

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 13 (2006)

S. 144-154

Čajkovskijs Oper Čarodejka – Die Bezaubernde (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 Oper *Čarodejka – Die Bezaubernde*<sup>1</sup>

von Kadja Grönke

## Der Inhalt der Oper

**I. Akt:** Die junge Witwe Nastas'ja betreibt am Zusammenfluß der Ströme Oka und Wolga ein beliebtes Gasthaus. Hier versammeln sich Männer aus der Umgebung, singen ein Trinklied auf die Wirtin und kritisieren den Fürsten Nikita, Statthalter des nahegelegenen Nižnij-Novgorod. Ein als Mönch verkleideter Vagabund sorgt für Mißstimmigkeiten, beim Würfelspiel bricht Streit aus, und erst als die schöne Nastas'ja mit ihren Freundinnen von einer Kahnpartie heimkommt, kehrt wieder Harmonie ein. Sie erinnert die Menschen daran, daß ihre Herberge ein Ort der Freundschaft sein soll, an dem man die Nöte des Alltags vergißt. Daß die Freiheit, die sie ihren Besuchern läßt, ihr beim Statthalter Nižnij-Novgorods eine Anzeige eingebracht hat, kümmert die junge Frau nicht. Sie vertraut auf ihre Liebenswürdigkeit und ihre Klugheit.

Weitere Gäste kommen zu Spiel und Tanz; ein Faustkämpfer belustigt die Menge mit seiner Prahlerei. Nastas'ja behandelt alle gleichermaßen freundlich, preist die Schönheit der Natur und die Annehmlichkeiten des Miteinanders. Als Prinz Jurij, der Sohn des Statthalters, während der Jagd am Wirtshaus vorüberreitet, jubelt das Volk ihm zu. Auch Nastas'ja ist gefesselt von seinem Anblick, wagt aber nicht, den Prinzen zum Bleiben aufzufordern.

Überraschend nähert sich Fürst Nikita, um der Anzeige gegen die Schankwirtin nachzugehen. Das Volk beschließt, Nastas'ja notfalls mit Gewalt vor der Willkür der Obrigkeit zu schützen, sie aber ruft die Menge zur Ordnung und zeigt keine Furcht. Der Anklage, ihre Herberge sei ein Ort der Trunksucht und der unzünftigen Vergnügungen und sie selbst eine Hexe, begegnet sie ebenso respektvoll wie selbstbewußt. Ihr Zauber, sagt sie, liege in ihrer Freundlichkeit gegenüber allen Menschen und in ihrer Fähigkeit, die angenehmen Seiten des Lebens hervorzuheben. Nikita ist von ihrer Schönheit gefesselt, läßt sich auf einen Becher Wein einladen und bedankt sich mit einem wertvollen Ring. Als Gaukler kommen, um ihre Künste vorzuführen, bringt Nastas'ja den Fürsten dazu, den strengen und unbeliebten Beamten Mamyrov (dem sie die Anzeige zu verdanken hat) zum Mittanzen zu zwingen und ihn so dem Gespött der Menge auszuliefern.

**II. Akt:** Im Garten erwartet die Fürstin Mamyrovs Bericht, der ihren schlimmsten Verdacht zu bestätigen scheint: Sie hält Nastas'ja für eine Hexe, die ihren Mann zur Untreue verführt. Voll Zorn und Stolz beschließt sie, um die Familienehre zu kämpfen.

Prinz Jurij ist besorgt über die Veränderungen, die er bei seinen Eltern spürt, aber die Fürstin will den über alles geliebten Sohn nicht beunruhigen, verschweigt ihren Verdacht und lenkt seine Aufmerksamkeit auf die Braut, die seine Eltern ihm suchen wollen. Beide beschwören Harmonie und Familienglück.

Mamyrov kann die Schande, die ihm der Fürst und Nastas'ja angetan haben, nicht vergessen und dingt den Vagabunden aus dem Wirtshaus als Spitzel.

Fürst Nikita ist die Eifersucht seiner Gattin leid; zugleich verzehrt er sich nach Nastas'ja. Als seine Frau ihn zur Rede stellt, kommt es zum Streit. Ihren Vorwurf, die schöne Wirtin sei eine Hexe und habe eine Kirchenstrafe verdient, beantwortet er mit der Drohung, die Fürstin selbst ins Kloster zu schicken.

Diener des Fürstenhauses werden von der aufgetragenen Menge beschuldigt, auf Mamyrovs Geheiß regelmäßig die Marktleute zu bestehlen; es kommt zu gewalttätigen Ausschreitungen. Da Prinz Jurij solche Klagen schon zu oft gehört hat, um nicht einen wahren Kern zu vermuten, bewahrt er die Aufrechterhaltung vor dem Gefängnis; auf sein Geheiß zieht sich das Volk friedlich nach Hause zurück. Mamyrov und die Fürstin warnen ihn, daß der Fürst eine solche Einmischung in seine Angelegenheiten nicht dulden wird. Der aber kann nicht eingreifen, da er sich wieder einmal bei Nastas'ja aufhält. Die heftige Reaktion seiner Mutter läßt Jurij die Zusammenhänge begreifen; zur Freude der Fürstin schwört er, die vermeintliche Verführerin zu töten.

**III. Akt:** Die Liebe des Fürsten zu Nastas'ja wird nicht erwidert. Zwischen Leidenschaft, Selbsterniedrigung und Eifersucht schwankend, kann er nicht begreifen, daß Nastas'jas Zauber gerade darin liegt, niemanden zu bevorzugen. Als Nastas'ja drastisch demonstriert, daß sie sich lieber töten würde, als einem Ungeliebten

anzugehören, stürzt der Fürst mit wütenden Drohungen davon. Allein geblieben, bekennt Nastas'ja, daß ihr Herz nicht dem Vater, sondern dem Sohn gehört.

Freunde hinterbringen Nastas'ja den Racheschwur des Prinzen. Statt Angst erfüllt die junge Frau einzig der Kummer darüber, daß sogar der heimlich Geliebte den Verleumdungen über sie Glauben schenkt. Sie beschließt, ihm allein gegenüberzutreten und ihn von ihrer Reinheit zu überzeugen. Als der Prinz hereinstürzt, stellt sie sich schlafend, und ihre Schönheit rettet ihr das Leben. Daraufhin berichtet sie in kluger und aufrichtiger Rede, wie schwer es für sie sei, sich als alleinstehende Frau gegen üble Nachrede zur Wehr zu setzen, und bittet den Prinzen, sie vor dem Zorn seines Vaters zu schützen. Zunächst mag Jurij nicht glauben, daß sie die Liebe des Fürsten zurückgewiesen hat. Erst als Nastas'ja ihm bekennt, ihre einzige Schuld sei ihre Liebe zu ihm, gesteht auch er ihr seine wahren Gefühle. Glückselig fallen sie einander in die Arme.

**IV. Akt:** Jurij und sein Vertrauter Žuran haben alles für die Flucht der Liebenden vorbereitet. Von Bedenken wegen des Standesunterschieds mag der Prinz nichts hören, nimmt aber, da Nastas'ja noch nicht erschienen ist, zunächst an der angesetzten Jagd teil. Währenddessen kauft die Fürstin bei dem Zauberer Kud'ma ein tödliches Gift für die vermeintliche Nebenbuhlerin.

Freunde haben Nastas'ja zum Treffpunkt gebracht, wünschen der jungen Frau Glück und verabschieden sich traurig. Während Nastas'ja sehnsüchtig auf den Geliebten wartet, unterhält sie sich mit der als Pilgerin verkleideten Fürstin, die ihr das Gift verabreicht. Als Jurij eintrifft, stirbt Nastas'ja in seinen Armen. Die Fürstin läßt die Leiche in den Fluß werfen und bekennt sich zu ihrer Rache, während der Prinz in tiefe Trauer fällt. Als der Fürst heranstürzt und nach seiner Geliebten verlangt, kommt es zum Streit, in dem Nikita seinen Sohn erschlägt. Die Fürstin hat ihr Liebstes verloren, und der von Kud'ma verfluchte Fürst stürzt angesichts seiner ungeheuerlichen Tat wie von Furien gejagt fort in das ausbrechende Gewitter.

## Zur Werkentstehung

"Bei keiner anderen Oper habe ich mich so abgemüht und so gequält",<sup>2</sup> seufzt Čajkovskij im Winter 1887 unmittelbar nach der Premiere seiner Oper *Čarodejka (Die Bezaubernde)*.

Dabei sieht es zunächst eigentlich so aus, als werde ihm sein neues Bühnenwerk ganz leicht von der Hand gehen. Der Bruder Modest, selbst Theaterschriftsteller, macht ihn um den Jahreswechsel 1884/85 auf das gerade uraufgeführte Bühnenstück *Čarodejka* des damals vielgespielten Dramatikers Ippolit Špažinskij aufmerksam, und wie sooft bei Čajkovskij ist es eine ganz konkrete Szene, die den Ausschlag für die Vertonung gibt: Die Begegnung zwischen dem mordlüsternen Prinzen Jurij und der ihm heimlich liebenden Nastas'ja fesselt den Komponisten so sehr, daß er spontan beschließt, diese konfliktreiche Liebesgeschichte zur Basis seiner neuen Oper zu machen – auch wenn er das Sprechtheaterstück noch gar nicht auf der Bühne gesehen hat. Er besorgt sich das Textbuch, fragt bei Špažinskij an, ob dieser bereit sei, seine Tragödie in ein Opernlibretto umzuarbeiten, erhält eine Zusage und möchte am liebsten sofort mit der Vertonung beginnen.

Dann aber verzögert sich alles. Das Libretto trifft nicht rechtzeitig ein, und Čajkovskij, der keine schöpferischen Energien verlieren möchte, komponiert zunächst seine Programmsinfonie *Manfred* nach Lord Byron. Wie üblich begeistert ihn die Arbeit ganz und gar, und das Opernprojekt tritt in den Hintergrund. Dennoch bleibt es bei dem Plan, das Bühnenwerk in der Saison 1887/88 zur Uraufführung zu bringen, so daß Čajkovskij nach Abschluß der Sinfonie erneut dem Komponieren seiner Oper entgegenfiebert.

Nun aber gibt es Probleme technischer Art, die ihm die Ausarbeitung erschweren. Špažinskij muß erst davon überzeugt werden, daß ein Opernlibretto ganz andere Anforderungen stellt als ein Text für das Sprechtheater. Obwohl Čajkovskij vom ersten Akt restlos begeistert ist, sieht er sich genötigt, all seine Überredungskünste aufzubieten, um eine Straffung der fünftaktigen Vorlage auf vier Akte durchzusetzen. "In einer Oper braucht

<sup>1</sup> Diesem Text liegen meine Programmheftbeiträge zur Aufführung der Oper *Čarodejka* durch Valerij Gergiev und das Marien-Theater St. Petersburg am 11. Juli 2005 in Baden-Baden zugrunde; sie wurden für die vorliegende Veröffentlichung bearbeitet und deutlich erweitert. Sämtliche Ausführungen beziehen sich auf Čajkovskijs Partitur und berücksichtigen nicht die künstlerischen Freiheiten der in Baden-Baden gespielten Inszenierung.

<sup>2</sup> "Ня над какой другой оперой я так не трудился и не старался." (Brief Čajkovskijs vom 13.11.1887 an Nadežda fon-Mekk; zit/n. Dombaev 1, S. 157.)

man unbedingt eine kompakte und rasch verlaufende Handlung",<sup>3</sup> erläutert er. "Das Sujet der *Čarodejka* ist so angelegt, daß man daraus keine fünfkaktige Oper machen kann. Ich wiederhole, wenn Sie entschieden gegen meinen Vorschlag angehen, werde ich Ihnen aufs Wort gehorchen – aber es wird nichts Gutes dabei herauskommen."<sup>4</sup>

Die größere dramaturgische Stringenz, die dem praxiserfahrenen Čajkovskij vor-schwebt, erfordert auch eine radikale Änderung des Schlusses:

"Im ersten Akt findet die meisterhafte Exposition des Sujets statt, ein vortreffliches Alltagsbild aus dem Leben des Volks", lobt er Špažinskij's bisherige Leistung. "Die Handlung ist lebhaft und interessant. Im zweiten dominiert das Drama; wir sehen die Beziehungen zwischen den agierenden Personen. Die Handlung strebt rasch ihrer Kulmination zu. Der dritte Akt ist der Höhepunkt des Dramas; man spürt die Unausweichlichkeit einer entsetzlichen, komplexen Katastrophe. Danach muß der vierte Akt genau dieser Katastrophe gewidmet sein, damit das Publikum das Theater erschüttert, aber ausge-söhnt und befriedigt verläßt."<sup>5</sup>

Am Ende geht Špažinskij auf alle Wünsche ein; sogar die Titelfigur gestaltet er nach Čajkovskij's Wünschen um, bis sie Čajkovskij's Bild einer liebenden und für ihre Liebe zu jedem Opfer bereiten Frau ganz entspricht, und so kann die Vertonung endlich voranschreiten. Mit Lust entwirft Čajkovskij die Volksbilder des ersten Akts und schürt in den beiden mittleren Akten engagiert den Knoten des Dramas. Aber die Intensität seiner Arbeit fordert schließlich ihren Preis. Ausgerechnet das Finale, dessen Umgestaltung dem Komponisten so wichtig gewesen ist, bereitet ihm auf einmal extreme Mühe. Eine Phase der Erschöpfung, ja der Lustlosigkeit stellt sich ein, bevor Mitte August 1886 dann doch noch einmal das Arbeitsfieber ausbricht und Čajkovskij das Werk am 18. August 1886 im Entwurf abschließen kann. Damit ist der eigentliche Kompositionsprozeß beendet; es fehlt nur noch die rein mechanische Arbeit der Instrumentation.

#### Premierenvorbereitungen

Aber Welch ein Schrecken erwartet den Komponisten, als er sein neues Werk zum ersten-mal in voller Länge am Flügel durchspielt: Seine Partitur umfaßt gut vier Stunden Musik! Der Pragmatiker Čajkovskij weiß, daß er solch eine ausgedehnte Spieldauer seinem Publi-kum nicht zumuten kann. Andererseits würde jede Kürzung das sensible Gleichgewicht seines dramaturgischen Konzepts verändern.

Zu allem Unglück ist der Librettist nicht greifbar, um dem Komponisten mit Rat und Tat zur Seite zu stehen, und aus Petersburg kommen bereits die ersten Anfragen: Čajkov-skij's Verleger wartet ungeduldig auf die Druckvorlagen, und das Marientheater möchte möglichst rasch mit den Proben beginnen und benötigt dazu einen Klavierauszug. Die Zeit drängt, und so muß das einmal gewählte Konzept wohl oder übel beibehalten werden.

"*Čarodejka* habe ich nicht so zum Abschluß gebracht, wie ich das normalerweise tue", klagt Čajkovskij einen knappen Monat vor der Uraufführung. "Normalerweise beginne ich, nachdem ich die

<sup>3</sup> "В опере [...] необходима сжатость и быстрота действия". (Brief Čajkovskij's vom 30.1.1886 an Ippolit Špažinskij; zit/n. Dombaev 1, S. 149.)

<sup>4</sup> "Сюжет 'Чародейки' таков, что из него нельзя сделать 5-актной оперы. Повторяю, если Вы решительно восстанете против моего предложения, я буду Вам повиноваться, – но ничего хорошего из этого не выйдет." (Brief Čajkovskij's vom 30.1.1886 an Ippolit Špažinskij; zit/n. Dombaev 1, S. 150.)

<sup>5</sup> "В первом действии ловкая экспозиция сюжета, превосходная бытовая картина народной жизни, живость и интерес действия. Во втором драма [...]; взаимно отношение действующих лиц и их характер [...]; действие быстро стремится к вершине. 3-е действие и есть вершина драмы; [...] чувствуется неминуемость сложной и ужасной катастрофы. За сям 4 акт должен быть посвящен именной этой катастрофы, после которой слушатель-зритель выйдет из театра потрясенный, но примеренный и удовлетворенный." (Brief Čajkovskij's vom 30.1.1886 an Ippolit Špažinskij; zit/n. Dombaev 1, S. 149.)

Oper ins unreine geschrieben habe, mit der Instrumentierung, danach sehe ich das vor langer Zeit Skizzierte kritisch durch, verändere, kürze usw. Anschließend erstelle ich den Klavierauszug, lasse drucken und veröffentlichen. Infolge besonderer Umstände beschloß ich, bei *Čarodejka* anders vorzu-gehen. Im vergangenen Jahr war ich zeitgleich mit den Proben zu meiner Oper *Čerevički* (*Die Pantöf-felchen*)<sup>6</sup> und inmitten der ganzen Moskauer Hektik dazu gezwungen, in aller Eile den Klavierauszug fertigzustellen. Es gab keine Möglichkeit, ruhig und durchdacht zu arbeiten. Vage spürte ich an eini-gen Stellen Weitschweifigkeit, überflüssige Musik, die beim Zuhörer Müdigkeit und Desinteresse hervorrufen kann – aber notgedrungen mußte ich auf gründliches Abwägen verzichten und habe im-mer nur die Konzeptskizzen ins reine redigiert. Als ich mich dann an die Instrumentation gemacht ha-be, konnte ich schon nichts mehr verändern, weil der Klavierauszug bereits gedruckt war."<sup>7</sup>

Als Čajkovskij den ersten Bühnenproben beiwohnt, ist ihm die Überfülle an Musik gera-dezu peinlich. Insbesondere die Liebesszene zwischen Jurij und Nastas'ja, die knapp drei Jahre zuvor den Anstoß zur Vertonung des Dramas gegeben hat, wirkt auf ihn nun fast ausufernd. Čajkovskij's künstlerisches Gewissen drängt auf einschneidende Kürzungen. Erst dann ist er mit sich im reinen und kann guten Gewissens sagen: "Mit der Oper, so wie sie jetzt ist, bin ich vollkommen zufrieden, und ich weiß, daß es keine Stelle gibt, an der der Zuschauer sich ermüdet fühlen kann."<sup>8</sup>

Die Überarbeitung ist er nicht nur seinem künstlerischen Gewissen und seinem Publi-kum schuldig, sondern auch den Künstlern. Denn das Petersburger Marientheater gibt sich die größte Mühe, eine repräsentative, musikalisch runde und von der Inszenierung, den Bühnenbildern und Kostümen her opulente Aufführung vorzubereiten und für Čajkovskij (den Lieblingskomponisten des Zaren) all die neuen registechischen und szenischen Möglichkeiten zu nutzen, die der russischen Bühne in den letzten Jahren zugewachsen sind.

Angesichts der Sympathie, die dem Künstler von allen Seiten entgegengebracht wird, ist Čajkovskij's Seelenlage schließlich wieder ausgeglichen: "Ich bin sehr zufrieden mit der Ausführung und insbesondere mit der szenischen Ausstattung. Mir scheint, die Oper wird einen großen Erfolg erzielen." Er freut sich auf die Premiere, in deren Verlauf ihm die Interpreten sogar einen silbernen Ehrenkranz überreichen – und ist um so entsetzter, als die Presse dem neuen Werk eher skeptisch und nach Čajkovskij's Einschätzung sogar feind-seilig begegnet.

#### Ein sperriges Werk

Natürlich ist es dem Komponisten nicht entgangen, daß die Uraufführung einige Schön-heitsfehler aufweist. Insbesondere die Sängerin, die er sich für die Titelpartie gewünscht hat, enttäuscht ihn. Sie vermag ihre Rolle weder stimmlich noch darstellerisch zu füllen

<sup>6</sup> Gemeint ist die am 19./31.1.1887 in Moskau uraufgeführte Oper *Čerevički*, Čajkovskij's überarbeitete Neufassung seiner Gogol'-Vertonung *Kuznez Vakula* (*Vakula der Schmied*, UA 1876, St. Petersburg).

<sup>7</sup> "Чародейку" я окончательно редактировал не так, как это обыкновенно делаю. Обыкновенно, написав оперу начерно, я ее инструментую, причем, относясь к давно уже набросанному критически, менно, сокращаю и т. д. После того делаю клавираусzug, печатаю и пускаю в публику. С "Чародейкой" вследствие особых обстоятельств, пришлось поступить иначе. Я должен был в прошлом году во время репетиции "Черевичек" и среди московской суеты поспешно делать клавираусzug. Не было возможности работать спокойно и обдуманно. Смутно я чувствовал в иных местах растянность, излишек музыки, способный утомить и охладить слушателя, – но поневоле отказался от обдумывания, а спешно редактировал начисто черновые наброски. Затем, когда я привязался за инструментовки, мне уже нельзя было ничего изменять, ибо клавираусzug был уже напечатан." (Brief Čajkovskij's vom 25.9.1887 an Ippolit Špažinskij; zit/n. Dombaev 1, S. 156.)

<sup>8</sup> "Словом, оперой, в теперешнем виде ее, я совершенно доволен и знаю, что нигде не будет такого момента, когда зритель почувствует себя утомленным". (Brief Čajkovskij's vom 25.9.1887 an Ippolit Špažinskij; zit/n. Dombaev 1, S. 156.)

und kommt bereits im ersten Akt musikalisch dermaßen aus dem Konzept, daß Čajkovskij, der die Premiere dirigiert, abklappen muß.

Das allein vermag aber keineswegs die unerwartet kühle Resonanz des Publikums zu erklären. Mit ein wenig Abstand gelangt der Komponist selbst zu dem Schluß:

"Čarodejka gefällt wenig, und die Schuld daran liegt bei mir ebenso wie, hauptsächlich, bei Ippolit Vasil'evič Špažinskij. Mit dem Theater kennt er sich ausgezeichnet aus, aber den Anforderungen einer Oper hat er sich noch wenig angepaßt. Bei ihm gibt es zu viele Wörter, er bevorzugt allzusehr den Dialog gegenüber der Lyrik. Insgesamt sind alle Szenen zu lang geraten. Aber an vielem bin auch ich Schuld."<sup>9</sup>

Die Kritiker sehen das ähnlich: Sie haben große Schwierigkeiten mit dem dramatischen Sujet, das sie ganz und gar nicht für Čajkovskij geeignet finden. Vor allem aber beklagen auch sie sich über die Textvorlage: "Das Libretto leidet unter mangelnder Geschlossenheit, Längen, Einschüben und uneinheitlichen Charakteren, mitunter sogar unter einer primitiven Formgestalt: Neben guten Versen stehen gelegentlich ausgesprochen mißglückte."<sup>10</sup>

Tatsächlich ist *Čarodejka* eine für den Theaterpraktiker Čajkovskij zutiefst ungewöhnliche Oper – und das, obwohl (oder gerade weil?) der Komponist vor Beginn der Arbeit alle damals aktuellen russischen Opernpartituren studiert, sich mit den neuesten Regie-Experimenten am Petersburger Marien-theater auseinandersetzt und diese auch deutlich in sein Werk integriert.

#### Zur Rolle der Nastas'ja

Die Schwierigkeiten beginnen bereits beim Titel, *Čarodejka*, abgeleitet von dem russischen Verb «čarovát'», das sowohl «verhexen» und «verzaubern» bedeutet als auch «jemanden bezaubern», «entzücken» oder «stark beeindrucken».

Die Übersetzung *Die Zauberin*, unter der die Oper 1941 an der Berliner Staatsoper ihre deutsche Erstaufführung erlebt und unter der sie zumeist auch in deutschsprachigen Nachschlagewerken zu finden ist, setzt den Akzent auf den ersten Teil der Wortbedeutung: Offenkundig geht es um eine Frau, die mit übernatürlichen Kräften begabt ist und diese einsetzt, um andere Menschen zu beeinflussen. Welcher Art dieser Einfluß ist, bleibt offen; negative Assoziationen zu der mythologischen Zauberin Circe oder zu der bösen Hexe aus *Hänsel und Gretel* liegen jedoch nahe.

Dabei kennt die russische Sprache für derartige Frauen weitaus eindeutiger Wörter, nämlich «volšébnica» für die Zauberkundige im allgemeinen und «koldúnja» und vor allem «vedmá» für die böse Hexe im besonderen – Begriffe, die im Libretto der Oper immer dann auch tatsächlich verwendet werden, wenn es darum geht, die Titelfigur zu schmähen und abergläubischer Furcht vor dem Übersinnlichen Ausdruck zu verleihen.

Čajkovskij legt sich jedoch nicht auf diese dunkle Seite fest. Er betont die Ambivalenz des Zaubers. Seine *Bezaubernde* (wie der Titel zutreffender übersetzt wäre) erweist sich als eine anziehende junge Frau, deren Reiz in ihrer angenehmen Ausstrahlung liegt. Wer sich unvoreingenommen auf sie einläßt, vermag für kurze Zeit die Sorgen des Alltags zu vergessen. Musikalisch gibt Čajkovskij ihr eine Aura des Schlichten, Reinen, Natürlichen

<sup>9</sup> " 'Čarodejka' мало нравиться, и вина в том как на мне, так и, главным образом, на Ипполите Васильевиче. Он отлично знает сцену, но к оперным требованиям еще мало прилаhdился. У него слишком много слов, слишком преобладает разговор над лиризмом. [...] в общем все сцены растянуты. Но в многом и я виноват." (Brief Čajkovskijs an Julija Špažinskaja; zit/n. Dombaev 1, S. 159.)

<sup>10</sup> "Libretto страдает отсутствием единства, длиннотами, вставками, нецельными характерами, подчас даже грубой формой: рядом с хорошими стихами встречаются и очень неудачные." (Cezar' Kjuj am 5.11.1887 in der Zeitschrift *Muzyka'noe obozrenie*; zit/n. Dombaev 1, S. 160.)

und Undramatischen und unterstreicht die selbstverständliche Anmut, die er in dieser Person verkörpert sehen möchte, durch volkstümliche Melodien und volksliedartige Musik. Damit verleiht er ihr eine deutlich andere Aura als ihren Gegenspielern, Fürst Nikita und seiner Frau.

Eine solche Verzauberung kann allerdings nur Erfolg haben, solange die Bezaubernde allen Menschen gleichermaßen freundlich entgegenkommt und ihre eigenen Gefühle unterdrückt. Deutlichstes Zeichen hierfür ist der Verlust ihres eigenen Namens. In der Oper wird die Titelfigur so gut wie nie mit «Nastas'ja» angesprochen. Statt dessen nennen ihre Gäste sie voller Sympathie «kumá» (zu deutsch «Gevatterin»): Ihre Funktion für die Gemeinschaft ist wichtiger als ihre Person; Nastas'ja wird als Freundin, als gute Bekannte geschätzt – muß dafür aber auf sich und ihre Liebe verzichten.

Auch für ihre Feinde, die sie voll Mißgunst als verführerische Sirene aburteilen, bleibt sie namenlos: Nicht als Mensch wird sie wahrgenommen, sondern als gesichtslose Zerstörer-in von sozialen Werten und Normen. Der abschätzigste Begriff «bába», mit dem die Fürstin ihre Eifersucht zum Ausdruck bringt, assoziiert nicht nur eine sozial niedrigstehende, oft alte Frau, sondern auch die schreckliche Hexe Bába-Jagá: den Inbegriff alles Grausigen aus den russischen Volksmärchen.

Für Prinz Jurij steht dieses namenlose Scheusal, das die Ehe seiner Eltern bedroht, noch unter den Tieren, die er auf seinen Jagdausflügen erlegt, so daß er ohne Zögern Nastas'jas Tod beschließen kann. Sobald er aber der jungen Frau von Angesicht zu Angesicht gegenübersteht, ihre Stimme hört, ihren Argumenten zugänglich wird, erkennt er in der Vielgeschmähten einen feinfühligen, liebesfähigen Menschen, den zu töten Mord wäre.

In der Begegnung mit dem edlen Prinzen kann sich Nastas'jas Zauber ganz entfalten und endlich auch ihr selbst zugute kommen: Die jungen Menschen sind bereit, miteinander ein neues Leben zu beginnen. Im Zusammentreffen mit egozentrischen Charakteren wie dem Fürsten Nikita dagegen verkehrt sich Nastas'jas positiver Zauber in sein Gegenteil. Denn Nikita ist ein Machtmensch und kann nicht genießen, wo er nicht zugleich auch besitzt. Sein Versuch, Liebe zu erzwingen, zerstört das fragile Gleichgewicht, in dem Nastas'ja lebt, und beschwört die blutige Tragödie herauf, die alle Beteiligten in den Untergang reißt.

Dieser Konflikt zwischen männlicher Machtgier und weiblicher Liebessehnsucht erinnert an Čajkovskijs frühe Opern *Voevoda* (Moskau 1869) und *Opričnik* (St. Petersburg 1874) und mehr noch an das unmittelbare Vorgängerwerk *Mazepa* (Moskau 1884). Mit ihnen teilt *Čarodejka* auch das altrussische Ambiente. Zentraler Unterschied jedoch ist Čajkovskijs Entscheidung, seine weibliche Heldin diesmal aus dem einfachen Volk kommen zu lassen – ein Entschluß, der dem Publikum trotz so bekannter Opern wie *Carmen* und *La Traviata* (die der Komponist zu seiner Rechtfertigung heranzieht) Mühe bereitet. Denn Nastas'ja ist nicht nur gesellschaftlich unterprivilegiert, sondern muß sich als Vollwaise und kinderlose Witwe ihren Lebensunterhalt auch noch selbst verdienen – und das mit der anrühigen Tätigkeit einer Schankwirtin. Zwar gibt Čajkovskijs Oper keinen Hinweis darauf, daß Nastas'jas Schenke die Menschen aus anderen Gründen anziehen könnte als aus dem Wunsch nach Geselligkeit, gemeinsamem Trinken, Diskutieren und Glücksspiel. Aber noch bevor Čajkovskij die erste Note seiner Oper zu Papier gebracht hat, protestiert die für die Uraufführung vorgesehene Sopranistin Ėmilija Pavlovskaja bereits vehement dagegen, eine derart fragwürdige Gestalt zur Heldin eines musikalischen Bühnenstücks zu machen, und auch die Rezensenten der Uraufführung haben ihre Schwierigkeiten mit Nastas'jas Moral.

Čajkovskij dagegen sieht in dieser jungen Frau genau jene Lichtgestalt, die seine empathische Titelgebung rechtfertigt, und begeistert sich für die "moralische Kraft und Schönheit", die sie aus ihrer Liebe gewinnt. Für ihn ist Nastas'ja "eine starke weibliche

Natur, die sich nur einmal, dann aber für immer verliebt und für ihre Liebe alles zu opfern bereit ist."<sup>11</sup> Ihr Zauber ist derselbe, den Čajkovskij auch all seinen anderen Opernheldinnen verleiht: der unbedingte Glaube an die eine, wahre, allumfassende und lebensbestimmende Liebe. Daß diese Liebe ins Unglück führt, ändert nichts daran, daß sie allein dem Leben Ziel und Sinn verleiht.

#### Fürst Nikita und seine Familie

Trotz der Emphase, mit der Čajkovskij sich der Titelgestalt zuwendet, rückt er nicht sie und ihre Liebe in den Mittelpunkt der Handlung, sondern die Oper umfaßt gleich vier gleichwertige Hauptfiguren – für ein musikalisches Bühnenwerk ein äußerst ungewöhnlicher Entschluß. Sowohl vom Anteil der Musik als auch von der dramaturgischen Bedeutung stehen Nastas'ja nicht nur der Mann ihrer Liebe, sondern gleich seine ganze Familie konfliktreich gegenüber.

Diese Konflikte verschärfen sich durch die schwierigen Beziehungen innerhalb dieser Familie: Fürst Nikita und sein Sohn Jurij rivalisieren nicht nur um dieselbe Frau, sondern entwickeln auch ganz und gar unterschiedliche Vorstellungen hinsichtlich der Ausübung von Macht; und Mutter und Sohn lieben einander zwar innig, zwischen den Ehepartnern jedoch herrschen nur noch Stolz und verletzte Eitelkeit. Das läßt die Mutter den Mord an ihrer vermeintlichen Nebenbuhlerin gutheißen und, als dieser nicht erfolgt, schließlich selbst zur Giftmörderin werden, während der Vater politisch wie privat ein Despot ist, der zu sehr an seine unumschränkte Macht gewöhnt ist, als daß er sie im zwischenmenschlichen Bereich hintanstellen würde.

So gesehen, scheinen Gut und Böse in dieser Oper polar auseinanderzuklaffen wie in keiner anderen von Čajkovskijs Opern. Erst der tiefere Blick enthüllt, wie komplex die Charaktere angelegt sind und welchen Einflüssen und Fehlentscheidungen sie unterliegen.

Fürst Nikita ist bei aller Machtgier zugleich ein zutiefst zerrissener Mensch, der auf der Suche nach Glück immer wieder die falschen Entscheidungen fällt. Von verlogenen Beratern umgeben, mißbraucht er zwar seine Herrscherrolle, erweist sich dabei aber zugleich auch als ein Opfer des obrigkeitstaatlichen Denkens. Blind gegenüber den Bedürfnissen seiner Schutzbefohlenen und mit ihrem Zorn niemals direkt konfrontiert, bemerkt er nicht, wie der intrigante Beamte Mamyrov das Volk ausbeutet, willkürlich die Marktleute tyrannisiert und offenbar auch die Anzeige gegen Nastas'ja nicht aus Sorge um Sitte und Moral, sondern allein aus Mißgunst verfolgt.

Stärker noch als im Politischen äußern sich Nikitas übersteigerte Ichbezogenheit und seine Unfähigkeit, zwischen Liebe und Besitzgier zu unterscheiden, im Privatbereich. Seine Frau, deren Standesbewußtsein ihn an sein privates Fehlverhalten erinnert, weist er als lästige Mahnerin zurück, erträgt es aber nicht, seinerseits von Nastas'ja zurückgewiesen zu werden. Letztlich scheitert er in allen Lebensbereichen: Die Liebe zur Bevölkerung hat er nie besessen, die Liebe zu seiner Frau ist erloschen, die Liebe zu Nastas'ja wird nicht erwidert, und die Liebe zu seinem Sohn entdeckt er erst, nachdem er ihn mit eigener Hand erschlagen hat. Am Schluß jedoch büßt er seinen Egoismus durch die bittere Einsicht seiner Schuld: Als Nikita das Ungeheuerliche seiner Tat begreift, stürzt er wie von Furien gejagt im ausbrechenden Gewitter davon. Sein Ende bleibt offen.

Häufig wird dieses effektvolle Finale der Oper als eine Art Wahnsinnsszene aufgefaßt. Čajkovskij scheint der zerrissensten seiner vier Hauptfiguren aber eine viel härtere und

<sup>11</sup> "Дело в том, что в глубине души этой гулящей бабы есть нравственная сила и красота [...]. Она сильная женская натура, умеющая любить только раз навсегда и в жертву этой любви отдать все." (Brief Čajkovskijs vom 12.4.1885 an Emilija Pavlovskaja; zit/n. Dombaev 1, S. 147.)

realistischere Strafe zgedacht zu haben. Denn wie German im ersten Akt der wenig später komponierten Oper *Pique Dame* (St. Petersburg 1890) wird Fürst Nikita während des Gewitters mit der Erkenntnis konfrontiert, daß seine Liebeshoffnungen sich nicht mehr erfüllen können und daß das Leben ihm auch sonst keinerlei Perspektiven bietet. Angesichts seiner Schuld kann er seine Qual mit niemandem teilen, und so erweist sich der Aufruhr der Elemente als das treffende Abbild seiner gemarterten Seele.

Die tröstende Version eines Wahnsinns, der die eigene Verstrickung auslöscht, behält Čajkovskij dagegen der Gestalt der Marija aus der unmittelbar vor *Čarodejka* komponierten Oper *Mazepa* (Moskau 1884) vor. Dort erträgt die weibliche Heldin das Wissen nicht mehr, durch ihre Liebe zu dem skrupellosen Machtmenschen Mazepa den Tod ihres Vaters herbeigeführt zu haben, zieht sich unumkehrbar in sich selbst zurück und stellt in ihrem verwirrten Geist eine neue, heile Welt her, in der die erlebten Verletzungen außen vor bleiben. Musikalisch ist dieser Wahnsinn auf deutlich andere Weise vertont: Kein Gewitter, das den großen Gefühlsausbruch begleitet, sondern ein stilles, in der szenischen Situation von Krieg, Tod und Zerstörung geradezu absurd schlichtes Wiegenlied beendet die Oper.

Der Vergleich macht deutlich, daß Fürst Nikita die gesamte Oper hindurch als ein hochfahrender Willensmensch charakterisiert wird, der für sein Verhalten selbst verantwortlich ist und seinen extremen Seelenzustand daher am Ende bewußt durchleben und durchleiden muß. Čajkovskijs Vertonung zeigt eine schuldbeladene Kreatur, der es vor sich selbst graut.

Auch die Fürstin ruft ihre Strafe letztlich selbst hervor, auch wenn ihr persönliches Unglück anfangs eher Mitleid erweckt. Von der Untreue ihres Mannes zutiefst verletzt und in ihrer gesellschaftlichen Position in Frage gestellt, leidet sie aufrichtig. Einzig in der übersteigerten Hinwendung zu ihrem Sohn scheint sie einen Ausgleich für die unbefriedigende Ehe zu finden.

Gleichzeitig erweist sie sich als eine selbstbewußte und unbeugsame Frau, die ihrem Mann an Stolz und Willenskraft durchaus ebenbürtig ist. Nicht bereit, sein ehrloses Verhalten stillschweigend hinzunehmen, stellt sie sich seinem Tun entgegen und beharrt auf Stand und Ehre. Als es ihr jedoch nicht gelingt, sein Gewissen aufzurütteln, schiebt sie alle Schuld am Zerbrechen der Familie einzig und allein auf Nastas'ja. Ihr starrsinniger Haß wird von ihrer Kammerfrau und von Mamyrov noch bestärkt, so daß sie schließlich deren Einflüsterungen erliegt und sich zum Giftmord entschließt. In der Einseitigkeit ihres Urteils verliert die Fürstin ihre menschliche Tragik, ihre Seele verhärtet sich, und sie entwickelt sich zur mitleidlosen Rächlerin und Mörderin, die für ihre Tat mit dem ewigen Verlust des Sohnes gestraft wird.

Bei näherer Analyse erweist sich letztlich sogar Prinz Jurij als eine ambivalente Gestalt. Anfangs wird er zwar noch zum Gegenpol seines Vaters und zum guten und gerechten Helden der Volksmärchen stilisiert; sein Verhalten gegenüber dem Volk ist von einem natürlichen Rechts- bzw. Unrechtsempfinden geprägt, so daß die Menschen ihm vertrauen und ihm gern gehorchen. Aber der Prinz besitzt keinerlei Möglichkeit, seine zukünftige Herrscherrolle zu üben: Offenbar hält sein Vater ihn von allen Staatsgeschäften fern. So kann er sich nur mit der Jagd beschäftigen, und das Töten wird gewissermaßen zu seinem Alltag.

An die Mutter knüpft ihn ein überaus enges Band. Jurij verehrt sie mit sensibler Einfühlung und schwärmerischer Liebe, so daß das Duett der beiden (II. Akt) durchaus Züge einer Liebesszene trägt. Instinktiv spürt er ihr Leid, und als er den Grund dafür erfährt, macht er sich auch ihren Zorn so sehr zu eigen, daß die Schuldfrage in den Hintergrund tritt. Dementsprechend hindern ihn seine edlen Anlagen nicht daran, im Interesse seiner Familie affektiv und irrational den Mord an Nastas'ja zu beschließen.

Die Schönheit dieser vermeintlichen Hexe ergreift ihn dann aber doch tief genug, daß er sich von Nastas'ja in ein Gespräch verwickeln läßt. So wie er zunächst blind den Worten der Mutter vertraut hat, glaubt er nun der jungen Frau. Ein Liebesduett von vergleichbarem Einvernehmen wie mit der Mutter ergibt sich dennoch nicht. Denn um ein Wort der Zuneigung muß Nastas'ja so lange bitten, bis eine Zurückweisung geradezu taktlos wäre. Weniger die Liebe als vielmehr das Ehrgefühl scheint Jurij dazu zu bewegen, die junge Frau unter seinen Schutz zu stellen. Daß er zwar bereit ist, gemeinsam mit ihr zu fliehen und sich um ihretwillen mit seiner Familie, die ihm bislang heilig war, zu überwerfen, vorab aber dennoch nicht auf sein Jagdvergnügen verzichtet, verleiht dieser Bühnengestalt einmal mehr den Habitus jugendlicher Unreife.

Die mangelnde Geradlinigkeit der Figuren besitzt jedoch einen klaren Sinn für das dramatische Gefüge: Čajkovskij konzipiert Prinz Jurij und seine Eltern als komplexe Bühnengestalten, die nicht in der Lage sind, ihr eigenes Fehlverhalten wahrzunehmen und zu revidieren. Ihre widerstreitenden Intentionen und Spontanhandlungen führen zu einander überkreuzenden Handlungsfäden, verschärfen die Intrige und lassen schließlich für keinen der Beteiligten mehr eine gütliche Lösung zu: Am Ende stürzen sie alle durch eigene Schuld ins Unglück.

Als Identifikationsfigur ist folglich keine der Hauptfiguren geeignet – auch Nastas'ja nicht. Denn obwohl sie insgesamt konstanter wirkt als alle anderen Bühnengestalten und innere Festigkeit, Vernunft, Selbstvertrauen und rhetorische Überzeugungskraft besitzt, ist sie keineswegs gegen falschen Stolz gefeit. Kühn verläßt sie sich ganz auf ihre persönliche Ausstrahlung und bewegt sich dabei auf einem schmalen Grad zwischen Selbstbewußtsein und Gefallsucht.

#### Zur Figurenkonstellation

Eine solche Entscheidung für vier zwiespältige Hauptrollen bei gleichzeitigem Verzicht auf einen klaren Identifikationsträger zwingt dazu, die Figurenkonstellation dieser Oper kritisch zu überdenken. Offenkundig geht es Čajkovskij in *Čarodejka* nur vordergründig darum, die Liebe zweier junger Menschen am Widerstand der Alten scheitern zu lassen, und die Essenz des Dramas äußert sich nicht primär darin, daß Nastas'ja zwischen zwei Männern steht. Der dramatische Fokus liegt vielmehr auf dem Aufeinandertreffen zweier starker Frauen, die trotz des Unterschieds in Alter und sozialer Stellung in ihrer emotionalen Kraft ebenbürtig sind und einander aufgrund dieser emotionalen Kraft wechselweise in den Untergang treiben.

Das Tragische ihres Konflikts besteht darin, daß die Fürstin zwar glaubt, mit Nastas'ja um ihren Mann zu ringen, in Wahrheit aber (und ohne es zu wissen) einen Kampf um ihren Sohn führt. Das Absurde und Sinnlose dieser Rivalität wird dadurch unterstrichen, daß nur die Fürstin diese Auseinandersetzung aktiv vorantreibt, während Nastas'ja sich gänzlich anderen Handlungszwängen unterworfen glaubt und sich ihrer wahren Feindin nicht einmal bewußt ist.

Die Triebfeder ihres Tuns und Denkens ist jedoch für beide Frauen gleich. Beide zeigen ein stolzes Selbstvertrauen und den klaren Wunsch, andere Menschen zu beeinflussen. Das führt dazu, daß keine der beiden Frauen sich einschüchtern läßt und beide für ihre Ziele aktiv werden. Dabei ähnelt Nastas'jas Entscheidung, Prinz Jurij ihre Liebe zu bekennen und ihn auf ihre Seite zu ziehen, durchaus dem Machtspiel zwischen dem Fürsten und seiner Frau, da es in beiden Fällen darum geht, den Mann zu einer Verhaltensänderung zu bewegen.

Derart «starke» Frauengestalten, die ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen, sind auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts die Ausnahme. Die Abweichung von einem Denk-

und Handlungsmuster, das der Frau stets die schwächere Position zuweist, prädestiniert die Fürstin von vornherein zur negativen Heldin und läßt die Zweifel des Premierenpublikums an der moralischen Integrität der Titelgestalt durchaus verständlich erscheinen. Dennoch fällt es schwer, Nastas'ja als "russische Femme fatale"<sup>12</sup> zu sehen, die die Männer durch ihre körperliche Anziehungskraft ins Verderben stürzt. Dazu ist sie selbst zu sehr in die emotionalen Wirren eingebunden und von Čajkovskij allzu nachdrücklich als liebende Frau positiv gezeichnet. Gerade diese Liebe aber ist – wie stets bei Čajkovskij – der Auslöser aller dramatischen Konflikte, denn durch ihre Liebe wird Nastas'ja sowohl für den Prinzen als auch für seine Eltern zum Anlaß, mit ihrem bisherigen Leben zu brechen und menschlich neu Stellung zu beziehen. Daß diese Entscheidungen in keinem Fall ethisch positiv ausfallen, wirkt natürlich auf die Titelfigur zurück – und so muß auch Nastas'ja am Ende sterben, ohne für das "Opfer"<sup>13</sup>, das sie ihrer Liebe bringt, belohnt zu werden.

#### Komplexe Intentionen

Čajkovskijs Entschluß, in seiner Oper *Čarodejka* ein für ihn neues Gefüge von komplexen und konflikthaltigen Charakteren auf die Bühne zu stellen und auch neue Frauentypen zu erproben, die von dem Opern-Üblichen seiner Zeit abweichen, erweist sich als ein ambivalentes Unterfangen. Denn derart vielschichtige Naturen lassen sich im Sprechtheater weit eher ausloten als in einer Oper, in der die Musik ihren eigenen Anteil an der Personenzeichnung und am Gang der Handlung beansprucht und den Grad der Komplexität nochmals steigert. Infolgedessen erfordert das mehrdimensionale Gefüge dramatischer und einander überschneidender Konflikte musikalisch eine andauernde Hochspannung – auf die Gefahr hin, die Aufnahmefähigkeit des Publikums zu überschätzen. Die Wichtigkeit der verbalen Auseinandersetzungen erfordert Dialoge, reduziert die Möglichkeiten für ariose Ruhepunkte und treibt das Drama musikalisch Schlag um Schlag voran.

Einen ausgleichenden Spannungswechsel sucht Čajkovskij in zahlreichen Volks- und Genre-Szenen mit folkloristischen Melodien und effektvollen Chortableaus, die teils an Glinka und Musorgskij erinnern, teils auf die weitere Entwicklung der Operngattung bei Nikolaj Rimskij-Korsakov vorausweisen. Solche Genre-Szenen benötigen zwar eine schwer überschaubare Fülle an Nebenrollen, geben dem Petersburger Marien-theater aber Gelegenheit, bei der Uraufführung seine neuesten bühnentechnischen Möglichkeiten vorzuführen. Denn seit Zar Aleksandr III seinem Opernhaus ein immer größeres Interesse entgegenbringt, ist die Direktion um Neuerungen in den Bereichen Bühnenbild und Regie bemüht. Vor allem geht es darum, statuarische Elemente zurückzudrängen und einen lebhaften, bunt bebilderten Szenenablauf vorzuführen, wobei insbesondere die Chöre in die szenische Aktion mit einbezogen werden.

Čajkovskij entscheidet sich also bewußt dafür, dem Theater in seiner Oper *Čarodejka* alle Möglichkeiten zur Selbstdarstellung zu geben, damit sein Werk nicht nur in musikalischer, sondern auch in szenischer Hinsicht ein Erfolg wird. Diese Zweigleisigkeit bewirkt jedoch die zwingende Notwendigkeit, das individuelle und zeitlos gültige Liebesdrama in ein Lebens- und Sittenbild aus dem alten Rußland einzubinden – eine Verknüpfung, die Čajkovskij in *Čarodejka* ebenso schwerfällt wie in seinen vorausgegangenen russischen Historienopern *Voevoda* (*Der Wojewode*), *Opričnik* (*Der Opritschnik*) und *Mazepa*.

Eigentlich erfolgreich ist Čajkovskij hier nur im ersten Akt, in dem Nastas'ja in ihrem ureigenen Umfeld vorgestellt und durch die Liebe der Menschen zu ihr mannigfaltig charakterisiert wird. Genre-Szenen und Personenprofilierung wirken sinnfällig zusammen,

<sup>12</sup> Lauer, Lucinde: Artikel "Tscharodejka". In: Dahlhaus, Carl / Sieghart Döhring (Hg): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*. Bd. 6. München / Zürich 1997, S. 345.

<sup>13</sup> Vgl. Anm. 11.

und auch die bunte Szenerie der Gaukler ist dramaturgisch schlüssig in den Handlungsablauf integriert. Aber schon im zweiten Akt fallen beide Pole auseinander. Der Protest der empörten Menge gegen die Selbstbereicherungen Mamyrovs folgt merkwürdig unverbunden auf das private Drama im Fürstenhaus, bietet aber immerhin noch einen willkommenen Anlaß für eine positive Kennzeichnung des jungen Prinzen Jurij. In den beiden folgenden Akten jedoch ist das Volk dann auf keine Weise mehr in die Dramaturgie der Liebeshandlung eingebunden, und wenn der Komponist entgegen seinem Librettisten darauf besteht, auch Nastas'jas Tod unter Abwesenheit des Volks stattfinden zu lassen (als Kompromiß erklingt ein einziger, unvermittelter Trauer-Chor), wird deutlich, daß ihm die individuelle Tragödie weitaus näher steht als das Sozialdrama.

Čajkovskijs ambitionierter Versuch, alle aktuellen Musiktheater-Strömungen seiner Zeit in einem einzigen Werk zu vereinen und sich dabei an dem hohen szenischen Standard zu orientieren, den das Petersburger Marientheater im Verlauf der 1880er Jahre erreicht hat, macht *Čarodejka* zwar zu einem fesselnden Beweis für Čajkovskijs Bereitschaft, mit seinen Interpreten zu kooperieren und dem Publikum entgegenzukommen. Letztlich aber stellt sich die Frage, ob nicht gerade die übergroße Zahl bühenwirksamer Grundstrukturen das eigentliche Problem dieser Oper ausmacht: Macht, Liebe und Eifersucht, Volk, Familie und Individuum, Giftmord, Sohnesmord und abergläubische Furcht vor Hexenunwesen, rezitativische Dialoge, stimmungsschilderndes Lokalkolorit und die grandiose Gewitter-Finalszene bieten zwar jeweils für sich effektvolle Bühnentopoi – in der Häufung jedoch beeinträchtigen sie einander.

Verstehen läßt sich diese Häufung von Effekten nur im Kontext von Čajkovskijs Gesamtschaffen. In diesem Werk zieht er die Summe seiner bisherigen Erfahrungen mit dem von ihm so geliebten, aber seiner Gegenwart so fernem altrussischen Sujet und erkennt schließlich klar die Probleme, die sich daraus ergeben. Wenige Jahre später kann er daraus die Konsequenzen ziehen und bringt für sein Meisterwerk *Pique Dame* den Mut und die dramaturgische Stringenz auf, sich ganz auf einen Liebeskonflikt zu konzentrieren, den er zentral in seiner eigenen Petersburger Umgebung ansiedelt.

Damit erweist sich *Čarodejka* als ein wichtiges Werk des Übergangs. Erst in Kenntnis dieser Partitur mit all ihren zukunftssträchtigen Absichten und ungewollten Schwierigkeiten läßt sich so recht erkennen, mit welcher Folgerichtigkeit Čajkovskij als Opernkomponist lebenslang seinen künstlerischen Weg verfolgt hat und sich dabei sowohl an Gattungsgegebenheiten als auch an den Wünschen seines Publikums als auch an seinen eigenen Vorstellungen von einem bühenwirksamen Liebeskonflikt orientiert hat.

In der Vermittlungsfunktion für sein Gesamtschaffen liegt letztlich ein wichtiges Argument für die Aufführung und Wiederbelebung dieser Oper: Wer Čajkovskijs Bühnen-schaffen verstehen will, kommt um *Čarodejka* nicht herum und wird schließlich auch die komplexe Dramaturgie schätzen lernen. Vielleicht bewahrheitet sich bei häufigerer Begegnung dann ja doch noch Čajkovskijs versteckte Hoffnung, mit der er sich nach der Premiere zu trösten versucht: "Ich denke, daß dies eine Oper ist, an die man sich gewöhnen muß."<sup>14</sup>

<sup>14</sup> "[...] эта опера, к которой нужно привыкнуть." (Brief Čajkovskijs an Julija Špažinskaja; zit/n. Dom-baev I, S. 159.)