Aufmerksamkeit ganz auf die harmonisierte Melodie. Nur zu der ausgedehnten Schlußnote jeder Taktgruppe erklingen thematisch nicht gebundene Akkordfolgen. Diese Schlußdehnung verstärkt den elegischen Charakter des Lieds, der durch die konsequente Mollfärbung entsteht. Selbst die Dominante erscheint in Moll, und erst bei der Erwähnung des Liebsten schlägt h-Moll kurzfristig nach D-Dur um. Diese Dur-Tonart kehrt bei der Begrüßung Marijas wieder: Das Reizwort "mein lieber schwarzbrauiger Bursche" bereitet also unmittelbar ihren Auftritt vor und stellt die weibliche Hauptrolle von Anfang an in Beziehung zum Thema Liebe.

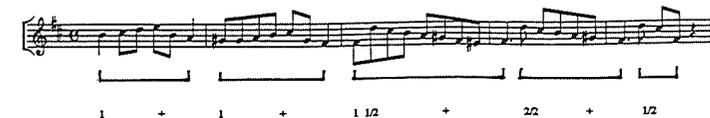
Marija versucht, sich der Musik ihrer Freundinnen anzupassen, indem sie zunächst deren Tonart h-Moll übernimmt. Aber schon rhythmisch-metrisch verläßt sie völlig das regelmäßige Deklamationsmodell des Chors.

Notenbeispiel: *Mazepa*, I. Akt, 1. Bild (Begrüßung Marijas und Marijas Entgegnung)

Chor (T. 46-49): "Sei begrüßt, Marija, wir sind gekommen, um dich abzuholen!"



Marija (T. 54-58): "Seid begrüßt, liebe Freundinnen, ich käme mit euch, aber jetzt geht es nicht, wir haben einen Gast im Haus."



Der erste Takt von Marijas Rede wiederholt zwar die rhythmisch-metrisch in sich geschlossene Folge der vier, von zwei begrenzenden Viertelnoten eingeschlossenen Achtel. Aber schon der nachfolgende (zweite) Takt beschränkt sich nicht auf eine sequenzierende Wiederholung, sondern zerlegt die erste Viertelnote, die das Metrum betont, in zwei Achtelnoten. Damit ist das taktweise schwingende rhythmische Gleichmaß zerbrochen; der dritte Takt kann ganz auf

rhythmisch-metrische Orientierungspunkte verzichten und zur reinen Achteldeklamation werden. Diese wiederum läßt sich durch die Taktgrenze nicht mehr einschränken, so daß die folgende Phrase zwangsläufig ebenfalls über den Takt hinausgreift. Der gesamte Fünftakter erweist sich also, intern höchst unregelmäßig gegliedert, als Reihung von einem plus einem plus anderthalb plus zwei Takten plus einem halben Takt.

Diese Irregularität steht in vieldeutigem Kontrast zum Wechsel des Metrums. Denn der frei schweifende Fünfvierteltakt des Chorlieds weicht bei der Begrüßung Marijas der rhythmisch-metrischen Bindung an ein Vierviertel-Gerüst. Mit Marijas Einsatz spitzt sich dann das Verhältnis von innerer Freiheit und äußerer Formstrenge zu: Das Taktgerüst gibt ihr zwar klare Gliederungen vor (nämlich Vierviertel), ihre gesangliche Ausfüllung dieses Gerüsts aber ist extrem heterogen.

Durch diese beiden unterschiedlichen Verhältnisse von Rhythmus und Metrum hat Čajkovskij sinnvolle musikalische Abbilder der herrschenden Rollenerwartungen entworfen. Er zeigt, daß das Verhältnis von Freiräumen und Bindungen bzw. Verpflichtungen innerhalb einer Gesellschaft durch Konventionen geregelt wird. Sie garantieren die notwendige Sicherheit, damit Freiheit ohne Risiko und ohne äußere Bedrohung erlebbar wird. Folglich ist Freiheit nur im Rahmen der übergreifenden Gesellschaftsordnung gefahrlos möglich und akzeptabel. Im Lied der Freundinnen wird die Einbindung des irregulären Fünfvierteltakts in eine übergreifende, regelmäßige Strophenstruktur zum Sinnbild einer solchen Freiheit, die Bestandteil eines festen Systems aus Umgangsformen und gesellschaftlich akzeptierten Normen ist.

Für Marija als Tochter des reichen und angesehenen Kočubej verschärft sich das latente Konfliktpotential dieser beiden Pole, so wie sich auch der musikalische Konflikt steigert. Denn durch ihre soziale Position werden an sie andere und strengere Rollenerwartungen herangetragen als an die Freundinnen. Auch im Kreise Gleichaltriger, wo sie ihre individuelle Freiheit ausleben könnte, bestimmen ihr guter Ruf und damit die Ehre ihrer Familie Marijas Verhalten. So wird ihre Absage von den Mädchen auch sofort akzeptiert: nämlich als selbstverständlich vorrangige familiäre Verpflichtung.

Marijas aufgestörte Gefühlswelt hinterläßt im Gesang der Freundinnen keine Spuren. Die Wiederholung des Chorlieds kehrt nach h-Moll zurück und wird durch kontrapunktierende Orchesterstimmen im Sinne einer sogenannten *changing-background-variation* umspielt, ohne daß das strophische Prinzip angetastet wird. Diese Anreicherung verschärft noch den Kontrast zwischen Gruppe und Individuum, der zur zentralen Kompositionsidee dieser Szene wird.

Die Bezüge zu der zuvor behandelten Episode aus *Evgenij Onegin* sind evident: In beiden Fällen singen junge Mädchen ein Strophenlied, das eine verallgemeinernde, oberflächlich-spielerische Deutung von "Liebe" als "Liebeleien" gibt. Die weibliche Hauptfigur jedoch erlebt ihre Liebe als etwas Einmaliges, das sich der Verallgemeinerung widersetzt und die einzelne aus der Menge herausnimmt. Es geht um die Unvereinbarkeit des Besonderen mit dem Allgemeinen, des Individuums mit der Gesellschaft – ein Konflikt, der bei Marija verschärft her-

vortritt, weil sie sich (anders als Tat'jana) mit den singenden Mädchen direkt auseinandersetzt. Das konventionelle Lebensverständnis ist für sie, die Liebende, nicht mehr gültig. Nicht die Wiederholung der folkloristischen Liebessehnsucht, sondern das Aussprechen der eigenen, neuartigen Befindlichkeit treibt sie an. Gegenüber dem sicheren, weil unreflektierten und traditionsverhafteten Wertesystem der Mädchen ist Marija schwankend: Ihr Gefühl nimmt sie aus dem gesellschaftlichen Bezugsrahmen heraus, so wie sich ihr Gesang von den übergreifenden kompositorischen Formen abhebt.

Aber je unumstößlicher die allgemeinen Verhaltensnormen sind, desto heftiger muß sich alles auswirken, was aus diesen Normen herausfällt. In diesem Fall lautet die Norm: Ein junges Mädchen darf keinen Mann lieben, der vom Alter her ihr Vater sein könnte. Marijas Liebe zu Mazepa führt also zwangsläufig zur Krise, weil es sich um eine Liebe handelt, die mit den üblichen Mädchenträumen vom "jungen Burschen" (wie es im Chortext heißt) ebensowenig zu vereinen ist wie mit der anerzogenen Achtung vor dem Alter, welche Liebe im Sinne von Leidenschaftlichkeit und Körperlichkeit ausschließt. Indem Marija durch ihre Entscheidung für Mazepa am Ende des ersten Akts die herrschenden Rollenerwartungen sprengt, nimmt sie sich aus der Gesellschaft heraus. Sie beansprucht eine Freiheit, die nicht gesellschaftlich abgesichert ist, und wird damit zur Bedrohung eben dieser scheinbar festgefühten, sakrosankten sozialen Verhaltensmuster. Die Bedrohung kehrt sich letztlich gegen sie, denn bei aller Liebeskraft ist Marija zugleich zu sehr in den von ihr verletzten Traditionen verhaftet, um sich ganz aus ihnen lösen zu können. Da aber das eine jeweils das andere ausschließt, bedeutet jede Entscheidung – für welche Seite auch immer – zugleich ein Schuldigwerden an dem jeweils anderen Teil. Čajkovskijs Oper zeigt, daß dieser Konflikt Marija zwangsläufig in den Wahnsinn führt.

Liza, Polina und die adeligen jungen Mädchen

Auch Liza, die weibliche Hauptfigur in Čajkovskijs dritter und letzter Puškin-Oper, *Pikovaja dama*, liebt mit ganzer Hingabe. Im Unterschied zu Marija aber ist Liza die mögliche Katastrophe von Anfang an bewußt; sie nimmt sie in Kauf und geht ihren Weg konsequent zu Ende – bis zum Freitod. Indem sie ihr Los ohne Kompromisse an das des geliebten German bindet, verknüpft sie ihr Leben schicksalhaft mit dem seinen. Während Tat'jana am Ende eine Alternative (und damit eine Perspektive) erhält und in Marija zwei gleichstarke Gefühle, nämlich Liebessehnsucht und Tochterpflichten widerstreiten, verlangt Liza fatalistisch nur eines: das Glück an Germans Seite. Als German sie von sich stößt, gilt ihr der Tod als einzig mögliche Konsequenz.

Das zweite Bild der Oper zeigt Liza in der behüteten Abgeschlossenheit ihrer vertrauten Umgebung. Aber unter der idyllischen Oberfläche schwellt bereits derselbe Konflikt zwischen Individuum und Allgemeinheit wie in den entsprechenden Szenen der vorher betrachteten Puškin-Opern Čajkovskijs. Er kommt noch im selben Bild der Oper zum Ausbruch.

Wie in *Mazepa* zeigt Čajkovskij die weibliche Hauptfigur im Kreis ihrer Freundinnen. Sie singen gemeinsam – zunächst ein Romanzen-Duett, dann eine solistische Romanze und schließlich, obwohl sie einer höheren Gesellschaftsschicht angehören, ein bäuerliches Lied. Čajkovskij entscheidet sich für eine auffällige Stilisierung der Musikzimmer-Atmosphäre und unterstreicht dies durch die Wahl der Romanzexte: In beiden Fällen handelt es sich um lyrische Gedichte des anbrechenden 19. Jahrhunderts, um Verse von Vasilij Žukovskij und Konstantin Batjuškov.¹⁰ Auch musikalisch siedelt der Komponist diese Szene in der gefühlsbetonten Sphäre der russischen Frühromantik an und vertont beide Romanzen als klavierbegleitete Salonlieder. An seinen Bruder und Librettisten schreibt er: "Zu Beginn des zweiten Bilds wird keine Harfe, sondern ein Cembalo, d.h. ein Klavier begleiten [...] Erstens ist das mehr im Geist der Zeit, und zweitens erinnert eine Harfe an «Onegin»."¹¹

Auch ohne diesen Hinweis ist der Bezug zum Eingangstableau von *Evgenij Onegin* deutlich. Seine erste Puškin-Oper läßt Čajkovskij mit einem (harfenbegleiteten) Romanzen-Duett der Schwestern Tat'jana und Ol'ga beginnen, das nur scheinbar von der Bühnenhandlung losgelöst wirkt, in Wahrheit aber das Grundthema der gesamten Oper bezeichnet. Ebenso deutet das Klavier-Duett zwischen Liza und Polina auf Künftiges hin. Der Text – eine Elegie auf die hereinbrechende Nacht – wirkt wie eine kontrastierende Vorwegnahme von Lizas großer Arie, in der sie die düstere Schönheit der Nacht mit ihrer eigenen Seelenstimmung und der geheimnisvollen Macht Germans gleichsetzt, und antizipiert überdies die nächtliche Szene am Kanal mit Lizas Selbstmord (III. Akt, 2. Szene). Dramaturgisch schlüssig eingeführt, ist es also die Nacht, die Lizas Schicksal entscheidet: die Nacht als das Abgesonderte, Undurchschaubare, Nicht-Beherrschbare, Dämonische. Aus ihr kommt German zu ihr – zunächst, um Liebe einzufordern und damit Lizas vorgezeichneten Lebensweg zu zerstören, später dann, um diese Liebe zurückzustoßen und Lizas Tod zu provozieren.

Folgerichtig schließt sich an das idyllische Nacht-Duett von Liza und Polina ein Gesang an, der diesen Weg aus der Nacht in den Tod unmißverständlich vorwegnimmt, und zwar die Romanze der Polina. Diese Romanze bildet den klassischen Fall eines sogenannten Einlagelieds, eingeführt durch die Bitte der Mädchen "LSingt! noch mehr, Mesdames!", Lizas Aufforderung "Sing du allein für uns!" und Polinas anfängliche Weigerung "Allein? Aber was soll ich denn singen?" Das ist die typische "Vorankündigung", die ein Einlagelied in der Oper als solches kenntlich macht und die signalisiert, daß hier "keine spontane Gefühlsäußerung [wiedergegeben], sondern re-zitiert wird."¹² Auch wenn dadurch zunächst der Anschein erweckt wird, das Lied stehe "in keiner Beziehung zur Handlung", ist es in den Opern des 19. Jahrhunderts doch stets "mit der Handlung eng verbunden".¹³

10 Auch wenn Čajkovskij damit die historische Einordnung der Handlung in die Ekaterinische Epoche, also in das ausgehende 18. Jahrhundert, nicht genau trifft.

11 Brief Čajkovskijs an seinen Bruder Modest vom 20.2. / 4.3.1890.

12 Martin Ruhnke, *Das Einlage-Lied in der Oper in der Zeit von 1800 bis 1840*, in: Heinz Becker (Hg.), *Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976, S. 75–97, Zitat: S. 79.

13 Ruhnke, S. 79.

Diese Klassifikation trifft auf Polinas Romanze zweifellos zu. Im Libretto ursprünglich der weiblichen Hauptrolle in den Mund gelegt, weist Čajkovskij diese Romanze aus musikalischen Gründen der Altistin zu;¹⁴ auch dramaturgisch ist dieser Rollenwechsel konsequent. Denn während sich Liza in der ersten, der Duett-Romanze noch ganz in den Freundeskreis der jungen Mädchen integriert, nimmt sie sich durch ihre Ablehnung, sich weiter an ihrem Gesang zu beteiligen, deutlich aus der Gemeinschaft heraus. Čajkovskij schafft eine Situation, die den entsprechenden Szenen in *Evgenij Onegin* und *Mazepa* analog ist, denn auch Liza steht nun als einzelne der Gemeinschaft junger Mädchen fremd gegenüber. Diese Entfremdung findet eine Entsprechung in den Versen des Einlagelieds, so daß Lizas Lebensschicksal hier gleichsam prophetisch in einem lyrischen Bild fokussiert wird: "Liebe Freundinnen", lautet der Text, "ich lebte wie ihr im glücklichen Arkadien. Die Liebe hat in süßen Träumen mir Glück verheißen. Aber was hartete meiner? Das Grab." Vergangene Idylle, getäuschte Zukunftshoffnungen und der Grundgedanke eines bitteren, unausweichlichen Endes erscheinen in Polinas Romanze zwar als romantische Versatzstücke, aber sie werden von Liza auf ihr eigenes Leben übertragen und zu Beginn ihrer späteren Arie konkret benannt: "Meine Mädchenträume, ihr seid in Erfüllung gegangen, ich habe mein Leben einem Fürsten anvertraut, und was? Ich bin voll Schwermut und Furcht. Es ist schrecklich", singt sie dort.

Die beiden Romanzen, mit denen das zweite Bild beginnt, weisen inhaltlich also auf Lizas weiteres Schicksal voraus und werden von ihr auch in diesem Sinne verstanden. Für die übrigen jungen Mädchen hingegen bedeuten sie nur eine oberflächliche Zerstreuung. Die Melancholie von Polinas Romanze wird mit einem Scherz abgetan: einem bäuerlichen russischen Lied, an dem sich Liza wiederum nicht beteiligt. Auf diese Weise erhält die genrehafte "heile Welt" des Mädchenkreises eine wichtige Kontrastfunktion zu Lizas Gefühlen – ein dramaturgisches Verfahren, das für *Pikovaja dama* insgesamt kennzeichnend ist. "Der wesentliche Kontrast, aus dem die Oper ihre Dynamik schöpft, ergibt sich aus der Gegenüberstellung dieser harmonischen Grundkonstante, die in den Tableau-Szenen als das Normale, Überindividuelle dargestellt ist, mit dem tragischen Geschick des Einzelnen, das um so schwerwiegender wirkt, als es außergewöhnlich und von der Allgemeinheit abstechend erscheint".¹⁵

In dem Kreis der musizierenden adeligen Mädchen wirkt der bäuerliche Chor wie ein unpassender Fremdkörper. In Čajkovskijs Konzept jedoch ist er absolut notwendig; so ist es kein Zufall, daß der Komponist diesen Text eigenhändig in das Libretto seines Bruders eingefügt hat, obwohl er angesichts seiner eigenen Verse bekannte, er sei "entschieden kein Dichter"¹⁶. Auch die Melodie ist keine authentische Folklore, sondern von Čajkovskij im Geist der Volksmusik geschrieben; sie geht damit bewußt über eine reine "couleur locale" hinaus. Die

14 Brief Čajkovskijs an seinen Bruder Modest vom 20.2. / 4.3.1890: "Ich tat das, um die Partie der Polina zu fördern, aber auch, um eine Altstimme zu Gehör zu bringen, die den gesamten weiteren Gesang Lizas – Sopran – herausstreichen wird."

15 Lucinde Lauer, *Von Puškin zu Čajkovskij. Zur Poetik des Librettos der «Pikovaja dama»*, Berlin 1991 (Typoskript), S. 84.

16 Brief Čajkovskijs an seinen Bruder Modest vom 20.2. / 4.3.1890.

konzeptionelle Notwendigkeit dieses russischen Chors ergibt sich aus dem Vergleich mit den entsprechenden Volkschören der beiden anderen Puškin-Opern Čajkovskijs. Wieder nämlich verdeutlichen die jungen Mädchen hier eine Gegenposition zu dem Lebens- und Liebesverständnis der weiblichen Hauptrolle. Gegen die schwärmerische Naturhuldigung des Duetts und gegen die tränenreiche, düster vorausdeutende Solo-Romanze setzt der Text des bäuerlichen Lieds eine unbekümmert lebensbejahende Carpe-diem-Mentalität, deren Egozentrik in Čajkovskijs eigenhändiger Niederschrift noch weitaus deutlicher zur Geltung kommt als in dem endgültigen Text der Partitur. Bei Čajkovskij nämlich heißt es ursprünglich: "Na los, Mascha-Herzchen, amüsier dich, tanz herum. Wenn die Mama fragt: «Bist du fröhlich?», sag «Fröhlich bin ich», sag. Und auf Papachens "Sag mal, hast du bis zum Morgengrauen getrunken?» gib zur Antwort, hei, sag «bis zum Morgengrauen hab ich getrunken!» Macht ein Bursche dir Vorhaltungen, sag: «scher dich weg!»"¹⁷ – Wie in *Evgenij Onegin* und *Mazepa* propagieren die jungen Mädchen also unreflektierten Lebensgenuß und Ungebundenheit anstelle der Fixierung auf einen einzigen Menschen, während Liza dieser leichtfertig-oberflächlichen Haltung fremd gegenübersteht. Aber auch die in ihren Kreisen verbreitete Vorstellung von Glück, nämlich die Bindung an einen reichen, angesehenen Ehemann, entspricht nicht ihrem Wesen. In ihrer nachfolgenden Arie distanziert sie sich von solchen Jungmädchenträumen; sie fühlt sich des ihr zgedachten adeligen Verlobten, Eleckijs, nicht würdig und gesteht, ganz der Faszination von Germans dämonischer Leidenschaftlichkeit erliegen zu sein.

So wie Tat'jana in der Briefszene ihr uneingeschränktes Liebesgefühl äußert, so bekennt Liza in ihrer Arie, German uneingeschränkt verfallen zu sein. Dadurch bindet sie – ähnlich wie Marija – ihr Herz an eine Liebe, die außerhalb gesellschaftlicher Konventionen steht: Eine Bindung an German ist weder standesgemäß noch profitabel. Anders als bei Marija aber bedeutet dieses Liebesgefühl musikalisch keine Verunsicherung, sondern ist im Gegenteil ein Schritt aus der Unsicherheit heraus hin zu einer eigenen, tragfähigen musikalischen Gestalt. Lizas Würdigung ihres Verlobten komponiert Čajkovskij als kurze, fast kurzatmige, abergerissene Floskeln; erst bei dem Bekenntnis ihrer Faszination durch German schließt sich die Melodie zu großen Bögen zusammen, die mit auftaktig angesprungenen Spitzennoten beginnen und damit als emphatisch-leidenschaftliches und zugleich sehnsüchtiges Sich-Aussingen komponiert sind. Die endgültige Entscheidung für German wird bereits hier, in Lizas großer Arie, in Musik gesetzt, auch wenn die junge Frau in der nachfolgenden Szene dem Werben des Geliebten nur zögernd nachgibt.

Zusammenfassung

In dem zweiten Bild seiner *Pikovaja dama* drängt Čajkovskij musikalische und dramaturgische Verfahrensweisen zusammen, die er bereits in seinen ersten

¹⁷ Vgl. Georgij S. Dombaev, *Tvorčestvo Petra Il'iča Čajkovskogo v materialah i dokumentah* ('Das Schaffen P.I.Čajkovskijs in Materialien und Dokumenten'), Moskau 1958, S. 186.

beiden Puškin-Opern erprobt hatte: eine Romanze, die auf den weiteren Verlauf der Oper vorausweist, das Zusammensein junger Mädchen, bei dem unterschiedliche Lebensauffassungen aufeinanderprallen, außerdem ein sorglos-kokettes russisches Lied und eine Arie, in der die Protagonistin ihr Liebesgefühl formuliert. Wie in *Evgenij Onegin* und *Mazepa* wird die weibliche Hauptfigur zwar im Schutz ihrer von Kindheit an vertrauten Umgebung, aber dennoch als eine Fremde gezeigt, die sich durch ihre Entscheidung für ihr eigenes, individuelles Verständnis von Liebe aus den gesellschaftlichen Konventionen herausnimmt und sich jeder Alternative verweigert. All diese Elemente sind in *Pikovaja dama* jedoch neu geordnet und in einen anderen Zusammenhang gestellt. Von Anfang an wird der weiblichen Hauptrolle weder dramaturgisch noch musikalisch ein Handlungsspielraum zugebilligt: Lizas Schicksal wird mit einer musikalischen Konsequenz gestaltet, die ihrer fatalen Fixierung auf German entspricht. Damit wählt Čajkovskij aus allen Determinanten, die den Lebensweg der weiblichen Figuren in seinen Puškin-Opern bestimmen können, letztlich eine einzige aus und betont sie mit äußerster Konsequenz, die bis zum Tod sowohl der Frau als auch des Mannes geht: Es ist die Absonderung des Individuums von der Gesellschaft, die Einsamkeit der einzelnen, die das Schicksal seiner Frauenrollen ausmacht. Schlüsselerlebnis für das Bewußtwerden dieser Einsamkeit ist die Liebe – die Liebe als etwas, das in diesem Leben und mit dem einen, geliebten Menschen nicht gelebt werden kann.

Die unversöhnliche Distanz zwischen der einzelnen und der Gesellschaft, die sich in den drei diskutierten Szenen von Čajkovskijs Puškin-Opern beobachten läßt, bedeutet mehr als eine dramaturgische Entscheidung mit dem Ziel, das besondere Liebesverständnis Tat'janas, Marijas und Lizas deutlich zu machen. Im Rahmen von Čajkovskijs Gesamtwerk ist die Einsamkeit des fühlenden, denkenden und sich sehrenden Individuums eine Leitidee, die mit Fug und Recht zugleich als Leid-Idee anzusehen ist. Dieses Leid aber, diese innere, unaufhebbare Einsamkeit, erscheint in schicksalhafter, ja fast besessener Verkettung mit Reflexionen über die Liebe, die Čajkovskij nicht als das eine, einzige, beglückende Gefühl sieht, sondern als einen komplexen, in sich widerspruchsvollen Begriff, den er in mannigfaltigen Facetten auslotet. Zu welchen Ergebnissen das in der Instrumentalmusik führt, haben erst unlängst Freia Hoffmann und Peter Schleuning in ihrem Beitrag *Die Qualen und die Seligkeit der Liebe*¹⁸ dargelegt, um die Bezüge zwischen Čajkovskijs Liebesverständnis und seiner Homosexualität ins Bewußtsein zu rücken. Was der Komponist mit dem Medium des Orchesters ausdrückt, bindet er in seinem Opernschaffen an das Schicksal der Hauptfiguren. Darum sind gerade solche Szenen wie die hier behandelten entscheidend, weil in ihnen zum einen die Vieldeutigkeit des Begriffs "Liebe" exemplarisch offengelegt und zum anderen das Rollenverständnis der Frau hinterfragt wird.

Tat'jana, Maria und Liza unterscheiden sich von der Gruppe der jungen Mädchen, weil für sie die Liebe ein konkretes, bewußt erlebtes und erlittenes Gefühl ist. Diese Liebe verwandelt ihr Leben. Das bringt sie in Konflikte – so

¹⁸ Freia Hoffmann / Peter Schleuning, "Die Qualen und die Seligkeit der Liebe." *Tschaikowsky als homosexueller Komponist und seine 4. Sinfonie*, in: Musik und Unterricht, 6. Jg., Heft 32 (Mai 1995), S. 41-47.

wohl mit sich selbst als auch mit anerzogenen Wertvorstellungen – und läßt sie handeln. Diese Aktivität jedoch führt nicht zu dem ersehnten Ziel, sondern läßt die Frauen mit ihrer veränderten Sicht auf die Welt, auf die Gesellschaft, auf den Geliebten und vor allem auf sich selbst allein. Ihr Lebensweg muß eine Wendung nehmen. Folglich wirkt die Liebe für die Frauen in Čajkovskijs Opern stets persönlichkeitsformend. Sie löst einen geistigen Prozeß aus, der von dem unbewußten Wahrnehmen der Welt zum bewußten, selbstgestalteten Leben führt – und eben dadurch in Widerspruch zu sozialen Normen und Verhaltensmustern steht. (Ein Seitenblick auf Čajkovskijs Homosexualität liegt nahe.) Im Vergleich von männlichen und weiblichen Figuren zeigt sich, daß die weiblichen Hauptrollen diesen Konflikt anders erleben und auch anders lösen. Aus diesem Grunde kann die Analyse der weiblichen Figuren in Čajkovskijs Puškin-Opern nicht vom Blick auf die männlichen getrennt werden.

Ausblick

Für eine endgültige Schlußfolgerung ist es zu früh. Doch zeichnet sich eine letzte, möglicherweise impulsgebende Beobachtung ab: Čajkovskijs Frauenfiguren schöpfen den Antrieb für ihr Handeln ausschließlich aus der Liebe, für seine Männerfiguren gilt stets eine weitere treibende Kraft, nämlich Selbstsucht (bei *Onegin*), Machtstreben (bei *Mazepa*) oder Besitzgier (bei *German*); und diese Kraft ist es, die der Erfüllung der Liebesehnsucht entgegensteht. Wo sich diese Rollen umkehren (wie bei *Lenskij* in *Evgenij Onegin* oder, wenn auch nur bedingt, bei *Marija* in *Mazepa*), sind die Auswirkungen doppelt furchtbar: *Lenskij* stirbt einen sinnlosen Tod, und *Marija* verliert schuldhaft alles, was ihr teuer ist, und zerbricht, weil sie für den Tod des Geliebten, der Eltern, des Jugendfreunds und für den Untergang der Heimat ursächlich verantwortlich ist.