



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Russische Opern nach Vorlagen von A.S. Puškin“

Verfasserin

Svenja Ingensand

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 361

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik, Russisch

Betreuer:

Univ-Prof. Dr. Alois Woldan

- Ата́нде!

- Как вы смели мне сказать *ата́нде*?

- Ваше превосходительство, я сказал *ата́нде-с!*

(Пушкин: 1975/5: 216, Пиковая Дама)

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
	1.1 Das Libretto	6
	1.2 Musik und Oper in Russland	7
2	Ruslan i L'udmila	11
	2.1 Entstehung	11
	2.2 Puškin und Glinka	17
	2.3 Das Poem Puškins	20
	2.3.1 Handlung des Poems Puškins	25
	2.4 Das Poem und die Oper	26
	2.5 Charaktere der Oper	28
	2.6 Analyse der Oper	31
	2.6.1 Erster Akt	31
	2.6.2 Zweiter Akt	35
	2.6.3 Dritter Akt	39
	2.6.4 Vierter Akt	41
	2.6.5 Fünfter Akt	44
3	Pique Dame	46
	3.1 Musikpolitischer Hintergrund der <i>Pique Dame</i>	46
	3.2 Entstehung der Oper	48
	3.3 Čajkovskijs persönlicher Hintergrund	49
	3.4 Die Povest' Puškins	55
	3.4.1 Handlung der Povest' Puškins	57
	3.5 Aufbau, Erzählerfigur und Symbolik der Povest'	58
	3.6 Unterschiede zwischen der Povest' und der Oper	60
	3.7 Analyse der Oper	62
	3.7.1 Erster Akt, 1. Bild	62
	3.7.2 Erster Akt, 2. Bild	69
	3.7.3 Zweiter Akt, 3. Bild	72
	3.7.4 Zweiter Akt, 4. Bild	75
	3.7.5 Dritter Akt, 5. Bild	79
	3.7.6 Dritter Akt, 6. Bild	80
	3.7.7 Dritter Akt, 7. Bild	82

4	Stravinskij, Čajkovskij und <i>Ruslan und L'udmila</i>	83
5	Mavra	84
	5.1 Entstehung der Oper	84
	5.2 Das Poem Puškins	89
	5.2.1 Handlung des Poems	92
	5.3 Analyse der Oper	92
6	Parallelen der drei Opern	96
7	Resümee	97
8	Literaturverzeichnis	99
9	Anhang	105
	9.1 Резюме	105
	9.2 Abstract	111
	9.3 Lebenslauf der Verfasserin	113

1 Einleitung

Vorliegende Arbeit befasst sich mit der Frage, wie Puškins Werke von russischen Librettisten und Komponisten für die Oper bearbeitet und umgesetzt wurden, und ob bzw. wie weit diese Bearbeitung, sowie die Auswahl des Stoffes im Zusammenhang mit der jeweiligen Epoche, bzw. dem geschichtlichen Hintergrund der jeweiligen Zeit steht. Beispielgebend wurden hierfür drei Opern aus drei unterschiedlichen Epochen behandelt:

Ruslan und L'udmila von Michail Glinka, der Zeitgenosse Puškins war, und dessen Oper 1842 uraufgeführt wurde.

Pique Dame Petr Il'ič Čajkovskijs, dessen Oper 1890 Premiere hatte, und *Mavra* von Igor Stravinskij. Diese Oper entstand im französischen Exil und wurde 1922 uraufgeführt.

Die drei, diesen Opern zugrundeliegenden Werke Puškins, wären auch in Hinsicht auf die Schaffensperiode des großen Dichters interessant zu bearbeiten: Bei *Ruslan und L'udmila* handelt es sich um ein absolutes Frühwerk, *Domik v Kolomne* ist in einer Phase großen künstlerischen Umbruchs entstanden, und *Pique Dame* gehört zum Spätwerk des Dichters, das sich stilistisch und inhaltlich weit von den ersten Werken seines Oeuvres entfernt hat.

Doch hier soll der Ausgangstext vor allem in Bezug auf die Oper behandelt werden, da zu Puškins Werken bereits ein großer wissenschaftlicher Apparat besteht, während die Librettoforschung weniger stark vertreten ist. Entscheidend bei der Analyse ist die Gattung des Ausgangstextes. Um einen Prosatext in ein Libretto zu verwandeln bedarf es anderer Mittel, als bei einer Versdichtung. So müssen in erzählende Prosa Dialoge handelnder Figuren für die Oper eingeführt, aber Passagen des Erzählers der Musik überlassen oder gestrichen werden.¹ Die Herausforderung bei der Behandlung von Libretti ist die Trennung von musikalischer und textlicher Komponente. Es scheint notwendig, die Musik, die dem Text häufig erst seine spezielle Note gibt (siehe: Leitmotivtechnik in *Pique Dame*), mit zu berücksichtigen. In vorliegender Arbeit soll das Augenmerk aber überwiegend auf den Text der Opern gelegt werden. Hierbei ergeben sich wiederum einige Besonderheiten, die mit der Bearbeitung eines literarischen Werkes zu einem Libretto zusammenhängen.

In die Problematik des Erstellens eines Librettos soll die Einleitung einführen, außerdem wird kurz auf das Problem „Prima la musica, prima le parole“ hingewiesen, und eine geschichtliche Einführung der russischen Oper und ihrer Texte gegeben, worauf die konkrete Analyse der drei Opern in der Reihenfolge ihrer Erscheinung folgt.

¹ Gundacker-Lewis 1996: 29

1.1 Das Libretto

Die Oper steht seit dem Beginn ihrer Geschichte im 16. Jahrhundert im Spannungsfeld zwischen Musik und Dichtung. Alle Komponisten und Librettisten mussten sich dabei zwischen den zwei Extremen positionieren, die hier anhand von zwei Zitaten geschildert werden sollen. So meinte etwa Mozart, dass „Bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame tochter seyn“, während Gluck dazu meinte: „Ich versuchte... die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der Poesie zu dienen.“²

Als Kunstform stellt die Oper einen Sonderfall dar: Eine Mischung aus Schauspiel, Musik, Literatur und bildender Kunst, die in keinem Fall natürlich ist, und doch einen natürlichen Eindruck vermittelt, oder vermitteln sollte. Die Unnatürlichkeit der Oper wurde von jeher beklagt. So wird sie etwa von Ambrose Bierce wie folgt definiert:³

A play representing life in another world, whose inhabitants have no speech but song, no motions but gestures and no postures but attitudes. All acting is simulation, and the word *simulation* is taken from *simia*, an ape; but in opera the actor takes for his model *Simia audibilis* (or *Pithecanthropos stentor*) - the ape that howls.⁴

Hundert Jahre nach den ersten Opern war das Machtverhältnis der beiden Künste bereits eindeutig zugunsten der Musik entschieden. Arien entstanden, und in Neapel wurde die Produktion von Belcanto-Nummern für die damaligen Sängerstars zum Vorwand genommen, Handlung und Dichtung vollends in den Hintergrund treten zu lassen. Dies hatte den Vorteil, dass Libretti von „Libretti-Handwerkern“ am laufenden Band, ohne große Mühe erstellt werden konnten, brachte aber, durch vermehrten Unsinn, auch Reformatoren auf den Plan, die die Erschaffung des Gesamtkunstwerkes Oper, in dem Text, Musik und Aktion/Bild vereint ist, anstrebten.⁵

Zur Zeit Mozarts ging der Trend wieder in die andere Richtung und der Text ordnete sich der Musik unter (siehe auch Zitat oben). Die Musik war zwar nicht völlig unabhängig, aber der Komponist bestimmte eindeutig Handlung und Nummern, zuweilen sogar das Versmaß.⁶ Erst durch Wagner wurde dieses Verhältnis wieder umgekehrt, da er der Meinung war, das Wort müsse die Musik hervorrufen, und die musikalische Form bestimmen:⁷

[...] der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (Das Drama) aber zum Mittel gemacht war.⁸

Allerdings führte dies zum Zerfall der autonomen musikalischen Nummern in einer Oper, sodass die Generation nach Wagner, nämlich Stravinskij, Schönberg, Berg ect., wieder zu den klassischen Nummenopern zurückkehrte.⁹

² Honolka 1979: 15, siehe auch: Gundacker-Lewis 1996: 13

³ Schmidgall 1977: 9

⁴ Zit nach: Schmidgall 1977: 9f.

⁵ Honolka 1979: 16f.

⁶ Honolka 1979: 18

⁷ Honolka 1979: 19

⁸ Zit nach: Gundacker-Lewis 1996: 14

Im 19. Jahrhundert bemühten sich etliche Dichter ernsthaft gute Libretti zu verfassen, die jedoch meist kaum Beachtung fanden. Dichter hingegen, die ihre Werke nicht für die Oper verfasst hatten, wurden vielfältig und mit Begeisterung vertont.¹⁰

Schon Händel gab zu bedenken, dass die Literatur ganz besondere Eigenschaften (die gerade auf Puškins Werke nicht immer zutreffen), wie eine straffe Handlung, haben müsse, um erfolgreich als Oper verwendet werden zu können:¹¹

If it [poetry] abounds with noble images, and high wrought descriptions, and contains little of character, sentiment, or passion, the best Composer will have no opportunity of exerting his talents. Where there is nothing capable of being expressed, all he can do is entertain his audience with mere ornamental passages of his won invention. But graces and flourishes must rise from the subject of the composition in which they are employed, just as flowers and festoons from the design of a building. It is from their relation to the whole, that these minuter parts derive their value.¹²

Als logische Konsequenz dieser Kritik müsste man jedoch jede freiere Adaption von Literatur als Operntext ablehnen, was nicht nur russische, sondern auch westliche Komponisten betreffen würde. Angesichts der Schwierigkeiten, die sich beim Erstellen eines Librettos zu erheben scheinen, stellt sich die Frage nach der Bedeutung des Librettos als literarische Gattung.¹³

Die „Große sowjetische Enzyklopädie“, die für russische Opern von Belang ist, betont, dass das Libretto gewisse sprachliche und literarische Qualitäten aufweisen muss. Dies mag ein Hinweis für die besondere Stellung, die das Libretto in der russischen Kunst aufweist, sein. Insgesamt zeigt sich aber, dass das Libretto nur als Teil eines Gesamtkunstwerkes gesehen wird, es muss daher auch von der Kritik als Teil und im Verhältnis mit diesem Gesamtkunstwerk betrachtet werden.¹⁴

1.2 Musik und Oper in Russland

Die Musik in Russland war lange geprägt von der geistlichen, rein vokalen Musik und der Musik des Volkes. Erst mit Peter dem Großen und der Öffnung nach Westen wurden auch andere musikalische Gattungen populär, die von französischen, deutschen und italienischen Künstlern nach Russland gebracht wurden. Allerdings entstand dadurch hohe Überfremdung. So zog auch die Oper in Russland ein, doch je mehr diese neue Musik unters Volk gebracht wurde, umso störender wurde die deutsche, französische oder italienische Sprache und Musik empfunden. Hierauf reagierten die Kunstschaffenden, indem sie ab der

⁹ Honolka 1979: 19

¹⁰ Honolka 1979: 38

¹¹ Schmidgall 1977: 13

¹² Zit nach: Schmidgall 1977: 13

¹³ Gundacker-Lewis 1996: 25

¹⁴ Gundacker-Lewis 1996: 26

2. Hälfte des 18. Jahrhunderts Stücke nicht nur in russischer Sprache zur Aufführung brachten, sondern auch den Inhalt national prägten.

Die Sonderstellung, die Puškin in Russland einnimmt, beruht auf der Tatsache, dass in Westeuropa kein Dichter so maßgeblich zur Gestaltung der musikalischen Kultur beigetragen hat, wie Puškin in Russland.¹⁵ Gončarov drückte dies folgendermaßen aus:

Пушкин – отец, родоначальник русского искусства, как Ломоносов – отец науки в России. В Пушкине кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках.¹⁶

Und dies, obwohl Puškin kein besonderer Musikspezialist, sondern angeblich nur Musikliebhaber gewesen sein soll.¹⁷

Die Besonderheit der russischen Libretti des 19. Jahrhunderts besteht darin, dass Komponisten besonders häufig selbst zur Feder griffen, um sich in der Kunst ein Libretto zu verfassen zu üben. Sie hielten sich dabei meist eng an die literarischen Vorlagen, was zwar der Bilderfülle zuträglich war, nicht aber der straffen Handlung.¹⁸ Dies war Ausdruck ihrer Verehrung für Puškin, diente aber auch der Werbung, denn der Verweis „Mit vielen unveränderten Puškinversen“ auf dem Theaterzettel verlieh einem Stück größere Anziehungskraft.¹⁹ Das Problem dieser Opern besteht in der Fülle von musikalischen Nummern und Bildern, eine zusammenhanglose Aneinanderreihung einzelner Szenen mit lyrisch dahinfließender Handlung ohne Dramatik.²⁰

Michail Glinka war der Gründervater der russischen Nationaloper, der Erste, der die Tradition der italienischen Oper am Hofe durchbrach. Der Terminus „Nationaloper“ bezieht sich auf Opern, deren Stoff die Identität eines Volkes zum Ausdruck bringt, wie es etwa Glinka in *Ein Leben für den Zaren*²¹, oder *Ruslan und L'udmila* tat. Die Musik dieser Opern spiegelt teilweise das Volksliedgut der jeweiligen Nation.²²

In *Ein Leben für den Zaren* (1836) benutzte Glinka zum ersten Mal ein Ereignis aus der russischen Geschichte (den Einfall der Polen in Russland nach dem Tode Boris Godunovs) als Grundlage für seine Oper.²³ Zu diesem seinem Erstlingswerk wurde Glinka von Puškin und Gogol' persönlich ermuntert. Von diesem Zeitpunkt an versorgten diese beiden Dichter

¹⁵ Мейлах 1967: 200

¹⁶ Zit nach: Gozenpud 1967: 200

¹⁷ Яковлев 1957: 5

¹⁸ Honolka 1979: 80f.

¹⁹ Stöckl 1974: 59f.

²⁰ Honolka 1979: 129f.

²¹ Diese Oper nannte Glinka ursprünglich *Ivan Susanin* doch der Zar wünschte kurz vor der Uraufführung, dass die Oper in *Ein Leben für den Zaren* umbenannt werden solle. Zur Zeit der sowjetischen Herrschaft in Russland wurde die Oper allerdings wieder ausschließlich unter ihrem ursprünglichen Titel gespielt. Hier soll sie weiterhin als *Ein Leben für den Zaren* geführt werden.

²² Gier 2000: 295

²³ Gundacker-Lewis 1996: 20

die russischen Opernschaffenden mit Stoffen,²⁴ was Glinka auch gleich umsetzte und mit *Ruslan und L'udmila* die Tradition russische Schriftsteller zu vertonen begründete.²⁵

Es gibt inzwischen über hundert Opern, die sich auf Puškins Werke zurückführen lassen. Damit übertrifft er alle anderen bedeutenden russischen Schriftsteller,²⁶ wobei der Großteil der Opern nach Puškin erst im 20. Jahrhundert, nach 1910, entstand und unter ihnen lediglich Stravinskijs *Mavra* größere Bedeutung erlangte.²⁷

In *Ruslan und L'udmila* wurden, trotz Änderungen, etliche Verse originalgetreu von Puškin übernommen, wie etwa die Ballade Finns (siehe unten). Dies begründete eine Reform des Wort-Ton Verhältnisses. So meinte etwa Dargomyžskij später, dass das Wort nicht von der Musik überlagert werden dürfe, und dass es als Wahrheitsvermittler Priorität habe.²⁸

Diese Theorie fand vor allem bei den Anhängern des „mächtigen Häufleins“ großen Anklang. Die Tatsache, dass die Vorlage von Literatur für ein Libretto ein Spezifikum der russischen Oper des 19. Jahrhunderts ist, beschreibt folgender Artikel in „Musik in Geschichte und Gegenwart“:

Diese Vorliebe für literarisch wertvolle Libretti zusammen mit dem Streben gerade der bedeutendsten Komponisten, sich ihre Texte selbst zu schreiben, verleiht der russischen Librettistik des 19. Jahrhunderts einen ausgesprochen modernen, in die Zukunft weisenden Zug.²⁹

Allerdings gelang es nicht immer aus literarisch wertvollen Vorlagen auch hochqualitative Libretti zu gewinnen, was nicht unbedingt dem Unvermögen der Librettisten zuzuschreiben ist, sondern vielmehr den spezifischen Anforderungen, die die Gattung der Oper an einen Text stellt. Gerade die Libretti Čajkovskijs wurden heftig kritisiert, obwohl man ihren Wert nicht bestreiten kann.³⁰

Diese Kritik beruht auf dem Missverständnis, das Libretto mit seiner berühmten literarischen Vorlage zu vergleichen, das Ursprungswerk also als Maßstab für die Leistung eines Librettisten heranzuziehen. So muss denn ein Libretto beinahe zwangsläufig den Kürzeren ziehen. Besonders schwer haben es Libretti, die nach Vorlagen Puškins gestaltet sind, da alle Werke dieses Dichters den russischen Kritikern beinahe als heilig gelten.³¹

Alle Werke der russischen Opernklassik, ob sie nun ein zeitgenössisches Sujet behandelten oder nicht, standen im Einklang mit den Gedanken und Emotionen der zur Zeit der Komponisten lebenden Hörer.³² So dienten die Opern Glinkas aber auch Čajkovskijs, Borodins oder Rimskij-Korsakovs auch dazu, ihre humanistischen Ideale, die von der

²⁴ Gier 200: 295

²⁵ Gundacker-Lewis 1996: 21

²⁶ Gundacker-Lewis 1996: 12

²⁷ Gundacker-Lewis 1996: 30

²⁸ Gundacker-Lewis 1996: 20f.

²⁹ Zit nach: Gundacker-Lewis 1996: 23

³⁰ Gundacker-Lewis 1996: 23

³¹ Gundacker-Lewis 1996: 25

³² Jarustowski 1957: 165

Realität nicht erfüllt wurden, in bunten, märchenhaften Opern zu verwirklichen. Die Märchengestalten der russischen Oper verkörperten die Schönheit des Lebens und den Traum von einer besseren Zukunft.³³

Die russische Sprache hat durch ihre spezielle Rhythmik, Metrik und ihren Tonfall besonders die Rezitative geprägt und beeinflusst. Es ist bemerkenswert, dass zur selben Zeit wie die moderne russische Oper auch die (moderne) russische Sprache und Literatur entstand.³⁴ Die Form der Oper ermöglicht einen einzigartigen Umgang mit Sprache und Text an sich. In Ensembles und Chören können, im Gegensatz zum Schauspiel, mehrere Stimmen gleichzeitig erklingen. Außerdem werden der Ausdruck und die Handlung nicht nur im Text, sondern vor allem auch in der Musik wiedergegeben, die vom Text eine bestimmte Form verlangt. Die wichtigsten Formen innerhalb einer Oper seien hier kurz erwähnt:

- Die Arie: Sie gibt Aufschluss über den seelischen Zustand einer Figur. Die Handlung, die vor allem im Rezitativ (auch in Dialogform) dargeboten wird, steht während einer Arie still.
- Das Duett: Hier singen zwei Protagonisten im musikalischen Einklang, aber nicht unbedingt denselben Text. Auch hier werden meist Gefühle und Gedanken der Figuren beschrieben.
- Das Ensemble: Es schildert die Gedanken und Gefühle mehrerer Figuren gleichzeitig, meist mit unterschiedlichem Inhalt, und erklingt meist nach besonderen Höhe- und Wendepunkten der Handlung.
- Der Chor: Er repräsentiert Gefühle und Meinungen von Menschengruppen (zum Teil durch die unterschiedlichen Stimmgruppen repräsentiert). Durch die Musik ist es möglich, viele Stimmen auf einmal klingen zu lassen. Er wird aber auch als „Genrebild“, als Hintergrund der eigentlichen Handlung, verwendet (gerade bei Čajkovskij)³⁵
- Das Rezitativ: Es treibt die Handlung voran (manchmal in Dialogform). In der Geschichte der Oper gewann das Rezitativ immer mehr an Bedeutung, während die reine Nummernoper, in welcher Nummern ohne feste Handlung aneinander gereiht werden, immer weniger bedeutsam wurden.³⁶

An den Text werden also ganz besondere Anforderungen gestellt, um diesen Strukturen gerecht zu werden. Zusätzlich muss der Librettist versuchen, in seiner Arbeit bestimmte musikalische Ausdrucksformen, wie Tänze, Märsche, Hymnen oder Jagdszenen zu ermöglichen. Allerdings sind diese in der literarischen Vorlage häufig schwer zu finden, da

³³ Jarustowski 1957: 36

³⁴ Grönke 2002: 13f.

³⁵ Gundacker-Lewis 1996: 31f.

³⁶ Gundacker-Lewis 1996: 259

der Literat bei der Konzeption seines Werkes natürlich nicht an eine Adaption für die Oper gedacht hat. Eine Änderung der Struktur eines Textes ist also manchmal unvermeidbar.³⁷

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die Oper von der episch-historischen Oper zur psychologischen Oper weiter. Dadurch änderten sich auch ihre Formen, da nun nicht mehr die Gefühle im Vordergrund standen, sondern vor allem die Entwicklung der Helden. Ehedem entwickelten sich die Helden, wie zum Beispiel Ruslan, kaum, sodass ihre Emotionen in mehreren langen Arien besungen werden konnten, während spätere Helden (z.B. German) eine psychologische und persönliche Entwicklung durchmachten. Um die neue Dynamik zu zeigen verwendeten die späteren Komponisten eher das kürzere Arioso, als die ausführliche Arie. Arien sangen weiterhin die Nebenfiguren, die keine wesentlichen charakterlichen Veränderungen im Laufe der Oper durchmachten. (Vgl. den Unterschied zwischen German und Fürst Eleckij in *Pique Dame*)³⁸ Durch diese neue Form der Oper veränderte sich auch ihre Sprache. Die Entwicklung der Helden wurde durch einen immer reicheren Wortschatz, der sich der Umgangssprache annäherte, dargestellt.³⁹

2 RUSLAN I L'UDMILA

Eine Oper zu Ehren Puškins

2.1 Entstehung

Den Plan, eine Oper nach Puškins *Ruslan und L'udmila* zu schreiben, fasste Glinka Ende 1836, als sich der Konflikt zwischen Zar Nikolaus I. und dem Dichter bereits zuspitzte.

Letzterer soll bei Žukovskij den Wunsch nach einer Oper geäußert haben, die Choreographie, Musik und Dekoration vereinige (siehe unten), was Glinka zu seiner Oper angeregt haben könnte.

Als der Dichter 1837 im Duell starb, war das Unternehmen eine Oper nach seinem Poem zu schreiben noch etwas gefährlicher geworden. Die Handlung (zwei Liebende, die durch eine böse Macht getrennt werden) konnte als Parabel für das Schicksal des Dichters, seiner Ehe und das Interesse, das der Zar für die Frau des Dichters zeigte, gelten.⁴⁰ Glinka war also bestrebt die Öffentlichkeit in dem Glauben zu lassen, bei der Oper handele es sich um das Resultat einer Laune, um ein Gelegenheitswerk.

³⁷ Gundacker-Lewis 1996: 33

³⁸ Jarustowski 1957: 267, 270

³⁹ Jarustowski 1957: 295f.

⁴⁰ Neef 1987: 417

Bereits im Winter 1837 hatte Glinka den „ursprünglichen Plan“ der gesamten Oper entworfen.⁴¹ Dieser beinhaltete noch eine Figur namens Ivan-Carevič, der über das Schicksal von Held und Heldin wachen sollte, er wurde durch die Figur des Finn aber überflüssig.⁴² Laut Glinka schrieb später der Dichter Konstantin Aleksandrovič Bachturin das Konzept der Oper innerhalb einer Viertelstunde in betrunkenem Zustand, auf einer Gesellschaft 1837/38 nieder:

Im Winter des Jahres 1837 oder 1838 spielte ich eines Tages mit großem Temperament Teile aus meiner Oper „Ruslan“ vor. N. Kukulnik, der stets an meinem Schaffen Anteil nahm, feuerte mich immer mehr an. Unter den Gästen befand sich auch Konstantin Bachturin. Er schlug mir vor, den Plan dieser Oper zu entwerfen, und schrieb ihn, obwohl er betrunken war, in einer Viertelstunde. Und man stelle sich vor: Die Oper ist nach diesem Plan geschrieben worden! Bachturin anstatt Puschkin! Wie kam das? - Ich verstehe es selber nicht.⁴³

Dies kann inzwischen als widerlegt gelten, denn ein Konzept bestand ja bereits, auch wenn es damals zur Verharmlosung der Oper beitrug.⁴⁴

Glinka betonte zwar die Vielzahl der Librettisten (was zu einem rechten Machwerk führen müsse), in Wirklichkeit jedoch stammen 19 der 27 Nummern vom Dichter und Freund Glinkas Širkov. Die anderen Mitarbeiter hatte Glinka bewusst gewählt: Kukul'nik war ein anerkannter, konservativer Dichter, Gedeonov sogar Zensor in St. Petersburg.⁴⁵

Glinka kümmerte sich, im Verhältnis zu anderen Komponisten, sehr um das Libretto.⁴⁶

V.V. Stasov berichtet in einem Vorwort zu Glinkas Briefen an Širkov über die Arbeit des Komponisten an *Ruslan und L'udmila*:

[...]. Die Auseinandersetzung mit jeder Person und Szene ist bei Glinka... dermaßen sorgfältig, konzentriert und eingehend..., dass der Komponist keinesfalls den Vorwurf verdient, er hätte nur an die musikalischen Probleme gedacht und das ganze Libretto verschiedenen zufälligen Librettisten überlassen. Aber Glinka trug selbst zu dieser irrigen Auffassung bei, einerseits durch Berichte an seine Bekannten nach seiner Auslandsreise in den fünfziger Jahren, andererseits [sic.] durch einige in den „Aufzeichnungen“ enthaltenen Mitteilungen. Doch die jetzt veröffentlichten, zweifellos echten Dokumente, Briefe und Programme, die er während seiner Arbeit an der Oper eigenhändig geschrieben hat, beweisen unwiderleglich das Gegenteil: nie hat sich ein Komponist um alle Einzelheiten des Librettos, angefangen von den geringsten bis zu den wichtigsten, mehr gekümmert als Glinka, nie hat es einen Komponisten gegeben, der dem Geschmack und der Willkür eines Librettisten weniger überlassen hätte als er.⁴⁷

Was die schlussendliche Anzahl und Beteiligung unterschiedlicher Librettisten betrifft, so ist sich die Forschung nicht einig. Laut Gier waren es lediglich V.F.Širkov und der Komponist

⁴¹ Neef 1987: 417

⁴² Brown 1974: 185

⁴³ Glinka 1961: 151

⁴⁴ Neef 1987: 417

⁴⁵ Neef 1987: 417

⁴⁶ Вызго-Иванова 2004: 22

⁴⁷ Zit nach: Glinka 1961: 276f.

selbst.⁴⁸ Die Annahmen von Vyzgo-Ivanova scheinen hier plausibler, da sie die einzelnen Nummern der Oper mit den jeweiligen Librettisten, wie es auch Glinka in seinen Aufzeichnungen tat, anführt. Sie behauptet, dass mehrere Autoren am Libretto beteiligt waren: Širkov schrieb den Text zu 19 aus 27 Bildern. 2 der übrigen 8 Nummern sind von Puškin übernommen, nämlich der „persische Chor“ und die Ballade Finns, die allerdings von Merkevič überarbeitet wurde. Glinka selbst schrieb die Szene zwischen Farlaf und Naina, sowie das Rondo Farlafs, und auch den Beginn des dritten Aktes bis zum Rezitativ Finns.⁴⁹ Das Finale des dritten Aktes, Finns Rezitativ, und die Worte des kurzen Duettes Ruslans und Finns im zweiten Akt nach der Ballade Finns wurden von Michail Gedeonov geschrieben.⁵⁰ Die letzten drei Nummern des fünften Aktes wurden von Kukol'nik verfasst, der auch die Verse Ratmirs im dritten Akt schuf, die dann allerdings noch einmal von Širkov überarbeitet wurden,⁵¹ wie aus Notizen, die die sorgfältige Bearbeitung dieser Szene verraten, hervorgeht.⁵²

Die große Anzahl von Librettisten begründete Glinka selbst folgendermaßen:

Da Schirkow in die Ukraine gefahren war, versprachen mir Kukolnik und Gedeonow, sich dieser schwierigen Angelegenheit anzunehmen und die einzelnen, verschiedene Völkerschaften darstellenden Teile meiner Oper zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. [...]

In kurzer Zeit war die Oper so weit gediehen, dass ich sie ohne bühnentechnische Erwägungen und ohne die Mitwirkung des Bühnenbildners und Ballettmeisters nicht mehr weiter schreiben konnte. Und so erschien ich - wenn ich mich nicht irre im April 1842 - mit meiner Partitur beim Direktor Gedeonow. Er nahm meine Oper an, ohne viel Worte zu verlieren, befahl, mit der Inszenierung sofort zu beginnen, und willigte ein, mir - wie ich es gewünscht hatte - in Raten zu zahlen, das heißt an Stelle eines einmaligen Honorars von viertausend Bankrubeln zehn Prozent von zwei Dritteln der Gesamteinnahme einer jeden Vorstellung.

Bald darauf erhielt das Notenbüro des Theaters meine Partitur, und als die Partien der Hauptdarsteller und die Chöre fertig waren, begann ich meine Musik einzustudieren. Dann musste ich mich mit dem Ballettmeister Titus, einem recht beschränkten Mann, einigen. Zu diesem Zweck beschloss ich, ihm zu Ehren ein Essen zu geben... Da ich die Ballettmusik des vierten Aktes nach den Motiven orientalischer Melodien zusammengestellt hatte, wünschte ich, dass Titus die Tänze auch nach orientalischer Art gestaltete und die damals vom Theaterdirektor protegierte Tänzerin Andrejanowa II. als Solistin in der Lesginka auftreten ließ. Die Tänze des dritten Aktes stellte ich jedoch völlig Titus anheim.⁵³

Über Širkov schrieb Glinka begeistert:

познакомили меня с капитаном свитским Валерианом Федоровичем Ширковым, как с человеком, вполне способным написать либретто для новой моей оперы. Действительно, он был весьма образованный и талантливый человек: прекрасно рисовал и писал стихи очень свободно. По моей просьбе он написал

⁴⁸ Gier 2000: 295

⁴⁹ Вызго-Иванова 2004: 22

⁵⁰ Glinka 1961: 276f.

⁵¹ Вызго-Иванова 2004: 22

⁵² Glinka 1961: 276f.

⁵³ Glinka 1961: 172f.

для пробы каватину Гориславы «Любви роскошная звезда» и часть первого акта. Опыт оказался очень удовлетворительным...⁵⁴

Im Gegensatz zur ersten Oper war die Arbeit an der zweiten sehr schwierig für Glinka, da er in dieser Zeit ohne fixen Wohnort lebte, sodass es ihm schwer fiel genügend Energie und Ruhe für die Arbeit aufzubringen. Besonders schwierig war diese Zeit, da neben der Arbeit auch noch sein Scheidungsprozess lief, der zu böartigem Klatsch in der Gesellschaft führte.⁵⁵ Dies hatte mehrere Unterbrechungen der Arbeit zur Folge, bis Glinka sie schließlich 1840 fortsetzen konnte. Er hatte sich von seiner Frau und seiner Anstellung bei der Hofkapelle getrennt, was ihn endlich in die Lage versetzte, sich wieder mehr dem Komponieren widmen zu können.⁵⁶

Die ersten musikalischen Themen, die er komponierte, waren die Arie Ruslans im zweiten Akt, die Kavatine L'udmilas und die Arie Gorislavas. Später kamen die Ballade Finns, der persische Chor und Černomors Marsch dazu, sowie das erste Lied Bajans und die Szene Ratmirs im vierten Akt. Glinka schuf also die beiden kontrastierenden Lager: Kiev mit den Themen Finns, Bajans und L'udmilas und Černomors Marsch bzw. den persischen Chor.⁵⁷ Während der Arbeit bereitete vor allem der fünfte Akt Glinka Sorgen, da er empfand, dass „viele in mir für ihn noch nicht gereift ist“⁵⁸. Im letzten erhaltenen Brief an Širkov (vom 20.12.1841) schrieb Glinka, er habe das Programm für den fünften Akt mit Kukol'nik aufgestellt:⁵⁹

Das genaue Programm übersende ich dir nach Rücksprache mit dem Direktor. Das Finale des fünften Aktes werde ich wohl umarbeiten müssen, denn ich nehme an, dass die letzte Szene geändert wird.⁶⁰

Und tatsächlich beinhaltete die Liste, die Glinka Širkov nach einer Beratung mit Br'ullof, Kukol'nik und Roller 1840 sandte, Änderungen am ursprünglichen Plan Glinkas. Die Rolle des Černomor sollte zur stummen Rolle werden, und der vierte Akt musste gekürzt werden, da keine Sängerin am Theater sei, so Glinka, die die L'udmila zufrieden stellend hätte spielen können. Außerdem wollte Glinka noch eine lustige Szene mit L'udmila und der Tarnkappe Černomors einfügen, doch diese musste, wie auch der Kampf zwischen Ruslan und dem Zwerg, schlussendlich gestrichen werden, da die Produktion für die Bühne zu aufwändig gewesen wäre.⁶¹ Auch der fünfte Akt wurde noch erheblich geändert, so wurde etwa ein Duett zwischen Farlaf und Naina während sie L'udmila rauben, gestrichen. Ebenso ein anschließendes Terzett und Quintett.⁶²

⁵⁴ Zit nach: Вызго-Иванова 2004: 23

⁵⁵ Adrejewna/ Grossman 1982: 94

⁵⁶ Brown 1974: 155

⁵⁷ Jarustowski 1957: 173f.

⁵⁸ Zit nach: Glinka 1961: 272

⁵⁹ Glinka 1961: 271

⁶⁰ Glinka 1961: 271f.

⁶¹ Brown 1974: 190f.

⁶² Brown 1974: 191 (dort auch genauere Information)

Im zweiten Akt wurde das Duett zwischen Finn und Ruslan gestrichen und Teile daraus in das Rezitativ vor Finns Ballade versetzt, denn Glinka meinte, man könne keinen Tenor finden, der nach der Ballade noch in der Lage sei ein großes Duett zu singen.⁶³

Natürlich war Širkov von den fremden Einflüssen in seinem Libretto alles andere als begeistert. Zur Beruhigung schrieb ihm Glinka folgendes:

Понимаю очень, что содействие Кукольника тебе неприятно, но своеобразие моей музыки при твоём отдалении заставляет меня прибегать к нему... Впрочем, все делается согласно твоему разрешению. Кукольник подкидывает слова наскоро, не обращая внимания на красоту стиха, и все, что он доселе написал для Руслана, так неопытно, что непременно требует переделки. Прибавлю ещё, что как я ни ценю дарования Кукольника, но остаюсь при прежнем о нём мнении: он литератор, а не поэт, стих его вообще слишком тяжёл и не грациозен после Пушкина, Батюшкова и других. Нет сомнения, что метры несколько затрудняют тебя, а песни Баяна, ария Гориславы и другие места твоего либретто ручаются за талант твой.⁶⁴

Als Glinka die fast fertige Oper an die Theaterdirektion schickte, befürchtete Širkov, dass er das Finale noch umarbeiten müsse. Und wirklich musste die Szene des Sterbens und Auferstehens Ruslans gestrichen werden, da sie zu sehr an Puškin und dessen „Unsterblichkeit“ erinnert hätte.⁶⁵

Bevor die Oper jedoch aufgeführt wurde, musste sie ziemlich gekürzt werden, was nicht nur aus Zeitgründen, sondern auch der Zensur wegen geschah, die Anspielungen auf das Schicksal Puškins, wie sie in Bajans Lied vorkommen, zum Beispiel „ein traurig Land gegen Mitternacht“ und „ein junger Sängerheld“, strich.⁶⁶

Dieses Lied Bajans hatte Glinka bereits zwei Jahre vor der Premiere des *Ruslan* veröffentlichen lassen. Er tat dies, um in einer Zeit, da der Name des Dichters praktisch verboten war, seine Verbundenheit mit ihm zu verdeutlichen.⁶⁷

Allerdings wurde dieses Lied nicht nur von der Zensur stark kritisiert, und schließlich verboten, sondern auch von anderen Kritikern. Sogar Laroš, der den *Ruslan* sonst verteidigte, war gegen dieses Lied, da es nur dem Publikum und keinem der Charaktere auf der Bühne verständlich wäre (siehe „Analyse“).⁶⁸ Glinka selbst schrieb über die Uraufführung:

Die Uraufführung von „Ruslan und Ludmila“ sollte am 27. November 1842 stattfinden. Die Sängerin Petrowa war krank, und die Rolle Ratmirs musste eine Schülerin Petrowa [sic!] übernehmen, die begabt, aber noch unsicher und unerfahren war.[...] Trotz der Qualen, die ich stets vor der Uraufführung eines meiner Werke empfand, hatte ich die Hoffnung auf Erfolg noch nicht verloren. Der erste Akt verlief gut, auch der zweite, mit Ausnahme des Chores im Riesenkopf. Im dritten Akt war die Schülerin Petrowa in der Arie „Auf Tagesglut folgt schattig kühle Nacht“ schwach, und das

⁶³ Brown 1974: 191f.

⁶⁴ Zit nach: Яковлев 1957: 70f.

⁶⁵ Neef 1987: 417

⁶⁶ Andrejewna/ Grossman 1982: 96

⁶⁷ Вызго-Иванова 2004: 24

⁶⁸ Frolova-Walker 2007: 126

Publikum wurde merklich kühler. Der vierte Akt rief nicht die erwartete Wirkung hervor. Gegen Ende des fünften Aktes verließ die Kaiserliche Familie das Theater. Als der Vorhang fiel, wurde ich hervorgerufen, doch der Beifall war keineswegs einmütig, es wurde auch gezischt, hauptsächlich auf der Bühne und im Orchester. Ich wandte mich an den General Dubelt, der in der Loge des Direktors saß: „Ich glaube, es wird gezischt. Soll ich überhaupt auf die Bühne gehen, wenn man nach mir ruft?“ - „Gehe“, erwiderte der General, „Jesus hat mehr gelitten als du!“ Nachdem wir aus dem Theater heimgekehrt waren, verbargen meine Mutter und ich unseren Verdruss und empfingen herzlich unsere Freunde, die zum Nachtmahl kamen. Meine Mutter schenkte mir zur Belohnung für meine Arbeit Tafelsilber für zwölf Personen. Ebenso wenig Erfolg hatte auch die zweite Vorstellung. In der dritten trat die ältere Petrowa auf und sang und spielte im dritten Akt mit einer Leidenschaft, die auch das Publikum mitriß. Es wurde laut und anhaltend Beifall geklatscht, man rief nach mir und dann nach der Petrowa. Dieser Beifall hielt während der folgenden siebzehn Vorstellungen an.⁶⁹

Die Petersburger Hofkreise allerdings hatten schon bei der Uraufführung den Geist erfasst, der die Oper Glinkas in Wahrheit erfüllte. Wenn sie das Werk mit dem Prädikat „Kutschermusik“ herabzuwürdigen versuchten, so parierte Glinka diesen Angriff mit einer aufschlussreichen Randbemerkung in seinen „Aufzeichnungen“: „Das ist gut und sogar richtig, denn nach meiner Ansicht sind die Kutscher vernünftiger als ihre Herren!“⁷⁰ Wesentlich für den anhaltenden Erfolg war, dass sich gegen Anfang und Mitte der vierziger Jahre immer größere Klassenunterschiede im Publikum bemerkbar machten: Einerseits fanden sich die ständigen Premierenbesucher und Stammgäste des Parterres ein - und gerade diese waren es, die den ersten Aufführungen des *Ruslan* beiwohnten -, andererseits gingen jetzt auch kleine Beamte, Studenten und Handwerker ins Theater. Gerade die Liebe des Publikums aus den unteren Bevölkerungsschichten zum *Ruslan* war die Ursache, dass er sich auf dem Spielplan gehalten hat, bis die russische Oper auf Wunsch der kosmopolitischen Aristokratie von der italienischen Oper aus den kaiserlichen Theatern verdrängt wurde. Aber auch in diesen - für die russische Oper recht traurigen - Jahren begrüßten die breiten Massen des Publikums begeistert die Aufführungen einzelner Teile, *Ruslan und Ludmilas* die hin und wieder, manchmal auf Wunsch von Sängern zu deren Benefiz, dargeboten wurden.⁷¹ Das Jahr der Uraufführung, 1842, stellte sich als besonders wichtig für die russische Kultur heraus, denn es wurde nicht nur Glinkas Oper uraufgeführt, sondern es erschienen auch Gogol's „Tote Seelen“. So positiv Russland bei Glinka geschildert wird, so negativ ist es bei Gogol', der am Ende seines Romans die Troika in die Ungewissheit fahren lässt, während Glinkas Oper mit einem Hochzeitsmahl beginnt und endet - einem Symbol für Stabilität, Wohlstand und Glück.⁷²

Laroš schätzte die Oper sogar höher ein als das Poem Puškins:

⁶⁹ Zit nach: Glinka 1961: 181f.

⁷⁰ Glinka 1961: 11

⁷¹ Glinka 1961: 278f.

⁷² Frolova-Walker: 2007: 44

Не игровая шутка, в какую у поэта облеклось простонародное содержание, нет, самая сказка, во всем ее поэтическом простодушии, взята Глинкой и положена на музыку [...] Из пушкинского Руслана Глинка взял только основное содержание, но отношение к - этому содержанию у Глинки вполне национальное, что значит - искреннее, глубокое и правдивое.⁷³

Stasov schrieb später über Glinka:

I happened to have spent... recently a lot of time... over Russian tales, folk verse-narratives etc. And after this I cannot stop marvelling at the extent to which Glinka grasped the spirit - the character of our ancient nation. Pushkin was unable to do that. Both he and Lermontov were only good for recent times, the Moscow era, and even then, only for the times of its rot - Boris Godunov, Kalashnikov. But then Glinka equalled this in *A Life for the Zsar*, while they have nothing to compare with *Ruslan*.⁷⁴

Der anonyme Kritiker O*** (Fürst Vladimir Odoevskij?⁷⁵) schrieb kurz nach der Uraufführung über Glinkas Oper:

In the plot of *Ruslan and Lyudmila*, [Glinka] saw not an opera buffa, but a serious opera, whose idea lies not only in the magic, but in the elemental struggle of different peoples, who are ready to merge in an indissoluble whole... The main idea - Finnism and Tartarism enclosed in the magic ring of Slavism - is clearly developed in the form of an intricate fairy tale... It is strange to hear the libretto of the opera being attacked for its lack of action and distinctive characterization, whereas the dramatic nature of this opera lies in the unprecedented struggle of its musical elements, rather than in the interaction of its characters; he portrays whole peoples, living through their fiery music, rather than individual characters. To attack such an opera for its lack of drama and for the inconsistency of its character-drawing is to attack an epic for failing to be a drama or a novel. It is superior to all of this!⁷⁶

2.2 Puškin und Glinka

Glinka war mit Puškin schon von frühester Jugend an vertraut. Sie standen sich künstlerisch sehr nahe. Glinka hat mehrere Gedichte von Puškin vertont (zum Beispiel: *Grusinisches Lied, Ein Augenblick ist mein gewesen...*⁷⁷), und beide trugen dazu bei, den Ruhm ihres Vaterlandes auch künstlerisch über seine Grenzen hinaus bekannt zu machen.⁷⁸ Ein enger Freund des Dichters, Wilhelm Karlovič Küchelbecker, war einer der Lehrer des jungen Glinka am Internat für Adlige am pädagogischen Institut, und rief dort eine „Literarische Gesellschaft“ ins Leben, an der sich der junge Glinka und der Bruder des Dichters, Lev Puškin, beteiligten.⁷⁹ Möglicherweise kannte Glinka *Ruslan und L'udmila* bereits vor seiner Veröffentlichung, durch eine Lesung des Dichters oder seines jüngeren Bruders.⁸⁰

⁷³ Вызго-Иванова 2004: 9

⁷⁴ Zit nach: Frolova-Walker 2007: 114f.

⁷⁵ Neef 1987: 419

⁷⁶ Zit nach: Frolova-Walker 2007: 119f.

⁷⁷ Andrejewna/ Grossman 1982: 41

⁷⁸ Andrejewna/ Grossman 1982: 41

⁷⁹ Andrejwna/ Grossman 1982: 29f.

⁸⁰ Вызго-Иванова 2004: 13

Besonders Küchelbecker war begeistert von Puškins Poem, das 1820, als es erschien, von der Kritik zerrissen wurde.⁸¹ Wegen seiner kritischen Haltung und seines Strebens nach dichterischer Freiheit und Freiheit des Geistes wurde Puškin bald vom Zaren verbannt, und Küchelbecker die Unterrichtserlaubnis entzogen.⁸² Auch Glinka war bereits lange von *Ruslan und L'udmila* und seiner Fülle an Bildern und Szenen begeistert, doch erlaubten ihm seine Lebensumstände nach seinem ersten Opernerfolg nicht, sofort mit der neuen Oper zu beginnen.⁸³

Weiteren persönlichen Kontakt hatten Puškin und Glinka im Winter 1834/35, als sie sich bei Žukovskij trafen.⁸⁴

Около того же времени я часто встречался с известнейшим поэтом нашим А.С.Пушкиным, который хаживал и прежде того к нам в пансион к брату своему, воспитывавшемуся со мной в пансионе, и пользовался его знакомством до самой его кончины.⁸⁵

Der Dichter schrieb auch einige Zeilen zu Ehren Glinkas (1836):

Kanon, Worte von Puškin, Žukovski, Fürst Vjasemski und Graf Vielgorski, Musik von Fürst W.F. Odojevski und M.I. Glinka, für vier Stimmen. Am 15. Dezember 1836 als Extrablatt in Petersburg gedruckt.

Singt, Ihr Chöre, singt und jubelt!
Hört es euch, ihr Russen, an!
Nicht mehr Glinka ist jetzt Glinka,
Aus dem Lehm ward Porzellan. (Vielgorski)

Dieses herrlich neue Werk
Wird des Volkes Stimme preisen,
Unserm Orpheus, unserm Glinka
Nun den Weg des Ruhmes weisen. (Vjasemski)

Hell zu Ehren dieser Oper
Klingt, ihr Trommeln und Schalmein!
Auf das Wohl des teuren Glinka
Leeren wir ein Glas mit Wein. (Žukovski)

Dieses neue Werk vernehmend,
Blaß vor Zorn, erbebt der Neid.
Er vermag nicht mehr zu schmälern
Glinkas Ruhm durch Schmutz und Streit. (Puškin)⁸⁶

Im russischen Original:

слушая сию новинку,
Зависть злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.⁸⁷

⁸¹ Andrejewna/ Grossman 1982: 29f.

⁸² Andrejewna/ Grossman 1982: 32f.

⁸³ Andrejewna/ Grossman 1982: 81

⁸⁴ Andrejewna/ Grossman 1982: 64

⁸⁵ Zit nach: Яковлев 1957: 22

⁸⁶ Zit nach: Glinka 1961: 265

Einiges über das Verhältnis des Dichters zur russischen Oper geht aus einer Äußerung Puškins während eines literarischen Abends bei I.I. Kozlov Ende 1836 hervor:

Man sprach über die russische Oper und russische Komponisten. Puschkin meinte, er würde gern eine lyrische Oper sehen, in der alle Wunder choreographischer, musikalischer und dekorativer Kunst vereinigt seien.⁸⁸

Es gibt unterschiedliche Ansichten, inwieweit sich Puškin für das Werk Glinkas engagieren wollte. Von Riesemann geht sogar davon aus, dass Puškin selbst vor hatte das Libretto zu verfassen.⁸⁹ Es ist aber nicht bekannt, ob es einen konkreten Beschluss gab, dass Puškin und Glinka für die Oper zusammenarbeiten sollten.⁹⁰

Gozenpud wiederum behauptet, dass Puškin genau wusste, dass bei jedem Libretto die Dichtung eine untergeordnete Rolle spielen muss (oder sich jedenfalls der Musik bis zu einem gewissen Maße anpassen), weswegen es für den Dichter nicht in Frage kam, selbst ein Libretto zu verfassen, und dass alle Annahmen in dieser Hinsicht reine Hypothesen seien.⁹¹

Den Anstoß, eine Oper nach Puškins Werk zu schreiben, lieferte schließlich Fürst Šachovskoj. Auf die neue Oper angesprochen wollte Puškin zwar noch Etliches an seinem Poem ändern, was allerdings, wie auch die Zusammenarbeit der beiden Künstler, durch seinen frühen Tod verhindert wurde.⁹²

На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей „Руслан и Людмила», сказал, что он бы многое переделал; я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения⁹³

Natürlich hätte der gereifte Puškin zu dieser Zeit ein anderes Werk verfasst, als in seiner Jugend, und auch Glinka konnte schwer in der Zeit zurückreisen. So ist seine Oper eine Interpretation des Werkes, wie Puškin es vielleicht 1836 verfasst hätte.⁹⁴ Nach dem Tod des großen Dichters war es nicht einfach einen Librettisten zu finden, sodass Glinka den Beginn der Oper noch ohne Text komponierte.⁹⁵

По обычаю Михаила Ивановича, музыка у него была готова прежде слов; подавляемый, так сказать, богатством своих музыкальных идей, он роскошною рукою сыпал их на бумагу, где они, кажется, сами собою развивались, цвели и толпились...⁹⁶

⁸⁷ Zit nach: Stöckl 1974: 21

⁸⁸ Zit nach: Glinka 1952: 267f.

⁸⁹ Stöckl 1974: 22

⁹⁰ Brown 1974: 145

⁹¹ Gozenpud 1967: 202f.

⁹² Gorischek 2005: 30 und Вызго-Иванова 2004: 18

⁹³ Zit nach: Яковлев 1957: 63f.

⁹⁴ Gozenpud 1967: 204

⁹⁵ Andrejewna/ Grossman 1982: 84

⁹⁶ Zit nach: Яковлев 1957: 68

Obwohl Glinka zunächst nahe an der literarischen Vorlage blieb, wurde ihm im Laufe der Arbeit klar, dass die Oper sich sowohl von Puškin, als auch von der ursprünglichen Konzeption deutlich unterscheiden würde. Er sah in dem Poem nicht mehr nur das Märchen, sondern auch die Beschreibung der russischen Vergangenheit und einen Bericht über selbstlose, alle Gefahren bestehende Liebe (besonders wichtig zu einer Zeit, da man selbst in einem Scheidungsprozess, dem Scheitern der Liebe, steckt.) Glinka machte sich genaue Vorstellungen von seinen Charakteren - die junge, kindliche L'udmila, der unerschrockene Ruslan, der lebensfrohe Ratmir und die unglücklich verliebte Gorislava. Um diese Helden darzustellen komponierte Glinka zunächst die Arien, die nicht nur die Gefühlswelt der Helden offenbaren, sondern sie auch charakterisieren.⁹⁷

Der Stoff bot Glinka die Möglichkeit eine ganze Bandbreite an Gefühlen, Motiven, Charakteren und sogar Landschafts- und Kulturbeschreibungen einfließen zu lassen. Schließlich entstand daraus eine Oper, deren Personenkonstellation der der *Zauberflöte* Mozarts sehr ähnlich ist.⁹⁸

Obwohl sich Glinka schon mit seiner ersten Oper „Ivan Susanin“ [*Ein Leben für den Zaren*] kaum verstanden fühlte (er war von der schlechten Darstellung der Bauern durch Sänger und Chor schockiert), suchte er doch nach Stoff für eine zweite Oper, die es ihm ermöglichen würde, wiederum den russischen Mensch und seine Sprache auf die Bühne zu bringen. Das Poem Puškins „Ruslan und L'udmila“ schien ihm dazu geeignet.⁹⁹

Stasov meinte später, dass im ersten Plan der Oper noch all die wunderbaren Hauptmotive Puškins erhalten gewesen wären, während sie diese Stärken in späteren Versionen nicht mehr gehabt hätte.¹⁰⁰

2.3 Das Poem Puškins

Puškin bemerkte schon früh in seiner Jugend die Wichtigkeit russischer Geschichte und Folklore, und sein besonderes Interesse dafür.¹⁰¹ Das Werk ist eines der Frühwerke Puškins, das er noch als Schuljunge 1817 zu schreiben begann.¹⁰² Später, als er mit dem Poem beschäftigt war, stand er allerdings bereits unter polizeilicher Beobachtung, sodass *Ruslan und L'udmila* auch eine Art Ablenkung von der drohenden Gefahr bot, wie er im Epilog erwähnt: „Я пел – и забывал обиды.“¹⁰³

⁹⁷ Andrejewna/ Grossman 1982: 95

⁹⁸ Laux 1958: 56

⁹⁹ Laux 1958: 54

¹⁰⁰ Вызго-Иванова 2004: 20

¹⁰¹ Городецкий 1953: 24f.

¹⁰² Briggs 1983: 54

¹⁰³ Литвиненко 1974: 111

Was die Handlung des Poems betrifft, so stellt es einen Vorläufer der späteren Märchen Puškins dar, doch nach den formalen Eigenschaften ist es eher eine Übung für spätere Erzählungen in Prosa.¹⁰⁴

Puškin hatte das Poem wohl in Erinnerung an die Märchen, die ihm seine Kinderfrau erzählt hatte, geschrieben. Allerdings ist es keine märchenhafte Dichtung, die der Realitätsflucht dient, sondern menschlichen Beziehungen und Lebensnähe. Wunder und Mythen werden nur in Bezug auf den Menschen verwendet, der über das Böse siegt, sodass das Poem positiv endet:¹⁰⁵

Чем кончу длинный мой рассказ?
Ты угадаешь, друг мой милый!
Неправый старца гнев погас;
Фарлаф пред ним и пред Людмилой
У ног Руслана объявил
Свой стыд и мрачное злодейство;
Счастливым князь ему простил;
Лишенный силы чародейства,
Был принят карла во дворец;
И, бедствий празднуя конец,
Владимир в гриднице высокой
Запировал в семье своей.¹⁰⁶

Da Puškin nicht immer die nötige Disziplin aufbrachte, um sich an die Arbeit zu setzen, wurde er vom Kammerherrn einer seiner Lyzeumsfreunde in ein Büro gesperrt, bis das Poem fertig war. Puškin war wütend, aber am nächsten Tag war das Poem fertig.¹⁰⁷

Er selbst hatte später keine gute Meinung von seinem Werk:

«Руслана и Людмилу» вообще приняли благосклонно. Кроме одной статьи в «Вестнике Европы», в которой побранили весьма неосновательно, и весьма дельных вопросов, изобличающих слабость создания поэмы, кажется, не было об ней сказано худого слова. Никто не заметил даже, что она холодна...»¹⁰⁸

Das Poem ist einer der ersten Hinweise auf das Talent Puškins. Es machte ihn bekannt und verkaufte sich gut. Bis dato hatte es in Russland eine ähnliche Mischung aus literarischen Entlehnungen, Imitation und Parodie mit einem solchen Inhalt noch nicht gegeben.¹⁰⁹

Das Poem ist im Sommer 1820 erschienen und führte bald zu großen Kontroversen.¹¹⁰

Man störte sich besonders daran, dass Puškin Elemente der Volkssprache in einem so hohen Genre wie dem Poem verwendet hatte. Gleichzeitig war dies genau der Grund, warum Küchelbecker sich so dafür begeisterte.¹¹¹

¹⁰⁴ Briggs 1983: 96

¹⁰⁵ Laux 1958: 55

¹⁰⁶ Zit nach: Пушкин 1975/3: 76

¹⁰⁷ Cooke 1998: 67f.

¹⁰⁸ Zit nach: Яковлев 1957: 66

¹⁰⁹ Briggs 1983: 97

¹¹⁰ Laux 1958: 54

¹¹¹ Andrejewna/ Grossman 1982: 32

Es gibt Meinungen, die behaupten, das Poem sei eine Satire auf ein russisches Epos, kein Epos selbst. Es hat so viele fremde Vorbilder, dass Belinskij meinte, das Poem sei „nicht mehr russisch als deutsch oder chinesisch.“¹¹² Er meinte aber auch:

In dieser Dichtung war alles neu, der Versbau sowohl wie die poetische Stimmung, der Schabernack wie der märchenhafte Charakter, wobei die einzelnen Bilder durchaus ernst wirken.¹¹³

Das Poem ist also nicht die Erfüllung des Traumes von einem „nationalen Poem“, sondern eine humorvolle Darstellung der Abwesenheit eines solchen. Es ist eine Mischung aus russischen, pseudo-russischen und weltliterarischen Motiven, wie etwa aus dem *Oberon* von Wieland, oder aus den *Märchen aus 1001 Nacht*. Puškin verwebt russische mit westlichen und östlichen Elementen¹¹⁴ und verwendet unterschiedlich hohe Stile. Durch seine persönlichen Kommentare, die er zwischendurch immer wieder einfließt übt er Kritik am Zeitgeschehen.¹¹⁵ Damit ist es ein Produkt der Romantik, die typischerweise fremde Elemente mit eigenen, patriotischen Elementen vermischte.¹¹⁶

Trotzdem wurde das Poem bald als Volksepos angesehen, sodass sogar Puškin selbst es noch einmal überarbeitete, und in einer neuen Auflage mit einem Prolog versah, der der Volksdichtung wesentlich näher kam: Dieser wurde in Michajlovskoe verfasst, etwa zur gleichen Zeit, wie der Prolog zu *Eugen Onegin*, und dann, gleichzeitig mit den Kapiteln 4 bis 6 des berühmten Versromans 1828 veröffentlicht.¹¹⁷

У лукоморья дуб зеленый;
Златая цепь на дубе том:
И днем и ночью кот ученый
Все ходит по цепи кругом;
Идет направо – песнь заводит,
Налево – сказку говорит.¹¹⁸

Die Zeilen: „Там русский дух... там Русью пахнет!“¹¹⁹ ließen die ausländischen Vorbilder schnell vergessen, sodass bereits, als Glinka den Stoff auswählte, Puškin als Nationaldichter galt, und das Poem als nationales Epos.¹²⁰

Glinkas Oper bezieht sich vielmehr auf diesen späteren Prolog, und die späteren Werke Puškins überhaupt, als auf das ursprüngliche Poem, da sie die Ironie des Poems nicht in diesem Sinne wiedergibt, und dafür die Charaktere psychologisch weiter ausarbeitet, wie es eigentlich nur in späteren Werken Puškins der Fall war.¹²¹

¹¹² Frolova-Walker 2007: 55 siehe dazu auch Вызго-Иванова 2004

¹¹³ Zit nach: Laux 1958: 54f.

¹¹⁴ Ebbinghaus 2000: 107f.

¹¹⁵ Neef 1987: 418

¹¹⁶ Вызго-Иванова 2004: 30

¹¹⁷ Edmonds 1994: 125

¹¹⁸ Zit nach: Пушкин 1975/3: 7

¹¹⁹ Zit nach: Пушкин 1975/3: 8

¹²⁰ Frolova-Walker 2007: 55f.

¹²¹ Мейлах 1967: 204

Allerdings karikiert Puškin das Problem der Schaffung eines nationalen Epos, indem er die Verse

дела давно минувших дней,
преданя старины глубокой¹²²

eindeutig von Macpherson, dem Ossian-Fälscher, übernimmt (A tale of times of old! The deeds of days of other years!). Er behandelt also auch die Problematik der Authentizität eines nationalen Epos.¹²³

Bezüglich der Sprache scheint Puškin instinktiv zu wissen, wie er die poetische Sprache natürlich klingen lassen kann, wann er sich spezieller Effekte bedienen muss, und wann er sie besser vermeidet.¹²⁴

Das Poem ist in vierfüßigen Jamben geschrieben, genau wie viele seiner übrigen Jugendgedichte, während er später, etwa im *Domik v Kolomne* fünffüßige Jamben bevorzugte.¹²⁵

Er verstand es seine Reime ruhiger werden zu lassen, als sich das junge Paar ins Schlafgemach zurückzieht, indem er Kreuzreime verwendete:

И вот невесту молодую
Ведут на брачную постель;
Огни погасли... и ночную
Лампаду зажигает Лель.
Свершились милые надежды,
Любви готовятся дары;
Падут ревнивые одежды
На цареградские ковры...¹²⁶

Doch dann bediente er sich anderer Mittel, um die Katastrophe noch eindrücklicher zu schildern. Zunächst ist die „Ordnung“ durch das Enjambement von Zeile 4 auf Zeile 5 gestört, was dann noch durch das nächste Enjambement zwei Zeilen später verstärkt wird. Dazu kommen noch Alliteration, Assonanz und Onomatopoeik, sowie das ständige Wechseln der Zeiten und Aspekte. Auch das Reimschema ändert sich und wird zu AbAbCbCddC.¹²⁷ Der Einbruch Černomors von außen wird auf der (formalen) Ebene von Reim und Rhythmus zum Ausdruck gebracht.

Вы слышите ль влюбленный шепот,
И поцелуев сладкий звук,
И прерывающийся ропот
Последней робости?... Супруг
Восторги чувствует заране;
И вот они настали...Вдруг
Гром грянул, свет блеснул в тумане,

¹²² Zit nach: Пушкин 1975/3: 8

¹²³ Ebbinghaus 2000: 108

¹²⁴ Briggs 1983: 97

¹²⁵ Бонди 1978: 395

¹²⁶ Zit nach: Пушкин 1975/3: 10

¹²⁷ Briggs 1983: 98

Лампада гаснет, дым бежит,
Кругом все смерклося, все дрожит,
И замерла душа в Руслане...¹²⁸

Insgesamt lässt sich über das Poem sagen, dass es etwaige Mängel immer wieder ausgleicht, etwa das kindhafte Thema durch erwachsene Erotik, oder Ernst durch Humor.¹²⁹ Diese Erotik findet sich auch später wieder im *Häuschen in Kolomna*.¹³⁰ Auf die Schlafgemach-Szene im Poem wird später noch einzugehen sein, aber auch über Naina gibt es erotische Aussagen, in der Erzählung Finns:

[...] Проснулись чувства, я сгораю,
Томлюсь желаньями любви...
Приди в объятия мои...
О милый, милый! умираю...¹³¹

Bezeichnenderweise ist dies die einzige Stelle, wo das Verlangen einer Frau geschildert wird, was aber prompt ins Leere geht. Weitere erotische Stellen werden im Laufe des Vergleichs mit der Oper erwähnt werden.

Das Poem ist voll von bühnenbildartigen Darstellungen und eignet deswegen gut als Ballett oder zur Vertonung. Dies lässt sich aus Puškins Handschriften erkennen, die voller Zeichnungen sind, die besten vom Theater und dessen Umfeld.¹³² Gleichzeitig sind in dem Poem lauter musikalische Ideen zu finden, so ertönt etwa das Lied mit der Gusli Bajans, die zauberhafte Musik im Schloss Černomors, und das Lied des Fischers Ratmir.¹³³

Слилися речи в шум невнятный;
Жужжит гостей веселый круг;
Не вдруг раздался глас приятный
И злонких гуслей беглый звук;
Все смолкли, слушают Баяна:
И славит сладостый певец
Людмилу-прелесть, и Руслана,
И Лелем свитый им венец.¹³⁴

[...]
И в тишине из-за ветвей
Незирма арфа заиграла.¹³⁵
[...]

И вдруг он видит пред собою
Смиранный парус челнока
И слышит песню рыбака
Над тихоструйною рекою.¹³⁶

¹²⁸ Zit nach: Пушкин 1975/3: 11

¹²⁹ Briggs 1983: 99

¹³⁰ Briggs 1983: 138

¹³¹ Zit nach: Пушкин 1975/3: 20

¹³² Литвиненко 1974: 72, 75

¹³³ Stöckl 1974: 33

¹³⁴ Zit nach: Пушкин 1975/3: 9

¹³⁵ Zit nach: Пушкин 1975/3: 31

¹³⁶ Zit nach: Пушкин 1975/3: 63

Poem und Oper haben gemein, dass Komik und Tragik nicht voneinander getrennt sind. Hass und Liebe, Lust und Kälte sind vermischt und Figuren und Figurengruppen werden in Situationen gebracht, die sie zu widersprüchlichen Äußerungen und Handlungen (siehe Rogdaj) anregen.¹³⁷

Um die Besonderheiten der Oper zu verstehen, ist es notwendig auch das Poem Puškins zu analysieren. Dieses hat mehrere mündliche wie auch schriftliche Quellen aus der älteren Literatur, wie *Слова о полку Игореве* oder *Древние российские стихотворение Кириши Данилова*, die beide in Puškins Bibliothek vorhanden waren. Das Sujet und einige Textfragmente von *Ruslan und L'udmila* ist dem Zaubermärchen *Сказка о Еруслане Лазаревиче* entnommen, sowie auch die Namen der Helden im Poem in der zeitgenössischen Literatur bereits ihre Vorgänger hatten.¹³⁸

2.3.1 Handlung des Poems Puškins

Ruslan und L'udmila teilt sich in sechs Gesänge, und beginnt mit der Hochzeit von L'udmila, der Tochter des Kiever Großfürsten Vladimir, mit Ruslan. An der Hochzeitstafel sitzen auch die drei Konkurrenten Ruslans Ratmir, Rogdaj und Farlaf.

Als die Hochzeitsnacht beginnen soll verschwindet L'udmila plötzlich. Der Fürst, verspricht sie demjenigen zur Frau, der sie ihm gesund wiederbringt. Alle vier Bewerber machen sich sofort auf den Weg.

Ruslan trifft auf einen alten Zauberer, der ihm verrät, dass Černomor, ein böser Zwerg mit Zauberkraften, L'udmila entführt hat. Der Zauberer erzählt Ruslan seine Geschichte von seiner Heimat Finnland und seiner unglücklichen Liebe zur schönen Naina. Als es ihm nach vielen Jahren gelang Nainas Herz mit Zauberkunst zu erringen, war sie zur alten Hexe geworden. Nun wollte er sie nicht mehr haben, und ihre Liebe verwandelte sich in Hass gegen alle Liebenden. Farlaf erhält von Naina den Rat in sein Dorf heimzukehren, und dort abzuwarten, bis jemand anders L'udmila für ihn rette.

Diese erwacht unterdessen bei Černomor, der in der Nacht zu ihr kommt. Sie ist so entsetzt, dass sie ihn an der Mütze packt und hochhebt. Im allgemeinen Wirbel und dem Rückzug Černomors behält L'udmila seine Mütze, sie entdeckt bald, dass diese Mütze sie unsichtbar macht und behält sie auf.

Rogdaj versuchte unterdessen Ruslan zu töten, wird aber von ihm besiegt.

Auf einem riesigen alten Schlachtfeld nimmt sich Ruslan nach seinem Kampf „neue“ Waffen mit, kann aber kein passendes Schwert finden. Bei Nacht trifft er auf einen Riesenkopf, den er besiegt und darunter ein Schwert findet. Der Riese erzählt ihm, dass er der Bruder

¹³⁷ Neef 1987: 418

¹³⁸ Вызго-Иванова 2004: 27f.

Černomors sei. Das Schwert habe er einst geholt, um die Prophezeiung, dass es ihm den Kopf und seinem Bruder den Bart mit den Zauberkraften abschneiden würde, zu verhindern. Dann wechselt die Geschichte zu Ratmir. Dieser trifft auf ein altes Schloss. Eine schöne Frau lockt ihn in dasselbe mit der Aussicht auf ein Festessen und schöne Mädchen. Ratmir nimmt die Einladung gerne an, lässt sich verwöhnen.

Černomor fängt L'udmila schließlich doch, indem er die Gestalt Ruslans annimmt, und sie so zu sich lockt. Da erschallt ein Streithorn. Černomor setzt L'udmila seine Mütze auf, versenkt sie in einen Zauberschlaf und eilt Ruslan entgegen.

Dieser packt den Bart des Zwerges und sie fliegen durch die Luft. Doch bald kann der Zauberer Ruslan nicht mehr tragen, und muss sich ihm unterwerfen.

Als Ruslan L'udmila findet kann er sie nicht wecken, und nimmt sie mit sich zurück nach Kiev. Während einer Rast am Fluss, trifft einen Fischer, in welchem er Ratmir erkennt. Die beiden ehemaligen Rivalen versöhnen sich, und Ratmir erklärt, er habe jetzt wahres Glück mit seiner jungen Frau gefunden.

Farlaf folgt indessen Naina und entdeckt Ruslan, und L'udmila schlafend. Er ersticht Ruslan, flieht mit L'udmila und bringt die Schlafende zu ihrem Vater. In Kiev taucht plötzlich vor den Toren der Stadt das Heer der Pečenegi auf. Der gute Zauberer Finn erweckt unterdessen Ruslan vom Tode und gibt ihm einen Ring, mit dem er L'udmila aufwecken kann.

Ruslan macht sich auf den Weg, kann die Feinde vor Kiev schlagen und L'udmila mit dem Ring aufwecken.

2.4 Das Poem und die Oper

Glinka hat ein neues Thema in die russische Kunst eingeführt, nämlich die Einigung der russischen und kaukasischen Völker (und auch der Finnen), trotz der gelegentlichen dramaturgischen Mängel der Oper.¹³⁹

Ein finnischer Kutscher, den Glinka für Ausflüge unter anderem zu den Imatra-Fällen engagiert hatte, summte auf der Rückfahrt kaum wahrnehmbar ein Lied, das Glinka sofort notierte, später ausarbeitete, und schließlich als „Finns Ballade“ in seiner Oper verwendete.¹⁴⁰

Tarnowskis Nachbar, ein ehemaliger Schulkamerad von mir, N.A. Markewitsch, half mir bei der Ballade des Finn: er kürzte sie und dichtete das zur Abrundung Notwendige hinzu.

Ich erinnere mich noch gut des Tages, an dem ich Finns Ballade komponierte. Es war warm, Sternberg, Markewitsch und ich arbeiteten in einem Raum. Während ich die bereits fertigen Verse aufschrieb, saß Markewitsch an seiner Feder nagend da - es war nicht leicht, sich den Versen Puschkins anzupassen -, und Sternberg arbeitete

¹³⁹ Jarustowski 1957: 65

¹⁴⁰ Andrejewna/ Grossman 1982: 47

eifrig und fröhlich mit seinem Pinsel. Als die Ballade fertig war, habe ich sie oft mit Orchesterbegleitung gesungen.¹⁴¹

Nicht nur inhaltlich, sondern auch musikalisch und rhythmisch hängt die Oper eng mit der Volkstradition zusammen. So erinnern etwa die Silbenzahlen (3 x 5 und 1 x 3) des Unisono Chores im ersten Bild an Volkslieder, und auch an den Frauenchor aus dem dritten Bild aus *Ein Leben für den Zaren*.¹⁴² Glinka gelang es, genau wie Puškin, besonders wichtige Momente der Handlung durch einen Bruch des Versmaßes zu kennzeichnen. So geht etwa das Lied Bajans „der begeisterte Bräutigam“, das auf Jamben beruht, am Stimmungswechsel in Daktylen über, um diese besonders wichtige Episode zu kennzeichnen.¹⁴³

Überhaupt war Glinka sehr empfindsam für das Versmaß und den Klang der russischen Sprache, die er meist in Trochäen band. In einem Brief an Širkov schreibt er in Bezug auf den vierten Akt¹⁴⁴:

Ich möchte, daß sich die Leidenschaft Ruslans nicht nur durch den Wortinhalt allein, sondern auch durch das Versmaß deutlich von den unbeschwert heiteren Klängen Ratmirs und Gorislavas abhebt.¹⁴⁵

Da Glinka, noch bevor es überhaupt ein Libretto gab, bereits mit der Komposition seiner Oper begonnen hatte, musste der Librettist seine Verse später an Glinkas Metrik anpassen. Hierzu gibt Glinka in einem Brief folgende Hinweise für Ratmirs Arie:¹⁴⁶

- a) Andante - träge und sorglos - fünffüßige Jamben in acht Versen und zwei als Abschluß.
- b) Das Rezitativ bringt eine ungewöhnliche Erregung zum Ausdruck.
- c) Vivace oder Allegro in Rondoform. Sehr kurze, daktylische Verse, die jedoch mit anderen Versarten durchsetzt sind; Inhalt Volupté.¹⁴⁷

Wie auch Čajkovskij schrieb Glinka häufig „Ersatzverse“ anhand derer der Librettist den Rhythmus und die grundsätzliche Aussage der Nummer erkennen sollte. So schrieb er etwa das Allegro vom Beginn der Arie Ruslans auf das russische Volkslied „Ich reit‘ und reite, wie sichs tut, doch wen ich pack‘, den pack ich gut.“ Auch der Mittelteil dieser Arie hatte einen provisorischen Text von Glinka erhalten.¹⁴⁸

¹⁴¹ Glinka 1961: 144

¹⁴² Вызго-Иванова 2004: 25

¹⁴³ Jarustowski 1957: 304

¹⁴⁴ Jarustowski 1957: 307f.

¹⁴⁵ Zit nach: Jarustowski 1957: 308

¹⁴⁶ Jarustowski 1957: 297

¹⁴⁷ Zit nach: Jarustowski 1957: 297

¹⁴⁸ Jarustowski 1957: 298f. Die Verse, die bei Puškin an dieser Stelle stehen lauten folgendermaßen: „Я еду, еду, не свищу, А как наеду, не спущу!“ (Пушкин 1975/3: 41)

2.5 Charaktere der Oper

Beim Held der Oper, Ruslan, stellt sich die Frage, was ihn als typisch russischen Helden auszeichnet und von den üblichen Liebhabern und Helden unterscheidet.

Eine Besonderheit Ruslans ist, dass er anstelle des üblichen Tenors von einem Bariton gesungen wird, allerdings lässt sich dies nicht auf Glinkas Bedürfnis einen typischen russischen Helden zu schaffen zurückführen, sondern eher auf die Tatsache, dass der Bassist Osip Petrov in der Rolle des Vaters in *Ein Leben für den Zaren* einen solchen Erfolg feiern konnte, dass Glinka ihm eine Paraderolle schreiben wollte.¹⁴⁹ Durch die Bedeutung, die die Oper später für das „mächtige Häuflein“ haben sollte, und die Vorbildwirkung ihrer Figuren wurde der Bass zu einer wichtigen Figur der russischen Oper. Dazu lässt sich auch noch anführen, dass statistisch gesehen tiefe Stimmen bei den russischen Männern, im Gegensatz zu westeuropäischen Männern, überwiegen, und es deswegen einfach war gute Bassisten zu finden, man Tenöre aber nur schwer aufzutreiben konnte. Einige Aspekte des Ruslan wurden von Nationalisten auch kritisch gesehen, zum Beispiel seine Nachdenklichkeit über den Tod in der Arie im 2. Aufzug, und das Vergessen seines heroischen Zieles unter dem Einfluss von Nainas Zauberinnen. Diese beiden Punkte hätten russische Nationalisten (etwa die des „mächtigen Häufleins“) lieber ausgelassen.¹⁵⁰ Weitere Unterschiede zum Originalwerk wären, dass Ruslans Heldentum in der Oper wesentlich weniger zur Geltung kommt, als im Poem. Von Nainas Zauberinnen lässt er sich durch Finn befreien, und auch nach dem Kampf mit Černomor stehen ihm sofort Ratmir und Gorislava (nicht wie im Poem die Stimme Finns) bei. Der Sieg des Guten wird bei Glinka zu einer Gemeinschaftsleistung, während die Verbündung des Bösen (Černomor und Naina), wie sie bei Puškin geschildert wird, wegfällt. Ratmir und Gorislava werden zu treuen Weggefährten Ruslans, sodass Ratmir sogar den Ring von Finn erhält, um L'udmila zu erwecken. Ein weiterer Abbruch an Ruslans Rittertum ist der fehlende Angriff der Pečenegi, der in einer Oper, wohl auch aus technischen Gründen, nicht machbar wäre, und den, ohnehin schon riesigen Rahmen, sprengen würde. Außerdem besiegt Ruslan - im Verein mit Finn - bei Puškin den Tod, und hat in seinem Traum sogar hellseherische Kräfte (wie humorvoll das auch immer von Puškin gemeint sein mag). Bei Glinka hingegen wird die Szene des Verrats Farlafs schließlich weggelassen, und der edle Held irrt wie ein Verrückter nachts durch den Wald auf der Suche nach seiner Frau, was das heroische Element noch weiter schmälert. Ratmir ist es, der in dieser Situation den Überblick behält. Seine Rolle ist stark ausgebaut, im Gegensatz zum Poem - möglicherweise eine Anspielung und ein Kompliment an die Bedeutung des Kaukasus für Russland?

¹⁴⁹ Frolova-Walker 2007: 115

¹⁵⁰ Frolova-Walker 2007: 115

L'udmila ist eine typische Soubretten-Rolle, die Glinka nach dem Vorbild der Rosina in *// barbiere di Seviglia* schrieb. Sehr zum Missfallen der russischen Nationalisten widersteht sie den Versuchungen Černomors eher aus Beschränktheit als aus Stolz und Mut, sodass sie als weibliches Vorbild für russische Frauen nur begrenzt gelten konnte.¹⁵¹

Ihre Rolle macht im Laufe der Oper eine große Entwicklung durch. Sie wird von dem naiven, verspielten und etwas koketten jungen Mädchen durch die Erfahrung der Gefangenschaft und Trauer zu einer gereiften jungen Frau.¹⁵²

Die einzige weitere Hauptrolle, die einen russischen Charakter darstellen soll, ist die der Gorislava. Es ist eine Rolle für Sopran, aber weniger lustig, beweglich und spritzig als die der L'udmila. Ihre einzige Solo-Kavatine ist im Stil einer Romanze geschrieben, und man hätte meinen können, die Kritiker hätten sie durch diesen Stil nur als pseudo-russisch empfunden, wie sie es schon einmal in *Ein Leben für den Zaren* taten. Doch Laroš erklärte, die Kavatine sei so russisch, wie alles andere in der Oper.¹⁵³

Gorislava wurde schließlich sogar mit Tatjana, der Heldin aus *Evgenij Onegin*, als Vorbild für stetige Liebe verglichen. Gorislava wurde dadurch zum „russischsten“ Charakter der Oper.¹⁵⁴ Gleichzeitig bildet sie, durch ihre Ähnlichkeit mit Tatjana, einen Querverweis Glinkas auf andere Verse Puškins, wie er ihn auch bei Naina einsetzte, deren Jungfrauen an die Beschreibung des Harems in der *Bachčiserajskij fontan* erinnern.¹⁵⁵

Die Rolle der Gorislava ist, im Gegensatz zum Poem, stark ausgebaut, wohl auch, um eine weitere weibliche Hauptrolle zu ermöglichen, da sonst außer L'udmila und Naina (deren Rolle nur sehr klein ist) keine Frauen im Poem enthalten sind. Um für etwas mehr Ausgeglichenheit in Bezug auf männliche und weibliche Stimmen zu sorgen, wurde vermutlich die Rolle des Rogdaj gestrichen, und die Rolle des Finn ausgebaut, um auch noch im letzten Akt einen Tenor-Auftritt zu haben.

Allgemein werden die beiden Hauptfiguren als Russen dargestellt, und da es sich um eine Nationaloper handelt, sind sie das Zentrum, um die sich die anderen Figuren, auch geographisch, arrangieren. Farlaf repräsentiert den Westen - er ist im Stil des italienischen Buffo geschrieben - Ratmir den Süden, Finn den Norden und Černomor den Osten.¹⁵⁶

Wobei hier angemerkt werden muss, dass im Poem sich Černomors Schloss im Norden befindet, und trotzdem L'udmila mit den Köstlichkeiten des Orients verwöhnt wird!¹⁵⁷

¹⁵¹ Frolova-Walker 2007: 115

¹⁵² Мейлах 1967: 206

¹⁵³ Frolova-Walker 2007: 116

¹⁵⁴ Frolova-Walker 2007: 116

¹⁵⁵ Gozenpud 1967: 206

¹⁵⁶ Frolova-Walker 2007: 121

¹⁵⁷ Neef 1987: 418

Der Zwerg selbst ist stumm, er wird von Glinka durch eine Ganztonfolge dargestellt. Diese wird allerdings sehr vielseitig verwendet, und zwar bereits in der Ouvertüre, um darzustellen, wer der Widersacher des jubelnden Prestissimo ist. Das nächstmal erklingt die Ganztonfolge im 1. Akt, um zu klären, wer L'udmila raubte. Im 4. Akt tönt sie nocheinmal, fällt dann allerdings über 4 Oktaven ab und verstummt, um die Niederlage Černomors zu kennzeichnen.¹⁵⁸

Laut Serov wollte Glinka am Ende der Oper die nationale Bedeutung seines Werkes nocheinmal betonen:

At the end of the opera, during the Finale, I desired that a number of tableaux- vivants should be presented, characterizing the different regions of Russia. I was told that it would be impossible, and that even without it God only knows how much the production was going to cost.¹⁵⁹

Durch diese Bemerkung Glinkas wird klar, warum Ratmir und Gorislava am Ende der Oper noch einmal auftreten, und warum im Finale des fünften Aufzuges noch einmal die orientalische Lesginka erklingt. Das Finale stellt die Zusammenführung der Nationen, mit denen Russland so lange Krieg führte, unter einer russischen Flagge dar.¹⁶⁰

Ratmir und Gorislava repräsentieren die „Ehe“ zwischen Russland und dem Kaukasus, die einander in Liebe verbunden sind. Erwähnenswert dabei erscheint, dass Ratmir die einzige Figur ist, die sich im Laufe der Oper ändert: Vom südländischen Lebemann zum treuen Gatten seiner russischen Frau, und in diesem Prozess wurde er zum Freund Ruslans. Dass Ratmir und Gorislava eine Variation eines türkischen Tanzes singen, symbolisiert umso mehr, dass Ratmir nicht nur den Kaukasus darstellt, sondern auch andere südliche Länder, mit denen sich Russland im Krieg befand. Das Finale stellt also das sorgfältig konstruierte Selbstbildnis des russischen Imperiums dar, das sich immer als „älterer Bruder“ seiner kleineren Nachbarstaaten sah.¹⁶¹ Möglicherweise sollte diese idealisierte Darstellung der besseren Aufnahme des Stückes beim Zaren dienen. Einen solchen „Zusammenschluss der Völker“ findet man nicht bei Puškin, dem der imperiale Anspruch Russlands offenbar weniger wichtig war.

¹⁵⁸ Neef 1987: 419

¹⁵⁹ Zit nach: Frolova-Walker 2007: 122

¹⁶⁰ Frolova-Walker 2007: 123f.

¹⁶¹ Frolova-Walker 2007: 124f.

2.6 Analyse der Oper

2.6.1 Erster Akt

Der unmittelbare Vorgänger von Glinkas Oper ist *Vadim* von Verstovskij. Das literarische Material, das Poem *Vladimir* von Žukovskij, gab Puškin die Inspiration für ein eben solches Werk (einige Figuren, z. B. die des Bajan, sind in beiden Poemen enthalten und es lassen sich Rückschlüsse ziehen, dass Puškin Žukovskijs Werk sehr gut kannte).¹⁶² Verstovskijs Einfluss auf Glinka ist jedoch noch größer: Hier wie dort beginnt die Oper mit einem Fest des Kiever Fürsten, auf dem ein Barde mit Chor und Harfenbegleitung singt. Die Figur der Gremislava und ihre Romanze war wohl die Vorläuferin der Gorislava und ihrer Kavatine.¹⁶³ *Ruslan und L'udmila* gründet auf der alten Tradition der Nummernoper, in welcher sich die handlungsreichen Episoden deutlich von den Gesangsnummern unterscheiden. Doch in besonders gefühlsbetonten Szenen wick Glinka, um Emotionen besser ausdrücken zu können, von dieser traditionellen Opernform ab.¹⁶⁴ Erstaunlicherweise ist sich die Literatur, was die Anzahl der Nummern von *Ruslan und L'udmila* betrifft, nicht einig. Die Ausgabe, die hier als Grundlage betrachtet wurde (siehe Literaturverzeichnis), hat 28 Nummern inklusive der Ouvertüre, wobei 7 davon rein instrumental sind (außer der Ouvertüre noch 6 weitere).

Der Fürst, der in der Oper Svetozar heißt (nicht Vladimir, wie im Poem), feiert mit seinem Gefolge die Hochzeit seiner Tochter L'udmila. Anlässlich dieser Feier beginnt der Barde Bajan, mit Unterstützung des Chores, zu singen. Für diese einleitenden Verse werden zwei berühmten Zeilen des Poems Puškins verwendet, die dieser zu Beginn, im ersten Gesang, sowie ganz am Ende des Poems erklingen lässt:

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой¹⁶⁵

Dieses Thema wird zunächst von Bajan gegen den Chor gesungen, setzt sich dann aber im Laufe der Introduction immer mehr durch, bis es schließlich als Variation vom Chor der Hochzeitsgäste übernommen wird. Es wird also musikalisch (vielleicht eine Anspielung auf Puškin) dargestellt, wie eine einzelne Stimme nicht der Gruppe nachgibt, sondern sich allein durchsetzt.¹⁶⁶ Für diese Theorie würde sprechen, dass Glinka für das von der Zensur gestrichene zweite Lied Bajans als Begleitung nicht mehr die Gusli - Imitation (Harfe und Pizzicato der Streicher) verwendete, wie es für damalige Hochzeiten passend wäre, sondern zur Klavierbegleitung und dem Stil des 19. Jahrhunderts wechselte, wodurch der Bezug zur Gegenwart unterstrichen wurde.¹⁶⁷

¹⁶² Назарова 1956: 220

¹⁶³ Frolova-Walker 2007: 118f.

¹⁶⁴ Jarustowski 1957: 258ff.

¹⁶⁵ Zit nach: ПУШКИН 1975/3: 8

¹⁶⁶ Neef 1987: 418

¹⁶⁷ Neef 1987: 419

Der nun folgende Text wurde von Širkov verfasst. Der Chor ruft dazu auf, dem Sänger zuzuhören, und von ihm Vergangenheit und Zukunft zu vernehmen.

Mit diesem riesenhaften Chor wird der Hörer direkt in den russischen Stil versetzt, was die Musik, als auch den Text betrifft. Später, in der Kavatine L'udmilas, sind allerdings auch noch Einflüsse der italienischen Oper zu bemerken.¹⁶⁸

Bajan will von Heldentaten aus alter Zeit (genau wie Puškin im Poem) berichten, die die Ahnen vor „Царьград“ (Konstantinopel) vollbrachten. Doch das Gefolge möchte von alten Heldentaten nichts hören, sondern nur von Ruslan und L'udmila und ihrem Glück mit dem Liebesgott Lel'. Bajan singt in weiser Voraussicht, dass mit Freude auch immer Trauer einhergeht, wodurch die beiden Widersacher Ruslans, Farlaf und Ratmir neuen Mut erlangen, Svetozar sich beschwert, das Lied sei unpassend, und L'udmila es mit der Angst zu tun bekommt. Ruslan beweist gleich seine Tapferkeit, indem er L'udmila versichert, es drohe ihr keine Gefahr, doch auch Bajan verkündet gleich darauf, dass der Himmel die wahre und treue Liebe schütze. In diesen Gesang steigen Ruslan und L'udmila ein, und schließlich auch der Chor, der in einem freudigen Vivace assai den Neuvermählten Frieden und ewiges Liebesglück wünscht. Nur Ratmir und Farlaf (Rogdaj gibt es in der Oper nicht) schmolten und drohen noch immer. Ihre finsternen Worte unterbrechen den feierlichen Chor, wobei der Fürst Svetozar ihre Reden nicht beachtet und einen Trinkspruch auf die Gottheit Perun ausbringt. Der Chor reagiert „con tutto forza“ (mit aller Kraft) mit einer Hymne auf den Fürsten.

Hierauf folgt das zweite Lied Bajans. Dieses war ursprünglich als Anspielung auf Puškin (dessen Gedicht vertont wurde) gedacht. Bajan singt:

Есть пустынный край, безотрадный брег, там на полночи далеко. Солнце летнее
на долины там сквозь туман глядит без лучей.

Trotz dieser traurigen Zeilen berichtet der Sänger später noch von Freude und Glück, das auch in dieses Land irgendwann kommen wird. Doch dem Sänger ist nur kurze Zeit auf Erden beschieden, denn nur Unsterbliche sind im Himmel.¹⁶⁹ Der schmerzvolle Text bekommt also plötzlich ein gutes Ende, durch die Verkündung der Unsterblichkeit des Dichters. Zwar wird weder der Sängerheld genannt, noch der Name des düsteren Landes, doch die Zensurbehörde verstand dies (zurecht) als Anspielung auf Puškin, und verbat die Aufführung.¹⁷⁰

Der Chor singt den zweiten Teil der Hymne, wobei er in das Lob auf den Fürsten auch noch das auf das junge Paar einfließen lässt, und ihm wiederum Glück, Liebe und viele Söhne wünscht. Während der Lobgesänge vollzieht sich, was Inhalt, Tempo und Musik betrifft, eine

¹⁶⁸ Laux 1958: 58

¹⁶⁹ Andrejewna/ Grossmann 1982: 96

¹⁷⁰ Andrejewna/ Grossmann 1982: 96

große Steigerung. Glinka setzte dadurch genau das um, was Puškin in seinem Poem beschrieb, wenn auch nicht mit dessen Versen.

Angeblich soll Glinka die Anregung zu diesem Auftakt bei der Vermählung der Großfürstin bekommen haben, bei der er im Winterpalais zugegen war. Die Geräusche von Geschirr und Besteck sollen ihn, in idealisierter Form, zu der Musik inspiriert haben.¹⁷¹

[1839]...war ich bei der Trauung und bei den Hochzeitsfeierlichkeiten der Großfürstin Maria Nikolajewna zugegen. Während des Essens spielte ein Orchester, Mitglieder des Hofchores und der Tenor Poggi, Gatte der Frezzolini, sangen.¹⁷² Я был на хорах и стук ножей, вилок, тарелок поразил меня и подал мысль подражать ему в интродукции „Руслана“, что мною впоследствии по возможности выполнено.¹⁷³

Auf dieses fulminante Eingangsbild folgt die Kavatine L'udmilas. Sie wendet sich zunächst an ihren Vater den Fürsten, mit den Worten: „грустно мне, родитель дорогой!“ was allerdings durch die Musik widerlegt wird, da aus ihr der Jubel einer jungen Liebe spricht,¹⁷⁴ auch wenn sie die Heimat und ihre Eltern verlassen muss. Sie wird vom Chor verabschiedet, der sie einerseits tröstet, andererseits auch um den Verlust des schönen Mädchens trauert. Dann muss sie sich von den beiden enttäuschten Werbern verabschieden. Eigentlich müsste sie dabei ernst bleiben, doch die Niedergeschlagenheit des selbstherrlichen Farlaf, lässt sie bald allen Ernst vergessen. Sie freut sich, an der Ungezwungenheit ihrer Liebe zu Ruslan und der Chor stimmt in diese Freude ein. Anders bei Ratmir, mit dem sie tatsächlich etwas Mitleid empfindet, und den sie zu trösten versucht.¹⁷⁵

Doch die beiden Bewerber lassen sich nicht trösten und L'udmila fühlt sich schuldig und hilflos in ihrer Liebe zu Ruslan, worauf der Chor erneut Le!, den Gott der Liebe, preist, und um Segen bittet, ebenso auch L'udmila. Indem sich Chor und Solistin abwechselnd an den Gott wenden, endet die zweite Nummer.

Hier sind bereits die ersten, wenn auch nur geringfügigen, Abweichungen vom Poem zu finden. Die Mitbewerber sitzen zwar auch bei Puškin mit an der Hochzeitstafel, doch es sind ihrer drei – Rogdaj, Farlaf und Ratmir. L'udmila verabschiedet sich weder von ihnen noch von ihrem Vater, sondern bleibt ganz bei ihrem Bräutigam.

Zu Beginn des Finales traut Svetozar die Brautleute. Die beiden lassen ihren Gedanken über die Zukunft und die Heimat und ihre gegenseitige Liebe freien Lauf. Ratmir und Farlaf steigen in dieses Ensemble ein, Ratmir mit Gedanken an seine Heimat, die er liebt, und Farlaf mit Wut auf Ruslan und Trauer über den Verlust L'udmilas. Der Chor und Svetozar begleiten mit guten Wünschen.

¹⁷¹ Laux 1958: 58

¹⁷² Glinka 1961: 157

¹⁷³ Zit nach: Вызго-Иванова 2004: 73

¹⁷⁴ Andrejewna/ Grossman 1982: 99

¹⁷⁵ Andrejewna/ Grossman 1982: 99

Durch die bedrohlichen Harmonien Černomors und die Verfinsterung der Bühne wird nun die Entführung L'udmilas eingeleitet.¹⁷⁶ Mitten im Lobgesang ertönt plötzlich Donner, alle erschrecken, es wird finster und L'udmila verschwindet. Anders als bei Puškin, wo L'udmila erst im Schlafgemach Ruslan abhanden kommt, der dann allein dafür beschuldigt wird, verschwindet sie bei Glinka bühnenwirksam mitten aus der Festgesellschaft, sogar mit der Anmerkung, dass zwei Ungeheuer erscheinen, und sie mitnehmen.

Da Glinka die Szene, in der sich das junge Paar zurückzieht, in seiner Oper auslässt, fehlt hier der erotische Aspekt, den Puškin im Poem hatte. Doch mit diesem Gedanken im Hinterkopf lässt sich der folgende lange Gesang der vier Recken, mit der Zeile „верный меч, как талисман чудесный“ zweideutig interpretieren.

Ruslan findet nach der Entführung seiner Braut, als erster seine Fassung wieder und begreift zunächst nicht, was geschehen ist. In seinen Gesang steigen Ratmir und Farlaf mit demselben Text ein. Es ist ein Kanon im Adagio, der die Verwirrung und das langsame „Sich-Besinnen“ verdeutlicht.¹⁷⁷ Der Chor übernimmt das Wundern, wobei hier die Natur (der Mond und der Dnjepr), die sich trotz des Donners ruhig verhält, das Erstaunen hervorruft.

Ruslan bemerkt als Erster das Verschwinden L'udmilas, und alle lösen sich aus ihrer Erstarrung. Auch hier besteht ein Unterschied zu Puškins Poem, wo Ruslan natürlicherweise als erster von L'udmilas Verschwinden weiß und den anderen erst die schreckliche Nachricht überbringen muss, da er als einziger dabei war.

Svetozar ruft verzweifelt seine Freunde auf, ihm zu helfen. Er verspricht dem, der seine Tochter wiederbringt, L'udmila zur Frau und das halbe Königreich dazu.

Diese Verse, der Aufruf Svetozars seine Tochter zu suchen, sind eins zu eins von Puškin übernommen:

О, жальтесь вы над стариком!
Скажите, кто из вас согласен
Скакать за дочерью моей?
Чей подвиг будет не напрасен,
[...]
Тому я дам ее в супруги
с полцарством прадедов моих.¹⁷⁸

Diese typische Wendung „dem geb' ich meine Tochter zur Frau und das halbe Königreich dazu“ findet sich auch in deutschen Märchen, sie ist so bedeutend für den Fortgang der Handlung, dass Širkov sie genau in das Libretto eingliedern konnte.

Ratmir begreift die veränderte Situation als erster und ruft zum Aufbruch in einem „Allegro agitato“. Ruslan und Ratmir brechen sofort in Kampfeslust aus und versprechen L'udmila zu finden. Auch Farlaf steigt schließlich ein, und endlich besingen alle das treue Schwert, das den Feind finden wird. (siehe Zitat oben)

¹⁷⁶ Andrejewna/ Grossman 1982: 100

¹⁷⁷ Laux 1958: 59

¹⁷⁸ Zit nach: Пушкин 1975/3: 12

Wie so häufig wird auch hier das Ensemble nach einem dramatischen Ereignis eingesetzt.¹⁷⁹ Der Chor wünscht ihnen Glück auf den Weg und alles bläst zur Eile, was ironischerweise in der Oper zu einer sehr langen Szene wird, da Glinka diesen Aufbruch durch Chor und Ensemble ausbaut.

2.6.2 Zweiter Akt

Die Ballade Finns, die sich nun nach einem kurzen Vorspiel anschließt, enthält beinahe zur Gänze Puškins Originalverse. Natürlich werden etliche Zeilen gekürzt und einige Wörter zwecks einer besseren Vertonung ausgetauscht.

<p>Добро пожаловать мой сын! Я, наконец, дождался дня, давго предвиденного мною! Мы вместе сведены судьбою. Узнай, Руслан: Твой оскорбитель Волшебник страшный Черномор. Еще ничей в его обитель не проникал доныне взор. В нее ты вступишь, и злодей <i>падет</i> от руки твоей. (Oper)</p>	<p>Добро пожаловать мой сын! [...] <i>Но</i> наконец, дождался дня, давго предвиденного мною! Мы вместе сведены судьбою. [...] Узнай, Руслан: Твой оскорбитель Волшебник страшный Черномор. [...] Еще ничей в его обитель не проникал доныне взор. В нее ты вступишь, и злодей <i>погибнет</i> от руки твоей.¹⁸⁰ (Original)</p>
--	---

Auch die Frage Ruslans, was Finn in die Einöde getrieben habe, ist so bei Puškin zu finden. Allerdings ändert Markevič den Text leicht ab, als Finn auf Naina zu sprechen kommt:

<p>Тогда близь нашего селенья Наина, цвет уединенья, гремела дивной красотой. Я деву встретил... роковой, за взор, мне пламень был наградой, и я любовь узнал душой ... (Oper)</p>	<p>Тогда близь нашего селенья Как милый цвет уединенья, Жила Наина. Меж подруг Она гремела красотюю. [...] Я к ней – и пламень роковой За дерзкий взор мне был наградой, и я любовь узнал душой¹⁸¹</p>
--	--

¹⁷⁹ Jarustowski 1957: 273

¹⁸⁰ Zit nach: Пушкин 1975/3: 16f.

¹⁸¹ Zit nach: Пушкин 1975/3: 16

Warum allerdings weiter unten die beiden Zeilen: „Сбылись давнишние мечты, Сбылися пылкие желанья!¹⁸²“ in der Oper vertauscht wurden, ist unklar, da musikalische Gründe eher auszuschließen sind.

Eine weitere Stelle, die Markevič gekürzt und verändert hat, ist folgende:

<p>И сердце девы я жестокой решился чарами привлечь, любовь волшебствами зажечь. (Oper)</p>	<p>И я, любви искатель жадный, Решился в грусти безотрадной Наину чарами привлечь И в городом сердце девы хладной Любовь волшебствами зажечь.¹⁸³ (Original)</p>
---	--

Der Text der Ballade Finns wurde insgesamt kaum verändert. Der Ausruf Finns „Увы мой сын!“ bildet die Einleitung zur Erzählung seiner tragischen Geschichte - einem Più mosso - die bei Puškin wesentlich kühler beginnt mit: „Люлезный сын, Уж я забыл отчизны дальнoй...¹⁸⁴“

Der emotionale Gehalt der Oper wird hier gesteigert. Das Mitgefühl des Hörers wird verstärkt hervorgerufen (auch wenn man sich aus heutiger Sicht fragen muss, ob Finn das Mitgefühl verdient, da er so oberflächlich nur die Schönheit Nainas zu lieben schien.)

Der Text Puškins wird gegen Ende hin immer weniger verwendet, um die Handlung zu straffen, und den Erzähler zu ersetzen. Das Ende der Ballade ist schließlich mit einem neuen Text versehen:

Я убежал; но, гневом вечно
с тех пор преследуя меня,
душою черной зло любя,
пылая мщеньем бесконечно,
колдунья старая, конечно,
возненавидит и тебя.
Но ты, Руслан, Наины злобной не страшись!
С надеждой, верою веселой иди на все, не унывай!
Вперед, мечом и грудью смелой свой путь на полночь,
свой путь на полночь пробивай!¹⁸⁵

Außer den hervorgehobenen Zeilen stammt hier nichts mehr von Puškin, jedoch wurde die Grundaussage von Markevič nicht verändert, sodass man davon ausgehen kann, dass diese Veränderung einfach zur Straffung und Kürzung der Oper und der Handlung führen sollte. Meist kürzt jedoch Markevič einfach Puškins Verse, hier wurden sie hingegen überarbeitet.

¹⁸² Zit nach: Пушкин 1975/3: 17

¹⁸³ Zit nach: Пушкин 1975/3: 18

¹⁸⁴ Zit nach: Пушкин 1975/3: 15

¹⁸⁵ Zit nach: Пушкин 1975/3: 20f.

Während in früheren Zauberoperen die Menschen häufig nur sehr kleine Rollen inne hatten und das Hauptaugenmerk auf den Zauberern lag, hielt sich Glinka hier an Puškin und ließ Finn, zwar öfter als im Poem, aber doch nur dann auftreten, wenn er von Ruslan wirklich benötigt wird. Er zeigt Ruslan den Sinn des Lebens und bringt ihn immer wieder auf den rechten Weg.¹⁸⁶

Im nun anschließenden Duett wechseln die Librettisten. Der Text Puškins bzw. Markevičs endet hier, und der Text des Duettes stammt von Gedeonov. Ruslan drückt seinen Dank aus (was im Poem jedoch wesentlich kürzer ausfällt) und verflucht den, ihm nun bekannten, Feind. Außerdem bekommt er es plötzlich mit der Angst zu tun, L'udmila könnte sich in ihren Räuber verlieben. Diese Sequenz tritt bei Puškin noch vor der Erzählung Finns auf, aber die Antwort Finns auf diese Angst Ruslans ist dieselbe. Das Duett endet mit dem Auseinandergehen der beiden Freunde, worauf ein Schauplatzwechsel, und wiederum ein Librettistenwechsel stattfinden.

Das nun folgende Rondo Farlafs ist von Glinka selbst getextet. Dieser ging offensichtlich davon aus, dass dem Hörer das Poem Puškins bekannt war, denn er lässt die Szene zwischen Rogdaj (den es ja in der Oper nicht gibt) und Farlaf, in welcher Rogdaj Farlaf mit Ruslan verwechselt und ihn umbringen will, aus. Farlaf stürzt auf die Bühne mit den Worten: „Я весь дрожу и если бы не ров, куда я спрятался поспешно, не уцелеть бы мне!...“ Natürlich könnte diese Zeile auch auf eine andere Gefahr hinweisen, doch, kennt man das Poem, muss es sich um die Verwechslungsszene handeln, auf die hier angespielt wird. Auch in der nun folgenden Szene zwischen Farlaf und Naina, in der sie ihm vorschlägt zuhause zu bleiben und auf L'udmila zu warten, übernimmt Glinka einige Zeilen Puškins wörtlich, wobei er eben den ganzen ersten Teil des zweiten Gesanges, indem wir uns nun im Poem befinden, durch die (obigen) Worte Farlafs ersetzt. Die Aussicht auf L'udmila und auf die Ersparnis des mühsamen Weges besiegen bald die Angst Farlafs vor der Hexe und er singt sein begeistertes Rondo, das nicht im Poem enthalten ist und aus den Versen Glinkas besteht. Dieser karikiert diesen verräterischen Feigling, indem er das Tempo seines Rondos sehr hoch ansetzt, und somit ein sehr komisches Portrait von ihm zeichnet.¹⁸⁷

Wiederum ist es eine Gefühlsregung, die zu musikalischen Höhepunkten anregt, denn für die Handlung ist das Rondo Farlafs kaum von Bedeutung. Es kommt in dieser Ausführlichkeit auch nicht im Poem vor, sodass Glinka den Text tatsächlich selbst erfunden haben muss. Er ist in Strophenform mit Refrain angelegt, sodass sich ein „Rondo“ ergibt.

Auf Farlafs Abgang folgt ein Umbau und Ruslan tritt mit seiner berühmten Schlachtfeld-Arie auf: „о поле, поле!“ Hier hat es Glinka meisterhaft verstanden, die Verse Puškins noch

¹⁸⁶ Мейлах 1967: 205

¹⁸⁷ Andrejewna/ Grossman 1982: 101

deutlicher zur Geltung kommen zu lassen und außerdem Ruslans Nachdenklichkeit, Tatendrang und Liebe zu L'udmila darzustellen.¹⁸⁸

Das Poem Puškins wurde an dieser Stelle um einiges gekürzt - man erfährt weder vom Schicksal L'udmilas im Schloss des Černomor, noch von dem Abkommen des Letzteren mit Naina, wie es im Poem der Fall ist. Der Text der Arie (Gozenpud meint, es handele sich dabei um ein Rezitativ¹⁸⁹) Ruslans ist wörtlich von Puškin übernommen, der in einer der wenigen direkten Reden des Poems schreibt:

О поле, поле, кто тебя
Усеял мертвыми костями?
Чей борзый конь тебя топтал
В последний час кровавой битвы?
Кто на тебе со славой пал?
Чьи небо слышало молитвы?
Зачем же, поле, смолкло ты
И поросло травой забвенья?...
Времен от вечной темноты,
Быть может, нет и мне спасенья!
Быть может, на холме немом
Поставят тихий гроб Русланов,
И струны громкие Баянов
Не будут говорить о нем!¹⁹⁰

Hier wurde weder gekürzt, noch verändert, es ist der wörtliche Text aus dem dritten Gesang des Poems. Auch der weitere Text des anschließenden Rezitativs ist eng an Puškin angelehnt, als Ruslan sich neue Waffen sucht, aber kein Schwert finden kann. Während seiner Suche bittet Ruslan in der Oper den Gott Perun um Hilfe, und singt sich selbst Mut zu, indem er an L'udmila denkt und sich eine glückliche Zukunft mit ihr ausmalt. Auch hier wiederholt sich der Text in Refrains.

Dies ist die erste Szene Ruslans nach seiner Zusammenkunft mit Finn. Der Held ist durch den weisen Zauberer von einem heiß verliebten, wilden aber naiven Krieger zu einem wahren Helden geworden, der sogar über die Probleme des Lebens und Sterbens und das Schicksal der Helden des Schlachtfeldes philosophiert. Glinka gibt nicht nur seine eigene Erfahrung, sondern auch die Ideen Puškins aus dessen späteren Werken (*Пора, мой друг, пора, Когда за городом задумчив я брожу*) genial in einem kurzen Rezitativ wieder.¹⁹¹

Die anschließende Nummer mit dem Riesenkopf wird in der Oper durch letzteren eingeleitet, während im Poem Ruslan derjenige ist, der den Kopf weckt. Der Kopf warnt Ruslan, dass noch kein anderer dieses Feld, wo er die Totenwache hält, je betreten hätte. Dies wiederholt der Kopf noch einmal, fast wie im Schlaf, doch bekräftigt er seine Warnung, indem er durch seinen Atem einen Sturm erzeugt. Ruslan durchbohrt ihn daraufhin (laut Regieanweisung im

¹⁸⁸ Andrejewna/ Grossman 1982: 102f.

¹⁸⁹ Gozenpud 1967: 205

¹⁹⁰ Zit nach: Пушкин 1975/3: 39

¹⁹¹ Мейлах 1967: 205

Klavierauszug) mit dem Speer, und entdeckt das Schwert unter dem Kopf. Die Zeile des Kopfes „погиб я!“ mutet eher komisch an, da er ja längst tot ist, bzw. sowieso nicht sterben kann, und in der nächsten Szene Ruslan seine Geschichte erzählt. Hier übernimmt Širkov erstaunlicherweise nicht den Text des Poems sondern dichtet eine eigene Erzählung, die allerdings inhaltlich nicht von der Puškina abweicht.

2.6.3 Dritter Akt

Nach dem einleitenden Vorspiel zeigt die Bühne Nainas Zauberschloss, und die ihr untergebenen Jungfrauen singen den „Persischen Chor“, der wiederum direkt von Puškina Poem übernommen und dessen Melodie einem persischen Volkslied entnommen ist.¹⁹² Es ist ein Lied in umschließenden Reimen mit 5 Strophen à 4 Versen. Ein Unterschied besteht darin, dass im Poem nicht klar wird, ob die Zauberinnen wirklich Nainas Untergebene sind. Der Text wird hier nur von einer gesungen, und auch nicht für Ruslan und Ratmir, sondern ausschließlich für Ratmir. Ruslan wird dieser Versuchung im Poem nicht ausgesetzt. In der Oper unterbricht Naina den Gesang ihrer Schönen immer wieder mit den beschwörenden Formeln, dass die Helden L'udmila nicht finden würden, da sie unerreichbar sei.

Nun folgt die Szene und Kavatine Gorislavas. Sie ist eine Figur, die halb von Glinka erfunden wurde, da die spätere Freundin Ratmirs im Poem namenlos bleibt. Es wird auch nicht klar, wie sie sich kennen lernen, bzw. wie sie ihn aus den Fängen der Zauberinnen befreit. Dies ist alles von Glinka hinzugedichtet.

Bemerkenswert an der Kavatine ist, dass Gorislava nicht nur den Verlust ihres Geliebten Ratmirs betrauert, sondern auch beschreibt, wie sie für ihn ihre geliebte Heimat Russland verließ. Glinka setzt sie also nicht nur als Freundin Ratmirs, sondern auch dazu ein, die Liebe zu seinem Vaterland zu beschreiben, obwohl sie später auch betrauert, die Ruhe ihres Harems verlassen zu haben, der ja nicht original russisch ist. Sie singt, Ratmir möge in die Heimat - wo auch immer sie sei - zurückkehren und auch zu ihr, und sein Schwert endlich aufgeben, (erstaunlicherweise scheint sie sich nicht an seiner Werbung um L'udmila zu stören).

Nun folgt die Arie Ratmirs. Obwohl der junge Chan besonders männlich und wollüstig gezeichnet wird, wird er doch in der Oper durch eine Hosenrolle dargestellt. Die Arie stellt den Chan, der müde ist vom Wandern, aber auch als Romantiker dar, als er die Sterne der kühlen Nacht beschreibt. Sie stammt aus einer Volksweise der Krimtataren, deren schmachtende Melodie sehr gut das Empfinden des berauschten Ratmir wiedergibt.¹⁹³ Die Erinnerungen an die Freuden des Harems lassen ihn nicht schlafen, und er ruft die Jungfrauen herbei, die ihn im Schatten schon umstanden. Dies steht im Gegensatz zu

¹⁹² Andrejewna/ Grossman 1982: 102f.

¹⁹³ Andrejewna/ Grossman 1982: 104

Puškin, der Ratmir die Nacht bei den Jungfrauen fast verschlafen lässt. Die folgende Arie ist „con passione“ zu singen.

Was bei Puškin im Traum geschieht (die Sehnsucht nach den Zauberinnen), kommt hier in Ratmirs Arie zu Geltung, die eine einzige Schilderung seiner Lust ist. Erst am Ende der Arie wird klar, dass es sich auch in der Oper um einen Traum handeln könnte, der jedoch Wirklichkeit zu werden scheint, denn zuletzt ruft Ratmir die Zauberjungfrauen herbei, und ein Tanz beginnt.

Um eine größere Tiefe der Bedeutung der Handlung, aber auch seiner Charaktere zu erreichen griff Glinka zu besonderen Mitteln. So komponierte er etwa die Arie des Ratmir als Walzer, wodurch der leichte Rausch, den Ratmir empfindet, als er von Nainas Jungfrauen verführt wird, geschildert wird. Dazu kommt noch, dass Walzer zur damaligen Zeit besonders beliebt waren. Die Musik unterstreicht also den emotionalen und dramatischen Inhalt.¹⁹⁴

Die Tanzeinlagen der Oper wurden sehr bedeutsam, da in der Oper Glinkas starke Tendenzen der westeuropäischen Romantik bemerkbar sind, aber auch der Geschmack des Zarenhofes, der zur damaligen Zeit üppige Exotik forderte, nahm Einfluss auf die Oper. Die Exotik wurde durch den Orient und seine Tänze dargestellt, für dessen Musik man sich auch in Westeuropa interessierte.¹⁹⁵

Im Finale des dritten Aufzuges tritt zunächst Gorislava auf, beglückt Ratmir wieder zu sehen versucht sie ihn von den Jungfrauen Nainas zu lösen und zu der Erkenntnis zu erwecken, dass ihn nicht wirkliche Liebe, sondern Hass umgibt, doch ohne Erfolg.

Ruslan tritt ein, die Jungfrauen bemerken ihn sofort, und beginnen auch ihn zu verzaubern. Gorislava ist unendlich traurig, ob ihrer verlorenen Liebe, und Ruslan beginnt durch die Zauberkraft sich in sie zu verlieben. So singen die drei ein kurzes Terzett - Gorislava fleht die Götter an, sich ihrer zu erbarmen, Ruslan begreift nicht wie ihm geschieht und Ratmir schwelgt in Liebeslust. Der Chor der Jungfrauen steigt wieder ein und besingt den Sieg Nainas über die drei Betörten. Širkov nahm in Bezug auf Ratmir und die Zauberinnen durchaus kein Blatt vor den Mund, und gab die erotischen Anspielungen originalgetreu wieder. Schließlich erscheint Finn, erlöst die Helden aus ihrem Rausch und verkündet ihnen ihr Schicksal. Ratmir soll bei Gorislava sein Glück finden, und Ruslan wird L'udmila zurückholen. Das Schloss verschwindet, und die vier befinden sich im Wald, wo sie sich auf ihr eigentliches Ziel, die Rettung L'udmilas, besinnen.

Offensichtlich war sich Glinka der Macht markanter Sätze bewusst. Er veränderte den vorgeschlagenen Text Širkovs, den dieser nach der Befreiung der Helden aus dem Schloss der Naina einsetzen wollte:¹⁹⁶

Ich dürst' nach Schlacht und Kämpfen, denn mein Ziel ist nah',

¹⁹⁴ Jarustowski, 1957: 92

¹⁹⁵ Assafjew 1998: 24f.

¹⁹⁶ Jarustowski 1957: 288

Sind auch hoch die Mauern, abgrundtief das Tal.
Wart auf mich, Ludmila, alles Lied verfliegt,
Bösen Zaubers Kräfte unser Mut besiegt.

In der Oper hat Glinka dann aber folgenden Text verwendet:

Nichts soll euch erschrecken, wenn auch Gefahr euch droht,
Das Los, das Los ist herrlich: Nur Sieg gilt oder Tod!¹⁹⁷

Нас путь опасный не должен устрашить, не должен устрашить.
Удел прекрасный, удел прекрасный: иль пасть, иль пасть, иль победить!

Es gibt unterschiedliche Angaben was den Autor des Endes des dritten Aktes betrifft. So wird etwa von Jarustowski behauptet, Širkov haben den Text verfasst, während Vyzgo-Ivanova meint, Gedeonov sei es gewesen. In jedem Falle bildet ein großes Quartett das Finale und das Ende des dritten Aktes. Dieses Finale gibt es nicht im ursprünglichen Poem, wo nur Ratmir der Versuchung ausgeliefert wird.

2.6.4 Vierter Akt

Nach dem Vorspiel zeigt die Oper die Zaubergärten Černomors und L'udmila. Sie ist verzweifelt, und will sich in ein Gewässer stürzen, doch sie wird vom Chor der Meerjungfrauen gehindert sich umzubringen. Die Thematik der Nixen war damals besonders beliebt, es gab mehrere Opern, etwa Dargomyžskijs *Rusalka*, zu diesem Thema.¹⁹⁸

Die Nixen umtanzen L'udmila - der Chor bleibt unsichtbar hinter der Bühne. L'udmila verzichtet zwar dann darauf sich umzubringen, singt aber eine große Jammerarie über den Verlust ihres Liebsten und der Freiheit.

In dieser Arie setzt Glinka die Ironie Puškins in Poesie um, im Poem heißt es:

Вдруг осветился взор прекрасный
К устам она прижала перст;
Казалось, замысел ужасный
Рождался... Страшный путь отверст:
Высокий мостик над потоком
Пред ней висит на двух скалах;
В унынье тяжком и глубоком
Она подходит- и в слезах
На воды шумные взглянула,
Ударила, рыдая, в грудь,
В волнах решила утонуть-
Однако в воды не прыгнула
И дале продолжала путь.¹⁹⁹

In der Oper hingegen gibt es einen neuen Text, der vom Chor gesungen wird, und der den Humor Puškins erst nimmt²⁰⁰:

Покорись судьб веленьям,

¹⁹⁷ Zit nach: Jarustowski 1957: 288

¹⁹⁸ Frolova-Walker 2007: 118, auch für weitere Informationen zur Nixen-Thematik

¹⁹⁹ Zit nach: Пушкин 1975/3: 30f.

²⁰⁰ Вызго-Иванова 2004: 56

О, прелестная княжна!
Все здесь манит к наслаждениям,
Жизнь здесь радостей полна.²⁰¹

Der Vergleich der Arien L'udmilas (aus dem vierten Akt) und Gorislavas ergibt, dass die Arien Glinkas nicht nur Gefühle, sondern auch Charaktereigenschaften seiner Helden darstellen. Obwohl beide Frauen die Sehnsucht nach ihren Liebsten besingen, besteht doch zwischen den Heldinnen ein großer Unterschied.²⁰²

Die Charakterisierung der Figuren wird von Glinka konsequent umgesetzt: Je mehr Emotionen eine Figur zeigt und je lebendiger sie agiert, desto reicher ist auch ihre Melodik. Ist die Figur phantastischer Natur, so wird sie durch ihr musikalisches Umfeld, und nicht durch ihre eigene Melodie dargestellt. Naina etwa deklamiert nur, während Černomor stumm ist.²⁰³ Dies könnte man allerdings auch auf die Sympathiewerte einer Figur übertragen. Die traurige Arie L'udmilas wird immer wieder unterbrochen durch Zauberwesen, die versuchen sie zu trösten, sie allerdings auch zugunsten Černomors überreden wollen. Dieser versucht unterdessen sie mit allerhand Zaubereien zu verführen.

Zu Beginn der Arie wird wiederum Puškins wörtliche Rede aus dem Poem im Original verwendet:

Вдали от милого, в неволе,
Зачем мне жить на свете боле?
О ты, чья гибельная страсть
Меня терзает и лелеет,
Мне не страшна злодея власть:
Людмила умереть умеет!²⁰⁴

Im Poem wird anstatt des letzten Wortes in der Oper allerdings *сумеет* verwendet. Danach folgt ein Stück Text nach Širkov, und dann wiederum Puškin, doch mit einigen Änderungen:

Не нужно мне твоих шатров, (in der Oper: „даров“)
Ни скучных песен, ни пиров –
Не стану есть, не буду слушать, (Diese Zeile ist in der Oper umgewandelt zu:
„Назло в мучительной истоме“)
Умру среди твоих садов!²⁰⁵

L'udmila reagiert erzürnt auf die Versuche Černomors sie zu gewinnen, und schwört Ruslan nochmals ewige Treue, während der Chor meint, sie müsse sich ohnehin fügen.

Schließlich fällt L'udmila in Ohnmacht, der Chor kümmert sich um sie, singt sie in den Schlaf, und meint, am nächsten Morgen werde sie gestärkt aufwachen, alles vergessen haben und Černomor erliegen. Die erotischen Anmerkungen Puškins über die leichte Bekleidung

²⁰¹ Zit nach: Вызго-Иванова 2004: 56

²⁰² Jarustowski 1957: 267

²⁰³ Assafjew 1998: 25

²⁰⁴ Zit nach: Пушкин 1975/3: 31

²⁰⁵ Zit nach: Пушкин 1975/3: 31

L'udmilas und ihrer Dienstmädchen in Černomors Schloss, lässt sich maximal in der Kostümierung, nicht aber im Text der Oper umsetzen.

Der Text dieser Arie, die bei Glinka erst im vierten Akt vorkommt, ist bei Puškin schon im 2. Gesang zu finden. Dies beruht auf der Tatsache, dass es auf einer Bühne aus technischen Gründen nicht so einfach wie in einem Poem ist, den Schauplatz zu wechseln.

Hierauf folgt der Marsch Černomors. Glinka gibt szenische Anweisungen, in denen der Zauberer zu L'udmila kommt, wie im Poem beschrieben. Sie erwacht, weist ihn aber zurück.

In der Oper folgen auf Anweisung Černomors Tänze, deren erster ein türkischer Tanz ist, der zweite arabisch und dann folgt die berühmte kaukasische Lesginka, die sich durch ihre Wildheit und ihren herben Orchesterklang von allen bisher gehörten Ballettmusiken unterscheidet.²⁰⁶

Dann ertönt hinter der Bühne ein Trompetensignal, das Ruslan ankündigt. Černomor versenkt L'udmila in Zauberschlaf, und eilt Ruslan entgegen.

Der Kampf der beiden findet nicht auf der Bühne statt, sondern wird nur vom Chor beschrieben, der zunächst Ruslan keine Chance zuspricht. Doch dann besagt die Regieanweisung, dass in der Ferne Ruslan von Černomor am Bart hinter sich her in die Luft gezogen wird, was den Chor veranlasst seine Meinung zu ändern und mit Spannung das Ende des Kampfes zu erwarten, dies alles in Versen Širkovs. Die Kampfszene findet bei Puškin eigentlich erst im fünften Gesang statt, was jedoch bei Glinka schwer einzurichten war, da die Oper nur insgesamt fünf Akte hat.

Im Gegensatz zu *Ein Leben für den Zaren* entwickelt sich die Handlung dieser Oper anders. Der Höhepunkt, der Kampf zwischen Ruslan und Černomor, wird gar nicht auf der Bühne dargestellt, und die ganze Handlung geht wie in einem Märchen vor sich. Die Oper aus mehreren Bildern, in welchen die Opernhelden geschildert werden, anstelle einer sich entwickelnden Idee gibt es mehrere unterschiedliche Charaktere, die besonders gut kontrastieren, wie etwa der Edelmut und die Mannhaftigkeit Ruslans mit der Wollust Ratmirs und der Feigheit Farlafs. So schuf Glinka ein neues Genre in der russischen Oper: Die epische Oper (und mit *Ein Leben für den Zaren* die historische Heldenoper), die weitgehend auf Spannung verzichtet, jedoch dem klassischen dramatischen Aufbau nach wie vor entspricht.²⁰⁷

Im anschließenden Finale kehrt Ruslan als Sieger zurück, mit dem Bart Černomors am Helm, und der Nachricht, dass der Zwerg tot sei, was im krassen Gegensatz zu Puškin steht, da der Zwerg hier später die Rolle des Hofnarren bekommt. Der geheimnisvolle Schlaf L'udmilas erschreckt Ruslan, doch Ratmir und Gorislava, die nun dazukommen, was ebenfalls bei Puškin nicht der Fall ist, erklären ihm, dass es sich um Zauberschlaf handelt, den er trotz seines Sieges über den Zwerg noch nicht lösen könne, so sehr er sich auch

²⁰⁶ Andrejewna/ Grossman 1982: 105

²⁰⁷ Jarustowski 1957: 149f.

bemühe. Im Poem ertönt an dieser Stelle die Stimme Finns, mit der Ermahnung: „Любви и чести верен будь²⁰⁸“, was wiederum auf die Erotik im Poem anspielt. Dieser Aufruf scheint notwendig zu sein denn, während der Heimreise fällt es Ruslan durchaus schwer sich zurückzuhalten, zumindest was das Poem betrifft:

Ужель, страдалец постоянный,
Супруга только сторожил
И в целомудренном мечтанье,
Смирив нескромное желанье,
Свое блаженство находил?²⁰⁹

Da L'udmila ihn nicht beruhigen kann, nagt sofort die Eifersucht an Ruslans Herzen, und er zweifelt, ob sie wohl dem Werben des Zwerges widerstehen konnte, doch Gorislava und Ratmir versuchen ihn zu beruhigen, da sie geradezu ein Abbild der Unschuld sei. Ruslan entschließt sich schließlich, nach Kiev zurückzukehren, um dort mit Hilfe von Ärzten zu versuchen, L'udmila wieder aufzuwecken. Der Chor (das Gefolge Černomors) bittet darum ihn begleiten zu dürfen und mit einem fulminanten Finale endet der vierte Akt.

2.6.5 Fünfter Akt

Er beginnt wiederum mit einem Vorspiel und dann folgt die Romanze Ratmirs. Er bewacht den Zug der Reisenden und singt nach den Versen Puškins:

Она мне жизнь, она мне радость!
она мне возпатила вновь
Мою утраченную младость,

Doch dann ändert sich der Operntext leicht:

<p>и счастье и любовь Меня красавицы любили, но тщеино пленниц молодых уста восторги мне сулили: для Гориславы покинул их! (Allerdings wird hier beim zweiten mal auch „для нее“ verwendet, wie im Original)</p> <p>Оставлю мой гарем веселый и в тени сладостных дубрав забуду меч и шлем тяжелый, а с ними славу и врагов! (Oper)</p>	<p>И мир и чистую любовь Напрасно счастье мне сулили Уста волшебниц молодых; Двенадцать дев меня любили: Я для нее покинул их;</p> <p>Оставил терем их веселый В тени хранительных дубров; Сложил и меч, и шлем тяжелый, Забыл и славу, и врагов.²¹⁰ (Original)</p>
---	--

²⁰⁸ Zit nach: Пушкин 1975/3: 59

²⁰⁹ Zit nach: Пушкин 1975/3: 60

²¹⁰ Zit nach: Пушкин 1975/3: 64

Der Ersatz des Puškinschen Wortes „тепем“ durch „рапем“, weist noch einmal deutlich auf die südlich-orientalische Herkunft Ratmirs, und auf die sexuellen Anspielungen, die Puškin im Poem einbaute, hin. Der Rest der Romanze besteht aus Wiederholungen.

Bemerkenswert ist, dass im zweiten Teil der Romanze in der Oper von der Zukunft (забуду) die Rede ist, während bei Puškin die Wandlung schon stattgefunden hat und Ratmir in der Vergangenheit spricht (Сложил, Забыл).

Hier wechselte erneut der Verfasser des Librettos – von nun an schrieb Kukul'nik.

Im anschließenden Rezitativ berichtet Ratmir von der schlafenden L'udmila und Ruslans Verzweiflung, als plötzlich die Sklaven Černomors herbei stürzen. Sie berichten vom Verschwinden L'udmilas, und dass Ruslan ihr voller Verzweiflung und verwirrt gefolgt sei. Ratmir ist erschrocken, und wendet sich im Geiste an Finn um Hilfe, der dann auch prompt erscheint, und verkündet, er solle sich beruhigen, es sei Nainas letzter Versuch das Glück zu verhindern. Dies mündet in ein kurzes, hoffnungsfrohes Duett, indem Finn Ratmir beruhigt, und beide sich auf bessere Zeiten freuen. Diese Verse sind allerdings nicht diejenigen, die Finn im Poem zu Ruslan spricht, sondern von Širkov erfunden.

Finn gibt Ratmir (!) den Zauberring, mit dem er L'udmila wird aufwecken können, und prophezeit ihm, dass er auf dem Weg nach Kiev Ruslan finden wird. Ratmir verspricht, den Ring an Ruslan weiterzugeben, und seine Weisung genau auszuführen, was wiederum in ein Duett übergeht.

Hierauf folgt bereits das große Finale der Oper.

Es beginnt in Kiev, am Bett der schlafenden L'udmila, wo sich Farlaf, Svetozar und Gefolge befinden. Der Chor beklagt den Schlaf L'udmilas, und sucht verzweifelt nach einem Retter, der den Schlaf vertreiben könnte. Svetozar verlangt von Farlaf, der L'udmila brachte, dass er sie aufwecke, doch der ist dazu nicht in der Lage. Svetozar verbittet sich die pessimistischen Lieder des Chores, der daraufhin eine Pilgerreise zu den Göttern und Opfer empfiehlt. Doch endlich kommt Ruslan, der sie mit dem Ring aufweckt. Alles löst sich in Wohlgefallen, in einen großen Dankeschor auf, der LeI' und Finn preist. Nur L'udmila singt helle Koloraturen darüber, die ihre Wiedersehensfreude ausdrücken. Schließlich soll, laut Regieanweisung, auf der Hinterbühne die Stadt Kiev sichtbar werden, und in den allgemeinen Lobgesang auf Finn (von dem der Chor eigentlich nichts wissen kann), LeI' und L'udmila mischen sich Hochrufe auf das Paar und die Stadt. Durch die Anspielung auf Kiev wird der nun folgende Choral, der dem jungen Paar alles irdische Glück wünscht, automatisch auch auf das Land und seine Bewohner ausgedehnt. Es ist also nicht nur ein Segenswunsch für die beiden, sondern für ganz Russland. Zwischen diesen Lobgesängen heben noch einmal Ratmir und Gorislava einen besonderen Segenswunsch für ihre Freunde an (Siehe oben „Charaktere“).

Die Oper endet mit einem riesigen Schlusschor, der das Heil, den Ruhm und die Ehre Russlands besingt. Glinka schafft hier geschickt einen Übergang zwischen den Glückwünschen für das junge Paar und einem sehr patriotischen Abschluss.

3 PIQUE DAME

Eine Oper für den Zaren

3.1 Musikpolitischer Hintergrund der *Pique Dame*

Čajkovskijs Oper entstand in einer musikpolitisch sehr bewegten Zeit. Die wirtschaftlich schwierige Situation in den 1870/80er Jahren bekamen auch die großen Theater zu spüren. Dadurch wurden die Reformen erschwert, die dringend notwendig waren, da als Basis der Theaterverwaltung noch Reglements von 1825/27 galten, die den Anforderungen des zeitgenössischen Theaters nicht mehr gerecht wurden. Das Attentat und der Tod des Zaren Alexander II führte dann zu einer vom Hof verhängten einjährigen Spielpause.²¹¹

Erst als Alexander III seine Regierungsgeschäfte nach der Trauer um seinen Vater aufnahm, ernannte er einen neuen Theaterdirektor: Ivan Alexandrovič Vsevoložskij.²¹² Obwohl dieser ein Neuling auf dem Gebiet der Oper war, führte er das Petersburger Theater 18 Jahre lang und verhalf ihm allmählich zu einer Blütezeit. Er war dem Zaren treu ergeben, dessen gute Meinung für ihn wichtiger war, als die von Kritikern und Publikum. Vsevoložskij hatte lange in Frankreich gelebt und war dadurch besonders von den Idealen des französischen Klassizismus (vor der französischen Revolution) angetan, strebte also nach einer klassisch gemäßigten Kunst.²¹³

Durch seine Unerfahrenheit hatte er es anfangs schwer, sich gegen die alteingesessenen Beamten durchzusetzen, die jede Reform blockieren wollten.²¹⁴

Unter den Neuerungen, die schließlich eine eigens eingesetzte Reformkommission durchsetzte, war auch eine Reform der Bezahlung der Opernkomponisten, wovon besonders Čajkovskij profitierte.²¹⁵ Das nationale Theater wurde von nun an gefördert, was allein der Umzug der russischen Oper in das Bol'šoj Teatr belegt, das bis dahin von Italienern bespielt worden war.²¹⁶

Direktor Vsevoložskij interessierte sich besonders für Opern und deren (Ur-) Aufführungen, wenn sich ihre Darstellung gut in pompöse Bilder umsetzen ließ. Um die Oper noch

²¹¹ Braun 1999: 16ff.

²¹² Braun 1999: 19

²¹³ Braun 1999: 20f.

²¹⁴ Braun 1999: 22

²¹⁵ Braun 1999: 31

²¹⁶ Braun 1999: 34f.

eindrucksvoller zu gestalten, setzte er sich aktiv für sein Theater ein, indem er Kostüme entwarf, deren ausgesprochener Kenner er war, und so einen ganz neuen Berufszweig am russischen Theater schuf.²¹⁷

Zu den Neuerungen an der Oper gehörte, dass Inszenierung und Bühnenbild nun schon lange vor den Proben abgesprochen wurden, und nach Möglichkeit wurde dabei auch der Komponist zu Rate gezogen. Čajkovskij war in dieser Hinsicht besonders eifrig und gab für seine *Pique Dame* eine Fülle von Regieanweisungen, die der Regisseur Palaček durch einige weitere Einfälle ergänzte. Letzterer war auch besonders feinfühlig, was die Rolle der Gräfin in der Schlafzimmerszene betraf, und setzte die Andeutungen für ihre Körpersprache aus dem Klavierauszug minutiös um.²¹⁸ Eine so genaue Umsetzung war allerdings nur möglich, weil sie bereits bevor Čajkovskij zu komponieren begann mit ihm und seinem Bruder abgesprochen wurde. Die Musik war also genau den Möglichkeiten und Effekten, die Palaček für erfolgreich hielt, angepasst.²¹⁹

Über die Bühnenwirksamkeit seines Stückes schrieb Čajkovskij in einem Brief:

Ich war lange Zeit hindurch der Ansicht, daß man sich über die Bühnenwirksamkeit nicht besonders viel Gedanken zu machen brauche, weil die Musik, ungeachtet aller Mängel des Librettos, schon das ihre tun würde. Inzwischen habe ich jedoch die Erfahrung gemacht, daß man, um eines dauerhaften Erfolges der Oper gewiß zu sein, den Bühnendetails soviel Aufmerksamkeit wie möglich zuwenden sollte.²²⁰

Durch Čajkovskijs und Vsevoložskijs Einsatz wurde auch die Ausstattung der *Pique Dame* unter Einsatz aller handwerklichen und künstlerischen Abteilungen erstellt, was zu einem prächtigen Bühnenbild führte.²²¹ Der Drang nach Prunk führte allerdings bald in eine Sackgasse, da, um Publikum und Zar zufrieden zu stellen, die Bühnenbilder immer prächtiger gestaltet werden mussten, was schließlich nicht mehr möglich war, sodass sich die Szenen nach 1890 eine Weile nicht mehr steigerten.²²²

3.2 Entstehung der Oper

Die Entstehung der Oper geht auf eine ganze Kette von Versuchen und Versagen/Verzagen zurück. Ursprünglich wollte Vsevoložskij den Lieblingskomponisten des Zaren zur Vertonung von Puškins *Kapitanskaja dočka* gewinnen, da er sich von einer Vertonung der Novelle große Erfolge versprach, doch Čajkovskij war noch mit seiner *Čarodejka* beschäftigt, nach

²¹⁷ Braun 1999: 22

²¹⁸ Braun 1999: 99, 140

²¹⁹ Braun 1999: 142

²²⁰ Jarustowski 1957: 96

²²¹ Braun 1999: 101, 105

²²² Braun 1999: 108f.

einem Drama von Špažinskij. Auch nachdem diese fertiggestellt worden war, konnte sich Čajkovskij nicht für das neue Projekt erwärmen.

Die Epoche, in der *Kapitanskaja dočka* spielt, das 18. Jahrhundert, war bislang in der russischen Oper noch nicht vertreten, sodass Vsevoložskij schließlich auch bei der *Pique Dame* darauf bestand die Handlung in diese Zeit zu versetzen.²²³ Dies kam Čajkovskij nicht ungelegen, denn er hatte ein absolutes Faible für das 18. Jahrhundert: „Вам известна моя ненасытная страсть ко всему, что касается XVIII века.“²²⁴

Zunächst kam jedoch der Schriftsteller Kandaurov auf die Idee Puškins *Cygary* als Libretto Čajkovskij vorzulegen, der ihn jedoch an seinen Schüler Klenovskij weiterverwies.²²⁵

Dieses Projekt fand jedoch wiederum bei Vsevoložskij keinen Anklang, der daraufhin die *Pique Dame* als Bühnentauglicher vorschlug:

6. мая 1885г. Скажите Кленовскому, что опера на сюжет «Цыган» существует Виельгорского... Не можете ли вы поручить Кандаурову составить либретто из «Пиковой дамы», которая в обстановке может быть очень удачно? Игровой дом, бал у княгини призрака, - тут можно дать простор фантазии, - а что касается костюмов, пусть перенесет действие в прошлое столетие – и дело в шляпе. Можно также воспользоваться стихотворениями Пушкина.²²⁶

Obwohl Špažinskij ein Szenario entwarf, konnte sich doch niemand für das Projekt begeistern. Erst anderthalb Jahre später, Ende 1887²²⁷/1888²²⁸, wandte sich Vsevoložskij erneut Klenovskij zu (nachdem er Villamov bereits abgelehnt hatte) und fand statt des verstorbenen Kandaurov Modest Čajkovskij als Librettist. Dieser war schon als Dramatiker bekannt, sein Schauspiel *Simfonija* wurde 1890 uraufgeführt. Modest erkannte bald, dass Klenovskij dieser Aufgabe nicht gewachsen war, und versuchte schon 1888 seinen Bruder für das Projekt zu gewinnen. Dieser lehnte aber zunächst ab, da er sich gerade auf einer Konzertreise durch Europa befand.²²⁹ Schließlich gab Klenovskij die Arbeit endgültig auf.²³⁰

Laut Garden bemerkte nicht Modest Čajkovskij die Unzulänglichkeiten der Vertonung des ursprünglichen Komponisten der Oper, Nikolaj Semjonovič Klenovskij, sondern dieser war beinahe erfreut den Stoff los zu werden, nachdem er wegen der Veränderungen durch Modest so gefühlsbetont wurde. Der Theaterdirektor nahm das Libretto jedoch an, weil sich darin die Gelegenheit bot, den beliebten Tenor Nikolaj Figner und seine Frau auftreten zu lassen.²³¹

Auf Bitten Vsevoložskijs ließ sich Petr Čajkovskij im Dezember 1889 doch noch für die Oper gewinnen. Noch 1888 hatte er seinem Bruder Modest aus Tiflis geschrieben, dass er

²²³ Braun 1999: 173

²²⁴ Zit nach: Яковлев 1957: 169

²²⁵ Braun 1999: 173

²²⁶ Zit nach: Яковлев 1957: 161

²²⁷ Grönke 2002: 92

²²⁸ Zagiba 1966: 287

²²⁹ Gundacker-Lewis 1996: 252

²³⁰ Braun 1999: 174 - 176

²³¹ Garden 1973: 181f.

überlege eine Oper nach Puškins *Pique Dame* zu schreiben, doch der Stoff bewege ihn noch nicht stark genug, um sich dazu durchringen zu können, so dass zunächst seine fünfte Symphonie entstand.²³²

Hingegen meint Zagiba in seiner Biographie, dass Čajkovskij am 21.4. 1888 an Modest schrieb, es tue ihm gar nicht leid, die *Pique Dame* nicht zu komponieren, womit er seine zweite berühmte Oper zum ersten Mal erwähnte.²³³

Folgender Brief an Modest gibt beiden Recht:

Очень жаль, что ты так много времени потерял на либретто для Кленовского. Извини, Модя, но я несколько не сожалею, что не буду писать «Пиковой дамы». После неудачи «Чародейки» я хотел реванша и готов был броситься на всякий сюжет, и тогда мне завидно было, что не я пишк. Теперь же все это прошло, и... я непременно буду писать симфонию, а оперу стану писать только, если случится сюжет, способный глубоко разгореть меня. Такой сюжет, как «Пиковая дама», меня не затрагивает, и я мог бы только кое-как написать²³⁴

Aber dann überzeugte ihn das Thema doch. Am 14.1. 1890 reiste Petr Čajkovskij nach Florenz, wo er am 18.1. eintraf und sich die anfängliche Zurückhaltung gegenüber dem Stoff bald in einen Schaffensrausch wandelte. Die Grundzüge der Oper hatte er bereits in gut sechs Wochen fertiggestellt, sodass sein Bruder Mühe hatte, mit dem Tempo mitzuhalten.²³⁵

3.3 Čajkovskijs persönlicher Hintergrund

Čajkovskij liebte Puškin, und die Tiefe und Musikalität seiner Werke, wie folgender Brief an Nadežda fon Meck beweist:

Не могу понять, каким образом, любя так живо и сильно музыку, Вы можете не признавать Пушкина, который силою таланта очень часто врывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки. Это не пустая фраза. Независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть музыка.²³⁶

Ein guter Freund Čajkovskijs meinte:

Чайковский в разговоре со мной сказал однажды, что не может почти писать романсы на слова Пушкина, потому что у поэта все выражено так ясно, полно и прекрасно, что музыке договаривать нечего.²³⁷

²³² Garden 1973: 170

²³³ Zagiba 1966: 272f.

²³⁴ Zit nach: Яковлев 1957: 162

²³⁵ Gundacker-Lewis 1996: 252

²³⁶ Zit nach: Яковлев 1957: 119

²³⁷ Zit nach: Яковлев 1957: 120

Er wählte durch diese seine Vorliebe sehr hochstehende literarische Vorlagen als Opernstoff, was einerseits das Verständnis des Publikums fördern mochte, andererseits aber auch die Gefahr der Kritik barg, da das neue Werk immer an Puškins Schaffen gemessen wurde. Zumal Čajkovskij seine Vorlagen bereits ganz zu Beginn der Arbeit an einer Oper umgestaltete, was auch nötig war, denn die Funktionalität eines Stoffes für die Oper hängt nicht von der Qualität der Vorlage, sondern von der Umsetzbarkeit auf der Bühne ab.²³⁸ Wie schon im *Evgenij Onegin* wurden auch in der *Pique Dame* die dramatischen Ansprüche eher hintangestellt, damit Čajkovskij sich musikalisch freier ausdrücken konnte.²³⁹ Čajkovskij bewunderte die Oper, doch gleichzeitig schränkte er selbstkritisch ein:

Uniting as it [opera] does so many elements which all serve the same end, it is perhaps the richest of musical forms. I think, however, that personally I am more inclined to symphonic music, at least I feel more free and independent when I have not to submit to the requirements and conditions of the stage.²⁴⁰

Durch seine Änderungen und Kürzungen interpretierte Čajkovskij die Werke Puškins zu einer neuen, eigenen Aussage und Bedeutung, die jedoch nur eine von vielen möglichen Deutungen Puškins genialen Schaffens ist. Die Besonderheit von Čajkovskijs Interpretationen ist, dass in seinen Puškin-Opern die reine und opferbereite Liebe der Frau besonders im Vordergrund steht, was in allen drei Puškin-Opern Čajkovskijs beobachtet werden kann.²⁴¹

Dieses ideale Bild der Frau, das womöglich auf Čajkovskijs idealisiertem Bild der Kindheit und seiner engen Bindung an Mutter, Schwester und Gouvernante beruht, setzt sich also, trotz einer katastrophalen Ehe, auch in seinem Werk fort. Liza in *Pique Dame* und Tatjana in *Evgenij Onegin* sind Frauen, die ideal (und asexuell) lieben.²⁴²

Čajkovskij scheint also nicht nur Augenmerk darauf zu legen, ob sich der Stoff für die Bühne eignet, sondern auch, ob seine Grundidee sich darin verwirklichen ließe, die Idee

[...] des Kampfes eines starken, opferbereiten russischen Menschen (häufig einer Frau) um sein Glück gegen die Hindernisse, die ihm ein verhängnisvolles Geschick in den Weg legt [...]. Wie verschiedenartig die von Tschaikowski behandelten Sujets auch sein mochten, er hat sie doch fast immer dieser Grundidee angepaßt. Unter dem Einfluß dieses ihn beherrschenden Gedankens hat er die von ihm bearbeiteten literarischen Vorlagen [...] umgestaltet.²⁴³

Während des Schaffens setzte sich Petr mit seinen kompositorischen Ideen für die Oper durch, die demnach nicht nach Modests dichterischem Plan entstanden ist:

Dieser wird von Čajkovskij nicht nur gelenkt, sondern ergänzt und abgeändert, wenn sein dramaturgisches Konzept es erfordert. Zu diesem Zweck läßt Modest von vornherein die rechte Seite seines Manuskripts für Notizen und Verbesserungen frei.

²³⁸ Grönke 2002: 17

²³⁹ Laroš 1993: 165

²⁴⁰ Zit nach: Schmidgall 1977: 18

²⁴¹ Grönke 2002: 18

²⁴² Garden 1973: 16

²⁴³ Zit nach: Grönke 2002: 17

Anders als bei Evgenij Onegin und Poltava bzw. Mazepa gibt es daher keine Randbemerkungen in Čajkovskijs beiden Puškin-Ausgaben der Povest'²⁴⁴

Für Čajkovskij war die musikalische Gestaltung eines Textes wichtiger, sodass er sich über sprachliche Überlegungen hinwegsetzte, die vielleicht sein Bruder Modest angebracht hätte. So komponierte er beispielsweise gerne mehrstimmige Ensembles, die etwa Musorgskij aus Rücksicht gegenüber dem Text ausgelassen hat.²⁴⁵

Čajkovskij äußerte sich voller Selbstbewusstsein in einem Brief:

Ich glaube, daß ich wirklich die Gabe besitze, durch meine Musik die Gefühle..., die durch den Text bestimmt werden, wahrheitsgetreu, aufrichtig und einfach wiederzugeben. In diesem Sinne bin ich Realist und meinem innersten Wesen nach Russe.²⁴⁶

Nachdem der erste Akt in Florenz fertiggestellt war, schrieb er befriedigt in sein Tagebuch: „nicht schlecht!“ und ähnlich begeistert wandte er sich auch an Modest:

Entweder befinde ich mich in einem schrecklichen und unverzeihlichen Irrtum, oder die ‚Pique Dame‘ ist wirklich mein chef D’oeuvre²⁴⁷.

Garden schreibt in seiner Tschaikowsky Biographie folgendes über das Libretto der *Pique Dame*:

[...] konnte es Tschaikowsky geschehen, dass er eine literarische Vorlage wie Puschkins „Pique-Dame“ so wenig verstand, dass sein auf diesem Gebiet ähnlich gefühlsarmer Bruder im Libretto das Urbild, so reich an Ironie, zu einem sentimental Zerrbild werden ließ. Doch spielt das keine Rolle, denn die Oper hat andere, überaus starke Seiten.²⁴⁸

Was die Ironie der *Pique Dame* betrifft so mag Garden sicherlich mit seiner Aussage Recht haben, doch es gelingt Čajkovskij sowohl die unheimliche, phantastische Stimmung der Povest' wiederzugeben, als auch die Gesellschaft St. Petersburgs darzustellen, wie es Puškin tat.

Die Tagebucheinträge des Winters 1890 zeichnen sich durch besondere Kürze aus und enthalten wenige Informationen (nur über diverse Cafés, das Wetter, die Spaziergänge, und „habe gearbeitet“.)

22. Februar: [...] Das 5. Bild abgeschlossen. Irgendwie nicht ganz zufrieden mit ihm: Mit manchen Stellen kann ich mich nicht abfinden, aber ändern kann ich sie auch nicht. [...] wie doch unsere großen Männer, Puschkin ausgenommen, alle so wenig sympathisch sind! (spricht von Gogol!)[...]

23. Februar: [...] Habe mich den ganzen Morgen bis zum Frühstück damit herumgequält, Verse für das Arioso der Lisa zu verfassen. Ich bin ganz entschieden

²⁴⁴ Grönke 2002: 93

²⁴⁵ Gundacker-Lewis 1996: 25

²⁴⁶ Jarustowski 1957: 24f.

²⁴⁷ Zit nach: Zagiba 1966: 287

²⁴⁸ Zit nach: Garden 1973: 62 Hier spielt Garden wohl auf die Leitmotivtechnik an, die ganz besonders den seelischen Ausdruck der Figuren bekräftigt. Durch die Brillanz der Musik ergeben sich noch viele weitere Deutungsmöglichkeiten, die das Libretto unterstreichen und beeinflussen. Siehe: Zagiba 1966: 290, Mehr zur Musik und ihrer Leitmotivtechnik auch bei: Grönke 2002: 114 - 137

kein Dichter. [...] Habe das Arioso komponiert. [...] ²⁴⁹ (Мучился все утро, сочинял стихи для ариозо Лизы. Решительно я не поэт.) ²⁵⁰

27 Februar: [...] Bekam das 7. Bild. Modest ist ein Prachtkerl. [...]

28. Februar: [...] Es arbeitete sich gut. [...] War sehr nervös, als ich an die letzte Szene der Oper dachte usw. [...]

2. März: [...] Heute das 7. Bild fast abgeschlossen (es bleibt noch die Arie). Schrecklich geweint, als Hermann seinen Geist aufgab. Ergebnis der Müdigkeit, vielleicht aber auch, weil es tatsächlich gut gelungen ist. ²⁵¹

3. März: [...] Nach dem Tee am Abschluß der Introduction gearbeitet. Vor dem Mittagessen alles abgeschlossen. Nach dem Essen Notenpapier gekauft und herumgeschlendert. Zu Hause an Modest und Jürgenson Geschäftsbriefe geschrieben. Ich danke Gott, daß er mir die Kraft gegeben hat, die Oper zu vollenden. ²⁵²

Obwohl ihm das Dichten (siehe Zitat oben) sehr schwer fiel änderte Čajkovskij den Text seines Bruders Modest an einigen Stellen, die meist nicht zur originalen Povest' gehören wie:

- das russische Lied der adeligen jungen Mädchen im 2. Bild
- die Liebesarie des Fürsten Eleckij im 3. Bild
- das Schlussduett des Intermezzos
- Teile des sechsten Bildes, soweit es Lizas Verzweiflung und Tod betrifft. ²⁵³

Im Übrigen vollbrachte es Čajkovski, eine Oper im Stil des 18. Jahrhunderts zu schreiben, deren Sprache aber in Richtung der Umgangssprache des 19. Jahrhunderts zu verändern, und gleichzeitig die Jugend des 19. Jahrhunderts in St. Petersburg zu schildern. ²⁵⁴

Nachdem er die Oper vollendet hatte, schrieb er an Nadežda fon Mekk mit einigem Stolz:

Ich möchte Ihnen berichten, daß ich in Florenz eine ganze große Oper komponiert und bereits den Klavierauszug niedergeschrieben habe. Morgen beginne ich mit der Instrumentierung und werde wohl die nächsten drei Wochen dem ersten Akt widmen. ²⁵⁵

Das Ende des Librettos mit dem Freitod der beiden Hauptdarsteller interpretiert Gardin anders als Gundacker-Lewis. Er meint, dass das Ende Germanns im Irrenhaus (wie es in der Povest' Puškins vorkommt), und die Hochzeit Lizas mit einem kleinen Beamten, für das

²⁴⁹ Zit nach: Kuhn 1992: 325

²⁵⁰ Zit nach Яковлев 1957: 175

²⁵¹ Zit nach: Kuhn 1992: 326

²⁵² Zit nach: Kuhn 1992: 327

²⁵³ Grönke 2002: 108

²⁵⁴ Берлянд-Черная 1950: 114

²⁵⁵ Von Baer 1964: 548, Brief vom 27. März 1890

intellektuelle, adelige Publikum Puškins, ein weit tragischeres Schicksal waren, als der Tod.²⁵⁶

Dieses Ende lag Čajkovskij nicht. Er war eher von der Idee, eine alte Frau das Schicksal verkörpern zu lassen, begeistert. Čajkovskij identifizierte sich, laut Garden, mit German, dessen Rolle er seinem Freund Figner auf den Leib schneiderte. Auch für Liza konnte er sich begeistern.²⁵⁷ Diese Begeisterung ging soweit, dass er sich, wie auch Glinka, beinahe mit seinen Figuren identifizierte: „Mein Gott, wie habe ich gestern weinen müssen, als man meinem armen German den Totenchor sang“, schrieb er an Modest.²⁵⁸ Auch folgendes Zitat ist ein Beleg für seine Begeisterung:

Ich schrieb „Pique Dame“ mit unerhörtem Feuer und ungewöhnlicher Begeisterung, mit schmerzlicher Anteilnahme durchlebte ich immer wieder die gesamte Opernhandlung (das ging so weit, daß ich eine Zeitlang fürchtete, das Gespenst der Pique Dame könne mir erscheinen) und hoffe, daß all meine Begeisterung, Erregung und Leidenschaft in den Herzen verständnisvoller Hörer Widerhall finden werden.²⁵⁹

Dies steht jedoch im Gegensatz zu Puškin, der seinem Germann relativ kühl gegenüber stand „человек без нравственности и без веры“ und ihn eher als verlorene, einsame Seele, denn als Liebenden und Suchenden darstellte.²⁶⁰

Berland-Černaja geht davon aus, dass Čajkovskij lebendige Vorbilder für seine Figuren hatte (abgesehen von der Petersburger Jugend, die er in seiner Oper charakterisierte). Zur Tragödie Lizas mag er durch einen Vorfall in seiner eigenen Familie angeregt worden sein. Seine älteste Nichte, die Tochter seiner Schwester Aleksandra, beging 1887 aus unglücklicher Liebe Selbstmord.²⁶¹

Der Briefwechsel der beiden Brüder gibt Aufschluss, wie sie zusammenarbeiteten, und wie Petr sich häufig gegenüber seinem Bruder durchsetzte, besonders was die Prägnanz und Kürze des Librettos betraf. Dazu war eine Menge diplomatisches Geschick nötig, um den Bruder nicht zu kränken, und trotzdem ein hervorragendes Werk zu erhalten. So kürzte Petr die Begegnung zwischen Liza und Eleckij im zweiten Akt, die beiden großen Soloauftritte Germans im ersten Bild und verzichtet auf ein zweites Intermezzo in der Ball-Szene.²⁶²

²⁵⁶ Garden 1973: 183 Was den Namen des Helden betrifft, so leitete Puškin seinen „Germann“ ist eindeutig aus dem Deutschen ab, während Čajkovskijs „German“ bereits der russischen Schreibweise entspricht. In Folge soll die russische Form verwendet werden, wenn von der Oper die Rede ist, hingegen die ursprüngliche Form Puškins, wenn es um das Povešt' geht.

²⁵⁷ Garden 1973: 183 - 186

²⁵⁸ Jarustowski 1957: 77 und Zit. nach Jarustowski 1957: 77

²⁵⁹ Zit nach: Stöckl 1974: 64

²⁶⁰ Яковлев 1957: 177

²⁶¹ Берлянд-Черная 1950: 105, siehe auch 105ff. weitere Beispiele für reale Bekanntschaften Čajkovskijs, die sehr ähnlich Eingang in die Oper gefunden haben.

²⁶² Grönke 2002: 93f.

Auch mit Vsevoložskij konnte Čajkovskij sich einigen. Der große Streit entbrannte allerdings, als der Theaterdirektor den Selbstmord Lizas einbauen wollte, was von Modest zunächst strikt abgelehnt wurde, von Petr aber begeistert aufgegriffen.²⁶³

Много думал я насчет картины на набережной. Ты и Ларош безусловно против нее, - а я несмотря на желание иметь как можно меньше картин и желая сжатости, боюсь, что без этой картины все третье действие будет без женщин. – а это скучно. Кроме того, нужно, чтобы зритель знал что случилось с Лизой. Закончить ее роль четвертой картиной нельзя.²⁶⁴

Am 7. Dezember desselben Jahres wurde die Oper unter der Leitung des für Čajkovskij so wichtigen Dirigenten Eduard Nápravník in St. Petersburg uraufgeführt. Der mit Čajkovskij befreundete Tenor Nikolaj Figner sang die Partie des German, und prägte diese Figur für lange Zeit.²⁶⁵

Auch nach dem Abschluss der eigentlichen Komposition setzte sich Čajkovskij sehr für seine *Pique Dame* ein. Er überwachte die Einstudierung an der Petersburger Oper und sogar auch die der zweiten Premiere in Kiev, wobei er sich besonders seinem Hauptdarsteller, dem Tenor Nikolaj Figner, widmete, und für ihn noch das Trinklied im letzten Akt einfügte.

Das Publikum nahm die Oper begeistert auf und auch Čajkovskij war von seinem neuen Werk so überzeugt, dass er nach der Uraufführung keinerlei Änderungen mehr vornahm.²⁶⁶

Die Uraufführung erreichte zwar nicht dem grandiosen Erfolg des *Evgenij Onegin*, entsprach aber den Erwartungen. Obwohl sie ein Produkt ihrer Zeit war, wurde die *Pique Dame* nicht gleich verstanden und bekam ihre verdiente Anerkennung erst von der jüngeren Generation, die mit dem Werk heranwuchs.²⁶⁷

Auf die Kritik an der *Pique Dame* reagierte Čajkovskij folgendermaßen:

Ihre Hinweise auf Verstöße gegen die Deklamation sind wohl doch zu herablassend. In dieser Hinsicht bin ich unverbesserlich. Ich glaube nicht, daß ich im Rezitativ, im Dialog, viele Fehler dieser Art begangen habe, bei den lyrischen Stellen jedoch, dort wo mich die Wahrhaftigkeit der Wiedergabe einer allgemeinen Stimmung gefesselt hat, kann ich Fehler, ähnlich wie die von Ihnen erwähnten, schon gar nicht bemerken, und es wäre schon notwendig, daß jemand direkt auf sie hinwiese, damit ich sie bemerkte. Im übrigen muß man wirklich sagen, daß man sich bei uns zu solchen Details viel zu pedantisch verhält. Unsere Musikkritiker, die häufig außer Acht lassen, daß die Hauptsache in der Vokalmusik die Wahrhaftigkeit in der Darstellung von Gefühlen und Stimmungen ist, suchen vor allen Dingen nach falschen, nicht mit der mündlichen Rede übereinstimmenden Akzenten, überhaupt nach jeder kleinen Unachtsamkeit in der Deklamation, sie sammeln sie geradezu mit Schadenfreude und werfen sie dem Autor mit einem Fleiß vor, der besseren Zeilen würdig wäre.²⁶⁸

Die erste Aufführung außerhalb Russlands fand auf tschechisch in Prag statt. Im deutschsprachigen Raum wurde sie erstmals 1900 in Darmstadt aufgeführt.

²⁶³ Grönke 2002: 94

²⁶⁴ Zit nach: Grönke 2002: 94

²⁶⁵ Gundacker-Lewis 1997: 253

²⁶⁶ Grönke 2002: 93

²⁶⁷ Braun 1999: 177

²⁶⁸ Zit nach. Gundacker-Lewis 1996: 23f.

Das Werk gilt heute als Hauptwerk Čajkovskijs, obwohl wiederholt Kritik am Libretto laut wurde.²⁶⁹

3.4 Die Povest' Puškina

Sie war 1833 in Boldino entstanden, erschien im Jahre 1834, und zählt zum Spätwerk Puškina. Sie stammt aus einer Zeit, da Prosatexte in russischer Sprache selten waren, und, wenn es sie gab, der Unterhaltungsliteratur angehörten oder pathetisch aufgebläht waren. Puškin war der erste, der Grotteske und Phantastik in einer schlichten Sprache verfasste,²⁷⁰ ähnlich dem Stil E.Th. A. Hoffmanns.²⁷¹

Zeit seines Lebens war Puškin darum bemüht, politische und geistige Unabhängigkeit zu bewahren. Seinen Zweifel an dieser Unabhängigkeit drückte er in der *Pikovaja Dama* aus, in der es auch darum geht, wie sehr das Individuum von einer Schicksals-Macht gelenkt wird.²⁷²

Die Povest' (in manchen Werken wird auch von einer Novelle gesprochen, doch in den russischen Werken ist meist von einer Povest' die Rede, weswegen dies hier beibehalten wird²⁷³) wurde schon bald für das Theater bearbeitet, etwa schon, 1836 von Aleksandr Šachovskoj in St. Petersburg oder in den 70er Jahren von Dmitrij Lobanov.²⁷⁴

Unter den drei Opern, mit denen sich vorliegende Arbeit befasst, ist die *Pique Dame* die einzige, deren ursprüngliche literarische Vorlage ein Prosatext ist, was natürlich vom Librettisten andere Eingriffe verlangt, als eine Vorlage in Versen, wie auch Modest in seinem Vorwort erwähnt:

Либретто [...] составлено по Пушкину, с необходимыми, вследствие требований сцены и музыки, изменениями. Как ни страшно посягать на целостность хотя бы и не первостепенного произведения великого поэта, но в данном случае это было необходимым условием всей работы.²⁷⁵

Čajkovskijs Deutung der Povest' würde eher einem tiefsinnigen Roman entsprechen, als einer kurzen, geistreichen Povest', deren Charaktere und Handlung vom Autor offen gelassen wurden.²⁷⁶ Allerdings lässt genau diese Offenheit, die Lücken in der Beschreibung der Charaktere, eine Interpretation nicht nur Čajkovskijs zu, sondern auch der Phantasie des Lesers genügend Freiraum.²⁷⁷

²⁶⁹ Gundacker-Lewis 1997: 253

²⁷⁰ Grönke 2002: 85

²⁷¹ Andreevsky 1957: 285

²⁷² Briggs 1983: 86

²⁷³ siehe auch: Мейлах 1967: 201

²⁷⁴ Parin 1987: 346

²⁷⁵ Zit nach: Grönke 2002: 108

²⁷⁶ Grönke 2002: 109

²⁷⁷ Schmid 2000: 66 (auch weitere Information)

Die *Pikovaja Dama* ist eines der ersten Werke, das sich mit dem „Mythos St. Petersburg“ befasst. Puškin und Čajkovskij trugen gleichermaßen zur Verfestigung dieses Themas in der Literatur bei, das sich über Dostoevskij, auf den es die größte Wirkung hatte, bis Belyj entwickelt, dessen Hauptfigur Sofia Lichutina, aus dem Roman *St. Petersburg*, an die Liza aus Čajkovskijs Oper angelehnt ist, die sich aus Verzweiflung umbringt.²⁷⁸

Zu jener Zeit war die Verarbeitung der Spielleidenschaft in der Literatur groß in Mode. Außer Puškins Werk behandelten unter anderen E.T.A. Hoffmann in *Spielerglück*, Gogol' in der Komödie *Die Spieler* und Dostoevskij in *Igrok* dieses Thema,²⁷⁹ wobei sich Dostoevskij in seinem Roman eher auf die Oper, als auf die Povest' bezieht – so findet sich etwa Fürst Eleckijs literarisches Äquivalent im *Igrok*, und auch die „napoleonische“ Eigenschaft Germanns wird in Raskol'nikov fortgesetzt.²⁸⁰ Die Oper bildet quasi die Brücke zwischen Puškin und Dostoevskij – auch bei letzterem dient das Spielen dazu die finanziellen Mittel zu bekommen, um die Frau zu erringen, und nicht umgekehrt, wie es bei Puškin der Fall ist, und wie in der Oper gibt es auch bei Dostoevskij eine Abschiedsszene zwischen den beiden Liebenden.²⁸¹

Stilistisch ist die Povest' schwer einzuordnen. Sie besteht aus einer Sprache, in der beinahe jedes Wort von Bedeutung ist, sodass man fast von einer Mischung aus Lyrik und Prosa sprechen könnte. Wie später noch zu zeigen sein wird, verfasste Puškin in *Domik v Kolomne* Prosa in Form von Lyrik, womöglich ist *Pique Dame* das Gegenstück: Lyrik in Prosa,²⁸² was aber die Umsetzung in ein Libretto trotzdem nicht vereinfachte, da die Rhythmik der Lyrik in der Povest' fehlt.

Die Gräfin verkörpert bei Čajkovskij wie bei Puškin den Prototyp der Frau als Mutter (German versucht, sich in die Reihe ihrer Ahnen zu stellen, um das Geheimnis aus ihr hervorzulocken, und wird beim Begräbnis für ihren unehelichen Sohn gehalten), Geliebte (als „Vénus moscovite“²⁸³ in Paris, und Geliebte in Germans Gedanken) und Hexe (die von einer fremden Macht besessen ist: „можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма“²⁸⁴) in einer Person.²⁸⁵ Außerdem repräsentiert sie durch ihre Dekadenz und ihre hervorgehobene Stellung die adelige Petersburger Gesellschaft.²⁸⁶

²⁷⁸ Gerigk 1982: 45

²⁷⁹ Gerigk 1982: 44

²⁸⁰ Roberts 1979: 23

²⁸¹ Roberts 1979: 24

²⁸² Debreczeny 1977: 108

²⁸³ Zit. nach: Пушкин 1975/5: 196

²⁸⁴ Zit. nach: Пушкин 1975/5: 209

²⁸⁵ Debreczeny 1977: 109

²⁸⁶ Parin 1987: 348

3.4.1 Handlung der Povest' Puškina

Germann, ein junger Offizier, sitzt mit einigen Kameraden beisammen und sieht ihnen beim Kartenspielen zu. Sein Freund Tomskij versteht Germann, begreift aber nicht, warum seine Großmutter nicht mehr spielt, die vor 60 Jahren in Paris lebte, wo sie begeistert spielte. Eines Abends verlor sie eine große Summe und bat den sonderbaren Graf Saint-Germain um Hilfe, der ihr drei Karten verriet, mit denen sie am Abend beim Spiel ihre gesamten Schulden loswurde. Nur einmal hat sie das Geheimnis um die drei Karten einem jungen Mann weitergegeben.

Ob der Graf hierfür eine Gegenleistung erhielt, wird in der Povest' offen gelassen. Allerdings wird er weit ehrenhafter als sein Namensvetter Germann dargestellt - der zwar demselben Typus des romantisch-mysteriösen Helden angehört, aber wesentlich skrupelloser als Saint-Germain (der heilige Hermann) ist, was sich jedoch in der Oper verkehren wird.²⁸⁷

Die alte Gräfin lebt mit ihrer Pflegetochter Liza zusammen, die ihre Launen ertragen muss. Eines Tages kommt ein junger Offizier unter das Fenster Lizas und beginnt vorsichtig Kontakt zu ihr zu knüpfen. Es ist Germann, den die Geschichte der drei Karten und der alten Gräfin stark beeindruckt hat. Er streift durch St. Petersburg und gerät zufällig vor das Haus der alten Gräfin, wo er Liza erblickt.

Die Gräfin und Germann haben in sich dieselbe Neigung zu Wahnvorstellungen, wobei Germann von den Karten besessen ist, die Gräfin sich aber komplett der neuen Zeit verweigert, und sich so zum Relikt und zum Gespött macht.²⁸⁸

Die Beziehung zwischen Germann und Liza entwickelt sich so weit, dass sie ihm den Weg durch das Haus zu ihrem Schlafzimmer beschreibt. Als die Gräfin am Abend ausgefahren ist schleicht sich Germann unbemerkt ins Haus, versteckt sich aber im Schlafzimmer der Gräfin und keineswegs im Schlafzimmer Lizas. Er beobachtet, wie die Gräfin müde vom Ball nachhause kommt und ist Zeuge ihrer Toilette. Als alle den Raum verlassen haben, tritt er vor die Gräfin und versucht das Geheimnis der drei Karten aus ihr herauszulocken. Als sie stumm bleibt, bedroht er sie mit einer Pistole, und die alte Gräfin stirbt vor Schreck. Liza ist tief enttäuscht, als sie erfährt, was Germanns eigentliches Begehren war, und sie ist entsetzt, als sie vom Tod ihrer Pflegemutter, von Germanns Schuld und ihrer eigenen Mitschuld erfährt. Trotzdem hilft sie Germann unbemerkt aus dem Haus zu verschwinden.

Nach dem Begräbnis der Gräfin, wo die Tote ihm spöttisch zuzwinkerte, betrinkt sich Germann und hat in der Nacht eine Geistererscheinung. Die weiß gekleidete Gräfin kommt zu ihm und verrät ihm die Karten Drei, Sieben und As, die ihm Glück bringen, wenn er an drei Tagen je nur eine Karte setzt, und danach nie wieder spielt. Außerdem muss er, um ihren Tod zu sühnen, Liza heiraten.

²⁸⁷ Grönke 2002: 89

²⁸⁸ Grönke 2002: 90

Durch Zufall kommt der berühmte Fürst Čekalinskij nach St. Petersburg, ein schwer reicher, vertrauenswürdiger Spieler gegen den Germann zu spielen beginnt. Alle sind verblüfft über den hohen Einsatz Germanns, und er gewinnt, was sich am zweiten Tag wiederholt, doch bei der dritten Karte zieht Germann statt des Asses die Pique Dame, die erstaunliche Ähnlichkeit mit der alten Gräfin hat, und verliert. Darüber verliert er den Verstand und murmelt nur immerzu „Drei, Sieben, As! Drei, Sieben, Dame!...“
Lizaveta Ivanovna heiratet einen sehr liebenswerten jungen Mann.

3.5 Aufbau, Erzählerfigur und Symbolik der Povest'

Die ersten zwei Kapitel der Povest' bilden die Einleitung der Handlung, die sich im dritten Kapitel verdichtet, und im zweiten Teil des dritten Kapitels ihren Höhepunkt im Schlafzimmer der Gräfin hat. Das restliche Drittel der Povest' konzentriert sich auf die Konsequenzen, die der Tod der Gräfin für Germann hat.²⁸⁹

Um den Leser zu fesseln, ist der Part des Erzählers, gerade in den ersten Kapiteln, sehr kurz gehalten. Puškin gibt direkt die Gespräche der Offiziere wieder und lässt die Erzählung Tomskijs – der so erzählt, als wäre er dabei gewesen – einen wichtigen Raum einnehmen, da sie die restliche Handlung der Povest' verursacht.²⁹⁰

Nach dieser Erzählung werden die Personen der Povest' charakterisiert, wobei sich auch hier der Erzähler zunächst zurückhält und erst nachdem der Leser sich schon ein Bild der Situation gemacht hat, erklärend in die Handlung eingreift. Als erstes wird die Lage Lizas beschrieben, sowie die Entstehung der Beziehung zu Germann. Dann folgt als Spiegelbild die Einführung Germanns. Der Erzähler greift wie ein Regisseur in die Handlung ein, indem er Auftritte seiner Figuren wie Bühnenauftritte arrangiert, so etwa die Beschreibung, dass die Gräfin „vollständig angekleidet“ das Zimmer betritt.²⁹¹ Allerdings können solche Beschreibungen kaum in ein Libretto übernommen, sondern schließlich nur von einem sensiblen Regisseur umgesetzt werden.

Erst ab dem dritten Kapitel bleibt die Handlung linear, ohne Vor- und Rückblenden. Dies ist auch der Zeitpunkt, ab dem sich der Erzähler kaum noch in Erscheinung tritt, obwohl er auch hier einmal mehr die Perspektive Lizas und dann die Germanns beleuchtet. Nur kurz, während der Szene im Schlafzimmer, schildert der Erzähler die Geschehnisse aus Sicht der alten Gräfin, worauf der (auktoriale) Erzähler erneut eine Rückblende vornimmt, um die Geschichte Lizas an diesem Abend zu schildern, die, enttäuscht, Germann nicht in ihrem Zimmer vorfindet. Dies läuft zeitlich parallel zur Schlafzimmerszene der Povest'. Erst als Germann plötzlich vor ihr steht, werden beide Erzählstränge endgültig zusammengeführt,

²⁸⁹ Gundacker Lewis 1996: 241

²⁹⁰ Gundacker Lewis 1996: 424

²⁹¹ Gundacker Lewis 1996: 243

und die enttäuschte Liza scheidet, nachdem sie Germann den Geheimausgang gezeigt hat, aus der Handlung aus. Die Handlung verläuft nun wieder ohne Rückblenden bis zum Schluss, an welchem der Erzähler noch einmal auftritt. Gerade in dieser Schlussbemerkung wird deutlich, dass der Erzähler einen unabhängigen Standpunkt einnimmt.²⁹²

Durch den Aufbau der Povest' mit Vor- und Rückblenden nimmt der Leser die letzten Kapitel, in denen die Handlung linear bleibt, als Beschleunigung wahr.²⁹³

Die Povest' ist von Puškin durchaus so geplant, dass sie dem Leser Raum für Ergänzungen lässt, denn durch die vielen Zeitebenen und deren Wechsel werden dem Leser der Povest' Informationen vorenthalten, etwa über Identität und Beziehung einzelner Figuren (warum ist Liza Waisenkind und Pflgetochter? Wie kam es dass, Germann nach Russland kam?).²⁹⁴

Bereits im Titel des Puškischen Werkes sind Metaphern und Konnotationen versteckt. So bedeutet die „Pikovaja Dama“, auch beim Kartenspielen, „heimliches Übelwollen“, wie es ja auch in der Povest' der Fall ist. Sie steht aber nicht nur unter dem Motto der Pikovaja Dama, sondern ist auch von Dreien und Siebenen durchzogen (so wird zum Beispiel die Schlafzimmerszene drei Mal erwähnt: Einmal aus Sicht Germanns, einmal aus Sicht Lizas und einmal erzählt, von einem Geistlichen²⁹⁵), allerdings lässt die kunstvoll gewebte Geschichte viele Interpretationsansätze zu.²⁹⁶

Auch Čajkovskij übernimmt in seiner Oper die Zahlensymbolik Puškins. Seine *Pique Dame* besteht aus drei Akten, mit sieben Bildern und einer Introduction. Auch das Kartenmotiv behält diese Symbolik: Es besteht aus drei mal drei Noten, und die Schlussphrase der Ballade Tomskijs „der Dritte, der versessen und leidenschaftlich liebend, kommt...“ erklingt in der Oper genau sieben mal.²⁹⁷

²⁹² Gundacker-Lewis 1996: 244f.

²⁹³ Faletti 1977: 117

²⁹⁴ Schmid 2000: 67 (siehe auch für konkretere Hinweise)

²⁹⁵ Schmid 2000: 66

²⁹⁶ Gundacker-Lewis 1996: 248f. , weitere Informationen zur Symbolik der Pikovaja Dama: Siehe: Debreczeny, Paul: the other Pushkin. A study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford: Stanford University Press 1983: S 220

²⁹⁷ Grönke 2002: 97

3.6 Unterschiede zwischen der Povest' und der Oper

Schon auf den ersten Blick werden die Unterschiede zwischen der Oper und der Povest' deutlich. Konsequenterweise weist Čajkovskij auf der Titelseite der Oper darauf hin, dass lediglich das Sujet von Puškin übernommen sei, womit er vermutlich den Kritikern zuvorkommen wollte, die schon an seiner Oper *Evgenij Onegin* die Abweichungen von Puškin kritisiert hatten.²⁹⁸

Doch die Fabel bleibt erhalten: German erfährt durch Zufall, dass eine alte Gräfin drei magische Karten hat, die immer gewinnen. Er gelangt, mit unfreiwilliger Hilfe Lizas in das Schlafzimmer der Gräfin, versucht die Karten aus ihr herauszupressen, und die Gräfin stirbt. Der Geist der Alten nennt ihm schließlich doch noch ihr Geheimnis, doch German scheitert, als er am Ende beim Spiel statt des Asses die Pikovaja Dama zieht.²⁹⁹

Die Ausführung des Sujets ist in der Povest' und der Oper unterschiedlich, was zum Teil auf die Erfordernisse des jeweiligen Genres zurückzuführen ist. Allerdings werden auch die Personenkonstellationen umgestellt, sodass etwa die Liebe Lizas und Germans in der Oper eine andere Bedeutung bekommt, als sie in der Povest' hatte.³⁰⁰ Auch das Ende der beiden Hauptfiguren unterscheidet sich deutlich von der Povest'.

Wie oben angemerkt, werden schon auf den ersten Blick die Unterschiede der Namen zwischen der Povest' und der Oper deutlich: Puškins „German“ ist eindeutig aus dem Deutschen abgeleitet, während Čajkovskijs „German“ bereits der russischen Schreibweise entspricht. In Folge soll die russische Form verwendet werden, wenn von der Oper die Rede ist, hingegen die ursprüngliche Form Puškins, wenn es um die Povest' geht.

Lizaveta Ivanovna wird in der Oper zu Liza, was eine Parallele zur *Bednaja Liza* Karamzins, welche sich ebenfalls aus verschmähter Liebe ins Wasser stürzt, zieht.³⁰¹

Einen weiteren Unterschied bildet die Zurückverlegung der Oper an das Ende des 18. Jahrhunderts. Während die ursprüngliche Povest' etwa zur Zeit ihrer Entstehung, also in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts spielt, wollte Operndirektor Vsevoložskij das Werk im Stil der Grand Opéra aufführen, um mit pompösen Chorszenen und üppiger Ausstattung sein Publikum zu begeistern.³⁰²

Diese Anpassung Čajkovskijs an die Wünsche des Operndirektors wurde gleich nach der Uraufführung kritisiert. Zu beachten bleibt allerdings, dass die zeitliche Verlegung auch Čajkovskij eine Menge musikalischer Möglichkeiten bot, die ihn möglicherweise besonders reizten, und die er etwa im Schäferspiel im 2. Akt einsetzte. In der Konzeption der Figuren

²⁹⁸ Gundacker-Lewis 1996: 253

²⁹⁹ Gundacker-Lewis 1996: 253

³⁰⁰ Gundacker-Lewis 1996: 253

³⁰¹ Grönke 2002: 104f.

³⁰² Gundacker-Lewis 1996: 254

wird außerdem dieser „Zeitensprung“ nicht konsequent durchgehalten. Sie gehören, von ihrer inneren Konzeption her in das 19. und nicht in das 18. Jahrhundert.³⁰³

Bezüglich der Zeit muss hinzugefügt werden, dass die Oper die vielen Anspielungen Puškins auf die Zeit nicht übernimmt. Während in der Povest' jede Handlung mit einer Uhrzeit festgelegt ist haben Uhren, und ihr Schlagen, wie es in der Povest' vorkommt, in der Oper keine Bedeutung.³⁰⁴

Die Charaktereigenschaften Germanns sind in der Povest' gänzlich andere, als in der Oper. Bei Puškin wird German als ehrgeizig und habgierig dargestellt. Er ist niemals wirklich in Liza, die arme Pflgetochter, verliebt und nicht einmal als er der Betrogenen vom Tode ihrer Pflegemutter erzählt regen sich in ihm Mitleid und schlechtes Gewissen.

Allerdings meint Kadja Grönke, dass „[...] Seine Leidenschaft zu Liza kurzfristig echt werde, ohne seine Fixierung auf das Kartengeheimnis aufheben zu können [...]“³⁰⁵ Anders in der Oper. Hier ist German zunächst nur von leidenschaftlicher Liebe zu Liza erfüllt, die aber gesellschaftlich weit über ihm steht, da sie die reiche Enkelin der Gräfin und Verlobte des Fürsten Eleckij ist. Das Geheimnis um die drei Karten wird schließlich wichtiger als die Leidenschaft zu Liza, die, obwohl sie verlobt ist, seine Liebe erwidert, und von diesem Liebeskonflikt in den Freitod getrieben wird.³⁰⁶

Durch die ausgebaute Liebesgeschichte verschiebt sich der Akzent der Oper. Im Liebeskonflikt erhält Liza eine ganz andere Bedeutung, als durch den Blick des Erzählers in der Povest'. Durch die Szene am Winterkanal erhält Liza noch mehr Gewicht, und eine ähnliche Dramatik wie German. Einen wesentlichen Impuls bekommt die Liebesgeschichte durch die Einführung eines Nebenbuhlers. Durch ihn entsteht eine Dreiecksgeschichte, die dem Komponisten die Möglichkeit bietet, die unterschiedlichen Stimmlagen und Stimmen miteinander zu kombinieren. Traditionell ist der Held German als Tenor besetzt, mit seinem Gegenspieler Fürst Eleckij, einem Bariton. Die Wichtigkeit des Rivalen für Čajkovskij zeigt sich auch in seinem *Evegenij Onegin*, wo er dem bei Puškin nur erwähnten Ehemann Tatjanas eine der schönsten Baßarien geschrieben hat.³⁰⁷

Erstaunlicherweise sind es immer die Nebenbuhler, die edel, aufrichtig und hingebungsvoll um die Gunst der Auserwählten werben, während die ebenso edel gezeichneten Damen ihre Zuneigung meist dem „Falschen“, dem Helden, der sich ihrer Liebe nicht als würdig erweist, schenken.³⁰⁸

³⁰³ Gundacker-Lewis 1996: 254

³⁰⁴ Faletti 1977: 119

³⁰⁵ Grönke 2002: 87

³⁰⁶ Gundacker-Lewis 1996: 255

³⁰⁷ Gundacker-Lewis 1996: 255f.

³⁰⁸ Gundacker-Lewis 1996: 256

Der Name „Eleckij“ stammt aus Puškins Vorlage, wo Tomskij die Fürstin Eleckaja erwähnt. Allerdings erfolgt dies in der *Povest'* eben nur in einem Nebensatz, und in der weiblichen Form, woraus Čajkovskij eine für die Handlung der Oper unabdingbare Figur schafft.³⁰⁹

In Bezug auf die Ironie Puškins muss erwähnt werden, dass eine Oper sich nur schwer zur Darstellung derselben eignet, denn Ironie bedarf eines übergeordneten Standpunktes, den möglicherweise ein Regisseur, aber nicht Komponist und Autor einer Oper und auch keine Opernfigur einnehmen können. Außerdem sei hinzugefügt, dass dem Text durch die Vertonung gewisse Grenzen auferlegt sind. Zumindest im 19. Jahrhundert muss der Text einer Arie ein gewisses Versmaß einhalten und kann sich daher nicht so frei dem Inhalt widmen, wie der Text etwa eines Schauspiels. Hinzu kommt, dass der Text häufig nicht vollständig verstanden wird, sodass feinspitziige Bemerkungen ohnehin ihre Wirkung verlören. Daher muss das Hauptaugenmerk des Librettos darauf liegen, eine leicht einsehbare Basissituation zu schaffen, deren emotionale Tiefe durch die Musik ausgefüllt wird.³¹⁰

3.7 Analyse der Oper

In der Leipziger Ausgabe der *Pique Dame* von 1925 ist zunächst die „Pantomime zum Vorspiel“ geschildert, die zum besseren Verständnis der Handlung beitragen soll. Während der Ouvertüre soll die Gräfin in jungen Jahren beim Spielen gezeigt werden. Sie verliert und lässt sich daraufhin vom Grafen Saint-Germain die drei magischen Karten geben und erduldet im Gegenzug seine Küsse. Als sie gleich darauf mit den Karten gewinnt, verwandelt sich das Gesicht von Saint-Germain in eine Teufelsfratze, und sein schneidendes Lachen erschallt.

Inwieweit dies den Anweisungen Modest oder Petr Čajkovskijs entspricht ist unklar, denn in derselben Ausgabe ist erwähnt, dass die Handlung in St. Petersburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielen möge, wobei sicher ist, dass Modest Čajkovskij die Handlung an das Ende des 18. Jahrhunderts verlegte.

3.7.1 Erster Akt, 1. Bild:

Das erste Bild dient der Exposition der Figuren und der ersten Verknüpfung der Handlung. Konventionellerweise werden die einzelnen Bilder in unterschiedliche musikalische Nummern aufgeteilt. Auch wenn dies Čajkovskij nicht ganz gerecht wird, so sind die drei musikalischen Eckpfeiler im ersten Bild das Arioso Germans „Я имени ее не знаю“, das Quintett „мне страшно“ und die Ballade Tomskijs, in der er über das Geheimnis berichtet. Ergänzend wirken das Duett von German und Eleckij und der Monolog Germans am Ende

³⁰⁹ Grönke 2002: 105

³¹⁰ Gundacker-Lewis 1996: 257

der Szene.³¹¹ Eröffnet wird die Oper durch eine Genreszene, die ihr den äußeren Rahmen gibt, aber keinen unmittelbaren Bezug zur Handlung hat.

Die Szene beginnt an einem wunderbaren Frühlingmorgen im Petersburger Sommergarten. Kinder spielen im Park, ihre Ammen sitzen im Gras und Spaziergänger wandeln durch den Garten. Während die Mädchen spielen, marschieren die Knaben militärisch. Hier ist schon der erste Unterschied zur *Povest'* bemerkbar, die im Winter spielt³¹² und mit einer Szene im Spielsalon beginnt und auch aufhört.

Die musikalische Stimmung in der Oper vermittelt Geruhsamkeit und Gelassenheit - so singen die Ammen etwa ein Wiegenlied. Im militärischen Marsch der Knaben erinnert Čajkovskij an Bizets *Carmen*, die er sehr bewunderte. Auch hier ahmen Jungen den Marsch von Dragonern nach, und ähnliche Musik erklingt nun auch in der *Pique Dame*.

Čajkovskij maß den Chorszenen seiner Oper insgesamt wenig Bedeutung zu:

Я решительно не желаю, чтобы исполнялись хоровые нумера из «Пиковой дамы» (в концертном исполнении. – В.Я.), ибо они или не имеют законченности и не могут исполняться отдельно, или же (как хор в 3-й картине) суть не сочинения, а как бы заимствования. Вообще же хоры в этой опере не важны, имеют второстепенное значение.³¹³

Der folgende Auftritt der beiden Nebenfiguren Čekalinskij und Surin dient weniger zur Charakterisierung dieser beiden, als der Vorbereitung des Auftritts Germans. Hier orientiert sich der Librettist durchaus an der *Povest'*. Der Dialog zur Einführung Germans wird zwar nicht von Narumov und Surin geführt, wie im Original, sondern zwischen Čekalinskij und Surin, er hat aber beide Male die Funktion über die Beschreibung des Spiels den Helden einzuführen.³¹⁴ Der Inhalt des Dialoges der beiden Kameraden ist eng an die *Povest'* angelehnt. Dort erklärt Tomskij Lizaveta, dass „на его [Germans] совести по крайней мере три злодеяства³¹⁵“ und auch Čekalinskij und Surin sind in der Oper der Ansicht, es handele sich bei German um einen merkwürdigen Außenseiter, finster, arm und blaß, der zwar am Kartentisch säße, sich aber nie am Spiel beteilige. Diese Charakterisierung ist teilweise wörtlich aus der *Povest'* entnommen. Allerdings ist die romantische Darstellung des Helden in der *Povest'* derart überspitzt, dass man annehmen könnte, Puškin tat dies, um der Ironie willen. Modest Čajkovskij blieb jedoch bei der romantischen Schilderung des Helden, wobei er den einzigen Hinweis Puškins auf das 19. Jahrhundert, nämlich dass German „профиль Наполеона, а душа Мефистофеля³¹⁶“ habe, ändert, um das Werk authentisch im 18.

³¹¹ Gundacker-Lewis 1996: 258f.

³¹² Debreczeny 1977: 92

³¹³ Zit nach: Яковлев 1957: 170

³¹⁴ Gundacker-Lewis 1996: 261

³¹⁵ Zit nach: ПуШКИН 1975/5: 211

³¹⁶ Zit nach: ПуШКИН 1975/5: 211

Jahrhundert zu belassen,³¹⁷ in: „Как будто у него на сердце злодейств покрайней мере три.[...] Как демон ада мрачен... бледен...“³¹⁸.

Doch allein anhand der Tatsache, dass Modest Čajkovskij versuchte, die romantische Schilderung beizubehalten, obwohl die Oper ins 18. Jahrhundert versetzt werden sollte, wird klar, dass er sich bemühte, der literarischen Vorlage möglichst treu zu bleiben.³¹⁹

Allerdings verkürzte und vereinfachte der Librettist den Dialog. Während es in der Povest' heißt:

А каков Германн! [...] – отроду не брал он карты в руки, отроду не загнул ни одного пароли, а до пяти часов сидит с нами и смотрит на нашу игру!³²⁰

Ist die Form in der Oper wesentlich prägnanter und einfacher:

Сурин: был
И как всегда с восьми и до восьми утра,
Прикован к игорному столу,
Сидел и молча дул вино.³²¹

Gleichzeitig wirkt der Text der Oper sehr viel natürlicher. Es scheint sich hier um einen normalen Dialog zu handeln, während er in der Povest' künstlerisch stilisiert ist. Unterstützt wird die Prägnanz des Dialoges durch das Secco-Rezitativ, das zur Verständlichkeit des Textes beiträgt, da das Orchester nur kurze Akkorde einwirft. Erst gegen Ende, als bereits der Auftritt Germans musikalisch vorbereitet wird, bekommt die Musik mehr Gewicht.³²²

Nun erscheint German selbst, zusammen mit Tomskij, welcher eine Veränderung an German wahrzunehmen glaubt, galt dieser doch bisher zwar als düsterer, aber ruhiger Außenseiter, während er nun nächteweise am Kartentisch sitzt. German bestätigt seine Veränderung mit der Begründung, dass er sich verliebt habe. Schon hier wird das Arioso Germans durch ein Motiv im Orchester eingeleitet, und auf Tomskijs Frage, in wen German denn verliebt sei, beginnt die erste geschlossene Gesangsnummer „Я имени ее не знаю“³²³ Besonders die ersten Sätze Germans müssen berücksichtigt werden, da der Held bereits hier ein vollständiges Bildnis seiner selbst schildert:³²⁴

К цели твердою ногой идти как прежде не могу я,
я сам не знаю что со мной,
я потерялся, негодую на слабость
но владеть собой не в силах больше...³²⁵

Das Arioso Germans ist der erste Höhepunkt der Oper, in welchem er endgültig als Held identifiziert wird, nachdem er bereits vorher das Hauptthema der Dialoge war.³²⁶

³¹⁷ Gundacker-Lewis 1996: 263

³¹⁸ Чайковский 2005: 1. Akt, 1. Bild

³¹⁹ Gundacker-Lewis 1996: 264

³²⁰ Zit nach: Пушкин 1975/5: 195

³²¹ Zit nach: Gundacker-Lewis 1996: 261

³²² Gundacker-Lewis 1996: 262

³²³ Gundacker-Lewis 1996: 264

³²⁴ Jarustowski 1957: 295

³²⁵ Чайковский 2005: 1. Akt, 1. Bild

Dieses Arioso unterscheidet sich zunächst rein formal vom vorangegangenen Rezitativ, da es im Kreuzreim verfasst ist. Dies ist auch in Hinblick auf die musikalische Form der geschlossenen Nummern wichtig, da durch den Reim ein gewisses gleichmäßiges Schema, die Möglichkeit eines Refrains ect. eröffnet werden. Durch dieses festgelegte Schema und die Wiederholung einzelner Phrasen steht die Handlung still und Gedanken werden, wie es typisch für ein Arioso ist, reflektiert. Wichtig für die beiden Schöpfer der Oper schien die Aussage Germans zu sein, dass er den Namen seiner Angebeteten nicht kenne und auch nicht kennen möchte. Diese Aussage wird vom Gefühlsausbruch umrahmt.³²⁷

Erst danach erfährt das Publikum, aus welchem Grunde German sich seiner Angebeteten nicht zu nähern wagt: Sie entstammt einer wesentlich höheren Gesellschaftsschicht.

Auf Tomskijs Vorschlag, sich eine andere zu suchen, reagiert German entsetzt mit einem neuen Gefühlsausbruch. Durch diesen Wechsel von Arioso zu Rezitativ und wieder zum Arioso ergänzen sich die Fortsetzung der Handlung und die Gefühlszustände des Helden. In dieser Fortsetzung des Ariosos, mit der Ablehnung sich eine Andere zu suchen, wird deutlich, dass German immer schon ein leidenschaftlicher Mensch war, und dass seine Manie für die Karten eine Kompensation für die Leidenschaft, die er nicht ausleben darf, ist.³²⁸

Hier weist der Vergleich mit der ursprünglichen Figur von Puškin doch einige Unterschiede auf. Laut Puškin ist German in erster Linie habgierig und riskiert nichts Notwendiges. Seine Gier verleitet ihn Liza zu missbrauchen und das Geheimnis skrupellos von der Gräfin zu fordern. Bei Čajkovskij wird German zunächst nur als leidenschaftlich Verliebter gezeichnet, der bereit ist dieser Liebe alles zu opfern, sie aber auch drohend zu verlangen. Erst die Unruhe der unerfüllten Liebe macht ihn empfänglich für das Kartenspiel.³²⁹

Im Genre der Oper ist es zwar üblich eine Liebesintrige einzuflechten, doch bei Čajkovskij trägt die unbedingte Liebe maßgeblich zum Untergang Germans bei. German wird also ganz anders charakterisiert, als bei Puškin. Er ist schon in seiner Liebe so maßlos, dass sogar er selbst sie als Krankheit empfindet:³³⁰

Отравлен, словно опьянен,
Я болен, болен
Я влюблен!³³¹

Die sich steigernde Erregung Germans wird durch die immer kürzer werdenden Verse dargestellt. German scheint dadurch immer schneller und erregter zu sprechen, was schließlich im Höhepunkt kulminiert.³³²

³²⁶ Gundacker-Lewis 1996: 264f.

³²⁷ Gundacker-Lewis 1996: 265

³²⁸ Gundacker-Lewis 1996: 265

³²⁹ Gundacker-Lewis 1996: 266

³³⁰ Gundacker-Lewis 1996: 266

³³¹ Zit nach. Gundacker-Lewis 1996: 266

³³² Jarustowski 1957: 301

Nach dem Liebesbekenntnis Germans wird der Dialog vom Chor unterbrochen, der erneut das Genre spiegelt, und in dem verschiedene Gruppen den Frühlingstag besingen. Dadurch wird die eigentliche Handlung verzögert, aber Abwechslung in die Monolog- und Dialogszenen gebracht.³³³

Bemerkenswert in der Chorszene ist, dass Čajkovskij Text und Musik nicht nur nach Geschlecht, sondern auch nach Generationen trennte. Schon hier, in der eigentlich nebensächlichen Chorszene zeigt er den Generationenkonflikt (die Alten meinen, dass früher, zu Zeiten der Zarin Elisabeth, alles besser war, während die Jungen auf ein Liebesglück im schönen Frühling hoffen), der später auch zwischen German und der Gräfin bestehen wird.³³⁴

Danach wird der Dialog zwischen German und Tomskij fortgesetzt, wobei German weiterhin im Mittelpunkt steht und beteuert, wenn er seine Schöne nicht bekäme, dann gebe es nur noch den Tod für ihn. Dieser Dialog wird von den beiden Brüdern kunstvoll zum Höhepunkt geführt. Durch die Pause und die Frage Tomskijs wird das entscheidende Wort bis an den Schluss des Dialoges aufgeschoben.³³⁵

Герман: [...]
„Но в страшный миг, когда узнаю,
Что мне не суждено ей овладеть,
Тогда останется одно...“
Томский: „Что?“
Герман: „Умереть!..“³³⁶

Nach dieser Einführung des Helden wird sein Rivale, der Fürst Eleckij, eingeführt. Alle Anwesenden außer German gratulieren ihm zu seiner Verlobung. Ohne dass die Figuren oder das Publikum von der tatsächlichen Rivalität der beiden wissen, singen sie ein Duett, das wiederum beider gegensätzlichen Seelenzustand abbildet, ohne die Handlung voran zu treiben. Die beiden Textpartien dieses Duetts sind gleichrangig: Sie gehen über zwölf Zeilen und ihre Endreime korrespondierenden. Aber die musikalische Gestaltung macht deutlich, dass es sich hier um seelische Gegensätze und nicht um Einklang handelt. Das Duett ist quasi ein Kanon, den zunächst Eleckij anführt, der dann aber von German überholt wird. Hier ermöglicht das Genre dem Text gewisse Freiheiten: Die beiden Sänger können einander ins Wort fallen, ohne auf ihr Gegenüber Bezug nehmen zu müssen. Auch alle Umstehenden beziehen sich hier nicht auf das „Gesagte“, da es sich um die innere Betrachtung der Figuren handelt, die diese dem Publikum mitteilen.³³⁷

Im kurzen, anschließenden Rezitativ fragen alle nach dem Namen der Verlobten, die bei den Worten des Fürsten „вот она!“, zusammen mit der alten Gräfin die Bühne betritt. Dabei hört

³³³ Gundacker-Lewis 1996: 266f.

³³⁴ Gundacker-Lewis 1996: 267

³³⁵ Gundacker-Lewis 1996: 267

³³⁶ Zit. nach: Gundacker-Lewis 1996: 267

³³⁷ Gundacker-Lewis 1996: 269

man zum ersten Mal das Motiv der alten Gräfin, was darauf hindeutet, dass die Gräfin für den Verlauf der Handlung wichtiger sein wird als ihre Enkelin Liza. Mit den beiden Frauen sind alle Hauptfiguren versammelt und die Exposition der Personen beendet.

Im kurzen Rezitativ, auf das das Quintett folgt, schildern alle Personen ihre jeweiligen Gefühle bei diesem Zusammentreffen, und Tomskij erkennt sofort, dass es sich bei Liza um die unbekannte Schöne, in die German verliebt ist, handelt. Die Kernaussage des Quintetts lässt sich mit „мне страшно!“ zusammenfassen, über die alle Anwesenden außer Tomskij reflektieren.³³⁸ Die beiden Frauen bilden hier eine Einheit, die lediglich den Blick Germans unterschiedlich interpretieren. Schon hier wird die besondere Verbindung zwischen German und der Gräfin deutlich, da German vor allem die Angst vor der Gräfin beschäftigt, und nicht etwa das Erscheinen seiner Liebsten. German löst in Liza jedoch vor allem Angst aus, und Fürst Eleckij sorgt sich um seine junge Braut, die plötzlich erbleicht. Tomskij, der nicht unmittelbar von dem Konflikt betroffen ist, beobachtet German und Liza und bangt vor allem um letztere.³³⁹

Ensembles wie dieses bieten die Möglichkeit den Konflikt anzudeuten und das Seelenleben der Figuren darzustellen. Gleichzeitig stellen sie die Aufgabe an den Librettisten eine prägnante, und für alle gültige Kernaussage zu finden, was Modest Čajkovskij hier meisterlich gelungen ist.³⁴⁰

Nach dem Quintett folgt jeweils ein kurzer Dialog zwischen Tomskij und der alten Gräfin über German und zwischen Eleckij und seiner Braut. Eleckij verwendet erneut das „Wettermotiv“, das schon im Duett mit German erklingen war, als Verheißung für viele ungetrübte Tage, während er Liza und die Gräfin fortführt. German steht abseits und warnt Eleckij, dass auf jeden schönen Tag ein Gewitter folgt. Durch einen fernen Donnerschlag wird er in seiner Rede bestätigt.³⁴¹

Im Dialog der Nebenfiguren taucht zum ersten Mal die Assoziation der alten Gräfin mit einer Pique Dame auf. Dies geschieht im Gegensatz zur Povešt' Puškina, da dort German erst in der letzten Szene, als er schon dem Wahn verfallen ist, in der Spielkarte die alte Gräfin zu erkennen glaubt. Um die Oper leichter verständlich zu machen und aus Mangel eines Erzählers ist es jedoch notwendig, die für die Handlung wichtigen Motive hervorzuheben, und so die Oper unter Puškina's Motto der „тайная недоброжелательность“³⁴² zu stellen.³⁴³

Im folgenden Rezitativ und der Ballade Tomskijs hält sich der Text überwiegend an die literarische Vorlage. Die Einleitung dieser wichtigen Erzählung Tomskijs ist noch als Rezitativ

³³⁸ Gundacker-Lewis 1996: 270f.

³³⁹ Gundacker-Lewis 1996: 271

³⁴⁰ Gundacker-Lewis 1996: 272

³⁴¹ Gundacker-Lewis 1996: 272

³⁴² Zit nach: ПУШКИН 1975/5: 195

³⁴³ Gundacker-Lewis 1996: 273

gehalten, das immer mehr vom Orchester untermalt wird, und schließlich, für den speziellen Schluss, in die geschlossene Balladenform übergeht. Die Zeilen:

Все ночи напролет играла красавица
И – увы! – предпочитала «Фараон» любви

können nicht nur als Charakterisierung der Gräfin, sondern auch als kennzeichnend für German gedeutet werden. Beide verschmähen einen unglücklich Liebenden und sind deswegen durch ihr tragisches Schicksal miteinander verknüpft.³⁴⁴

Die Ballade, die den Zuhörer hier nicht mit Seelenzuständen, sondern mit wichtiger Hintergrundinformation versorgt, ist in vier Strophen à neun Versen, wobei der letzte Vers den Refrain „три карты, три карты, три карты!“ enthält, verfasst. Natürlich ist der detailreiche Hintergrund, den Puškin in der Povest' gibt, in der Oper stark verkürzt.³⁴⁵

Zwei wichtige Veränderungen wurden von Čajkovskij vorgenommen: In der Povest' bleibt offen, ob der Graf St. Germain eine Gegenleistung für sein Kartengeheimnis erhalten hat, während Čajkovskij deutlich macht, dass sich die Schöne für das Geheimnis verkauft hat:

И когда через день
Красавица снова явилась, увы,
Без гроша в кармане, „Au jeu de la Reine“,
Она уже знала три карты...
Их смело поставив одну за другой,
Вернула свое.... но какую ценой!³⁴⁶

So wird der Zusammenhang der drei Karten mit Sexualität eingeführt, den die beiden Erschaffer der Oper auch konsequent fortsetzen, da sie berichten, dass die Gräfin ihr Geheimnis an Männer, die mit ihr in Liebesbeziehungen standen, weitergegeben hat, während die Povest' zunächst offen lässt, ob die Gräfin aus reinem Mitleid, oder aus anderen Gründen ihr Geheimnis einmal Čaplickij preisgab:

Раз мужу те карты она назвала,
В другой раз их юный красавец узнал.
Но в эту же ночь, лиш. Осталась одна,
К ней призрак явился и грозно сказал:
«Получишь смертельный удар ты,
От трерьего, кто, пылко, страстно любя,
Придет, чтобы силой узнать от тебя
Три карты три карты три карты,
Три карты³⁴⁷

Besonders wichtig scheint die zusätzliche Prophezeiung des Gespenstes (призрак), die nicht nur das weitere Schicksal, sondern auch den seelischen Zustand Germans charakterisiert, und mit jeder Wiederholung des Motivs verstärkt sich in German der Wunsch, außer Liza auch noch das Geheimnis der Karten zu besitzen. Die Ballade ist für die weitere

³⁴⁴ Gundacker-Lewis 1996: 274

³⁴⁵ Gundacker-Lewis 1996: 275

³⁴⁶ Zit nach: Gundacker-Lewis 1996: 275

³⁴⁷ Zit nach: Gundacker-Lewis 1996: 276

Handlung inhaltlich und musikalisch (das Kartenmotiv wird eingeführt) von enormer Bedeutung.³⁴⁸ Čajkovskij hatte durch die schnell wechselnden Situationen der Ballade etwas Schwierigkeiten bei der Vertonung, und überarbeitete etwa die Episode „Как смеете вы!“ mehrmals. Schließlich hob er diese Zeile durch eine Solotrompete aus dem Orchester hervor, wodurch er die Schärfe und den gebieterischen Tonfall der Gräfin unterstreicht.³⁴⁹

Nach der Ballade scherzen Čekalinskij und Surin mit German, dass er doch der Dritte werden könnte, die Karten zu erfahren, um ohne Einsatz am Spiel teilnehmen zu können. German bleibt daraufhin allein im Park zurück, da in der anschließenden Chorszene nicht nur Tomskij, Čekalinskij und Surin die Szene verlassen, sondern auch „das Volk“, das vor dem herannahenden Gewitter flüchtet. Selbiges spiegelt den Seelenzustand Germans, der noch immer an die Erzählung Tomskijs denkt. Sein Monolog beginnt mit der dritten Wiederholung der Prophezeiung des Geistes, doch er verwirft diesen Gedanken (was im Orchester durch das Motiv seines Ariosos angedeutet wird), und denkt weiterhin an Liza, die er dem Fürsten auch unter Einsatz seines Lebens ausspannen will.³⁵⁰

Wieder spielt das Wetter eine entscheidende Rolle, indem es Germans Seele spiegelt:

Мне буря не страшно!
Во мне самом все страсти проснулись
С такой убийственной силой,
Что этот гром – ничто в сравненье!³⁵¹

Das Gewitter und der Seelenzustand Germans spiegeln sich also sowohl im Text, als auch in der Musik, die noch wesentlich unmittelbarer einen „Seelensturm“ beschreiben kann, und durch die das Genre der Oper einen ungemeinen Vorteil gegenüber dem Sprechtheater hat, da es Gefühle durch Musik unmittelbar darstellen kann.³⁵²

3.7.2 Erster Akt, 2. Bild

Die Szene beginnt in Lizas Zimmer, wo sie und ihre Freundinnen sich mit Singen die Zeit vertreiben. Dazu findet sich keine Entsprechung in der Povest'. Die Szene dient vor allem dazu Lizaveta näher zu charakterisieren, und die Liebesintrige fortzusetzen. Allerdings dauert es eine Weile, bis der Hörer mehr über Lizas Seelenleben erfährt. Nachdem ihre Partie im ersten Bild an die der Gräfin gekoppelt war, tritt sie nun zunächst als Begleitung ihrer Freundin Polina auf. Erst in ihrer Arie bekommt man mehr Aufschluss über sie.³⁵³

³⁴⁸ Gundacker-Lewis 1996: 276

³⁴⁹ Jarustowski 1957: 92

³⁵⁰ Gundacker-Lewis 1996: 278

³⁵¹ Zit nach: Gundacker-Lewis 1996: 279

³⁵² Gundacker-Lewis 1996: 280

³⁵³ Берлянд-Черная 1950: 136

Die vielen weiblich besetzten Ensembles und Duette dienen als Ausgleich zum überwiegend männlich besetzten ersten Bild. Da die Handlung hier nicht weiter entwickelt wird, reihen sich in erster Linie geschlossene Nummern aneinander.³⁵⁴

Das Lied in der Oper stellt eine eigene Gattung dar. Es dient nicht dem Inhalt der Oper, noch den Gefühlszuständen ihrer Protagonisten. Polinas und Lizas Lied ist die Vertonung eines lyrischen Textes, wie es im 18. Jahrhundert üblich war. Durch den idyllischen Charakter, der von der Flöte, der einfachen Klavierbegleitung und den Orchester-Einwürfen unterstrichen wird, wird deutlich, dass es sich um eine Stilisierung der Tradition des 18. Jahrhunderts handelt, und es ist der erste Hinweis darauf, dass die Oper in der Zeit zurück versetzt wurde.³⁵⁵ Diese Versetzung bietet die Möglichkeit mit verschiedenen musikalischen Stilen zu spielen. Dies setzt Čajkovskij bewusst an jenen Stellen ein, an denen es darum geht, den Genrehintergrund und die Umgebung zu charakterisieren, während die eigentliche Handlung im sinfonischen Stil geschrieben ist.³⁵⁶

Beim Text des Liedes handelt es sich weder um Čajkovskij noch um Puškin, sondern um die Strophen 6 - 8 aus der Elegie *вечер* von Vasilij A. Žukovskij. Das Lied spiegelt die Melancholie Lizas, wie sie später in ihrem Arioso noch zum Ausdruck kommt. Auf eine kurze Chorszene folgt dann noch ein Lied Polinas, nach einem Gedicht von Konstantin N. Baťuškov, das ebenfalls die Stimmung Lizas verdeutlicht. Außerdem deuten der Inhalt (eine Schäferin, die anstatt eines verheißungsvollen Lebens nur der Tod erwartet) und der Titel *Надпись на гробе пастушки* auf das Schicksal Lizas hin.

Durch diese Verknüpfungen mit der Haupthandlung sind diese Lieder nicht einfach nur musikalisches Beiwerk, sondern fungieren als Stimmungsbilder und Charakterisierungen Lizas.³⁵⁷

Die nun folgende Chorszene sowie das Arioso der Gouvernante dienen wiederum dazu, das Genre, sowie Lizas Umfeld zu verdeutlichen. Das Arioso der Gouvernante bringt zudem noch ein komisches Element in die Oper: Sie schimpft mit den Mädchen, dass sie ein russisches Volkslied singen und auch noch dazu tanzen (einzig Liza steht abseits).

Čajkovskij spricht mit einem Augenzwinkern von der im 18. Jahrhundert noch verbreiteten schlechten Meinung vom Russischen in gehobenen Kreisen.³⁵⁸

Die Mädchen verlassen auf das Anmahnen der Gouvernante Liza, nur Polina bleibt zurück, und meint, Lizas Traurigkeit würde gar nicht zu ihrer Verlobung passen. Darauf folgt ein kurzes Rezitativ mit dem Zimmermädchen, das auf die offene Balkontür hinweist, durch die später German die Szene betreten wird. Alleine gelassen gibt Liza in einer Arie ihren zwiespältigen Gefühlen Ausdruck. Allerdings wurde die Arie von Čajkovskij nicht als solche

³⁵⁴ Gundacker-Lewis 1996: 280

³⁵⁵ Gundacker-Lewis 1996: 281

³⁵⁶ Gundacker-Lewis 1996: 281

³⁵⁷ Gundacker-Lewis 1996: 282

³⁵⁸ Gundacker-Lewis 1996: 283

bezeichnet, sondern zusammen mit dem Gespräch mit German als „Schlusszene“.

Trotzdem weist sie das für eine Arie typische Schema der Wiederholung eines Themas zu Beginn und am Ende auf. Modest Čajkovskij gelang es wiederum den Gefühlszustand einer Person in wenigen Kernaussagen zusammenzufassen. Er entspricht damit der Forderung seines Bruders, genug Raum für musikalische Ergänzungen zu lassen.³⁵⁹

Liza denkt mit Wehmut an ihre Mädchenträume, und daran, dass der Fürst Eleckij mit seinen positiven Eigenschaften die Verwirklichung all dieser Träume sein könnte, doch trotzdem ist sie unruhig und traurig, ohne es sich selbst erklären zu können. Erst nach der eigentlichen Arie gesteht sie der Frühlingsnacht, dass sie von Germans Blicken in seinen Bann gezogen wurde, als dieser plötzlich eintritt. Auf seine dringende Bitte verlässt sie nicht sofort den Raum, sondern überlässt sich seinem Werben. Mehrmals versucht sie ihn zurückzuweisen, doch schließlich gibt sie auf.

Da klopft es an der Tür, German versteckt sich, und Liza öffnet der alten Gräfin. Diese Verzögerung am Höhepunkt der Liebesszene steigert die Spannung und charakterisiert die alte Gräfin durch ihr eigenes Verhalten, und nicht durch Aussagen anderer. Demnach ist die Gräfin, ganz wie in der Povest', eine herrschsüchtige Frau, die in der Tradition ihrer Zeit weiterlebt, und nicht einmal zu ihrer Enkelin ein menschliches, zärtliches Verhältnis hat. Sie beschwert sich über den Lärm und weist Liza an ins Bett zu gehen, bevor sie sich selbst zurückzieht.³⁶⁰

Anders als in der Vorlage trifft der Held nun schon zum zweiten Mal auf die Gräfin und nimmt sie als Vorboten des Unglücks wahr. Die entstehende Liebesgeschichte ist also von Anfang an überschattet vom Geheimnis der alten Gräfin.

Nach dem Abgang der Gräfin gesteht Liza German ihre Liebe - nachdem er gedroht hat, sich umzubringen, wenn sie ihn zurückweist - während es in der Povest' keine echte Liebesgeschichte gibt, wird sie hier dramatisch dargeboten.³⁶¹

Psychologisch geschickt (wenn auch vermutlich unbewusst) gelingt es ihm Liza völlig in seine Hand zu bekommen. Zunächst scheint er sämtliche Verantwortung für sein Tun an sie abzugeben:

- Безумный человек, что вы хотите от меня, что сделать я могу?..
- Решить мою судьбу!
- Сжальтесь, вы губите меня! Уйдите, я прошу вас, я велю вам!
- Так значит смертный приговор ты произносишь?!...
- О боже! я слабею... уходи... прошу!...
- Скажи тогда: умри!³⁶²

Doch nachdem er mit seinem Tod droht, bleibt sie ohne Alternative, was sie, verständlicherweise, hilflos macht, sodass sie sich seinem Willen völlig unterwerfen muss.³⁶³

³⁵⁹ Gundacker-Lewis 1996: 284

³⁶⁰ Gundacker-Lewis 1996: 285

³⁶¹ Gundacker-Lewis 1996: 286

³⁶² Zit nach: Берлянд-Черная 1950: 123

Der Charakter des Helden ist also unterschiedlich. In der Povest' ändern sich seine kalten Bestrebungen kaum, während in der Oper die Liebe zu Liza von dem Geheimnis um die Karten als fixe Idee abgelöst wird. Auch die Beziehung Germans zur Gräfin wird in der Oper vom ersten Auftritt der Gräfin an dargestellt, und die Kernaussage des Quintetts „Мне страшно“ bringt die düsteren Vorhersagen und Ahnungen Germans auf den Punkt.³⁶⁴ Auch Liza bzw. ihre Liebe wird in der Oper anders geschildert als in der Povest'. Puškins Liza ist eine arme Pflgetochter, die hofft, durch eine Heirat der tyrannischen Gräfin zu entkommen. Čajkovskijs Liza hingegen liebt German mit aufrichtiger Liebe, da sie sich für ihn entscheidet, obwohl sie einer deutlich höheren gesellschaftlichen Schicht angehört und außerdem die Chance auf eine allgemein anerkannte Verbindung hätte. Sie ist keine ironische Figur mehr, die sich nach einem „Befreier“ aus ihrer untragbaren Situation sucht, und sich dem nächstbesten an den Hals wirft, sondern steht in einer Linie mit den heldenhaft liebenden Frauen der russischen Literatur.³⁶⁵

3.7.3 Zweiter Akt, 3.Bild

In diesem Bild wird im Wesentlichen Eleckij näher charakterisiert, und auch der fortschreitende Wahnsinn Germans.³⁶⁶

Die Zwischenaktmusik ist im Stil eines Kontratanzes gehalten, worauf ein Begrüßungschor erklingt, dem ein Gedicht von Gavriil Deržavin zugrunde liegt. Damit entspricht Čajkovskij ganz dem Wunsch des Operndirektors. Deržavin ist einer der berühmtesten Odendichter des 18. Jahrhunderts, und der Kontratanz ist bekannt als Tanz aus dieser Zeit. Die Ballszene eröffnet dem Direktor zusätzlich die Möglichkeit durch publikumswirksame, prunkvolle Ausstattung und Kostüme zu begeistern.³⁶⁷

Wie schon im ersten Akt wird auch hier zunächst von anderen Figuren über German gesprochen. Čekalinskij, Surin und Tomskij spekulieren über die Verstimmung Germans, indem sie annehmen, dass er das Kartengeheimnis erfahren möchte. Tomskij warnt vor dem Starrsinn Germans, der bereit ist, eine Idee bis zum Ende zu verfolgen, doch Čekalinskij und Surin beschließen trotzdem German damit zu necken.

Hier unterbrechen Eleckij und Liza die begonnene Handlung. Eleckij hat bemerkt, wie unglücklich seine Verlobte ist, und bittet sie, da er sie unendlich liebt, um ihr Vertrauen, um ihm den Grund ihres Unglückes mitzuteilen.³⁶⁸ Der erste Satz Eleckijs gibt hier, wie überall, den Schlüssel zu Eleckijs Gedanken. Die Arie wurde von Petr Čajkovskij umgearbeitet, damit sie genau die Prägnanz erhalte:

³⁶³ Берлянд-Черная 1950: 123

³⁶⁴ Gundacker-Lewis 1996: 286

³⁶⁵ Gundacker-Lewis 1996: 286

³⁶⁶ Gundacker-Lewis 1996: 287

³⁶⁷ Gundacker-Lewis 1996: 288

³⁶⁸ Gundacker-Lewis 1996: 288

Modest Čajkovskij:
Mit meiner Lieb' vertreibe ich
Aus Ihren Blicken Not und Kummer,
Zerstreu' die Furcht. Denn Sie sind mein!
Und Freud und Leid mit mir zu teilen,
Beschworen Sie vor Gott.³⁶⁹

Petr Čajkovskij:
Я Вас люблю, люблю безмерно,
без вас не мылсю дня прожить...³⁷⁰

In dieser Arie wird der Unterschied zwischen German und Eleckij deutlich. Eleckij bietet sich Liza als verlässlicher Freund und Vertrauter an, der bereit ist, um ihres Glückes willen von seinen drängenden Gefühlen Abstand zu nehmen. Im Gegensatz dazu steht die Arie Germans, die mit drängendem Rhythmus unterlegt ist, und der mit Selbstmord droht, sollte er seinen „Engel“ nicht bekommen. Die Personenkonstellation ähnelt hier dem *Evgenij Onegin*. In beiden Opern wird die Person des Rivalen ausgebaut, und beide Male ist der Bräutigam bzw. der Ehemann wesentlich verlässlicher und ehrenvoller, was auch im majestätischen Ausdruck ihrer Arien zur Geltung kommt, als die jeweiligen Helden der Oper.³⁷¹ Gleichzeitig stellt Čajkovskij auch die „Normalität“ und „Rechtmäßigkeit“ dieser beiden verschmähten Liebenden dar, indem er sie konventionelle Liebesarien singen lässt. Aller Ehre zum Trotz erhält German später das Liebespfand - den Schlüssel zu Lizas Schlafzimmer.³⁷²

Liza und Eleckij verlassen die Szene, und German tritt auf, der einen Brief Lizas liest, in dem sie ihn bittet, sich nach der Vorstellung mit ihr zu treffen. Er träumt gleichzeitig von den drei Karten, die ihn reich machen könnten, und ihm damit die Möglichkeit gäben mit Liza zu fliehen. Er weist den Gedanken allerdings zurück und fürchtet sich davor über der Idee der drei Karten den Verstand zu verlieren. Čekalinskij und Surin treten von hinten mit Masken an ihn heran, flüstern ihm die Prophezeiung des Geistes ins Ohr und verschwinden wieder in der Menge, bevor German sich umwenden kann. Er wird völlig verwirrt, und bezeichnet sich selbst, in weiser Voraussicht, als Verrückten: „Безумец, безумец я!“³⁷³

Hier wird zum ersten Mal die ganze Problematik seiner Psyche deutlich, als die Idee der drei Karten langsam die Liebe zu Liza verdrängt.

Im nun folgenden Zwischenspiel geht es um die junge Schäferin Prilepa, die nicht am allgemeinen Tanz und Gesang teilnimmt. Sie denkt an den jungen Milovzor, der nicht gekommen ist. Als er endlich erscheint und ihr seine Liebe gestehen will, kommt auch der reiche Zlatogor, der ihr Geschenke und Schmuck verspricht, während Milovzor ihr nur seine

³⁶⁹ Jarustowski 1957: 286 und Zit nach: Jarustowski 1957: 286

³⁷⁰ Чайковский 2005: 2. Akt, 1. Bild

³⁷¹ Gundacker-Lewis 1996: 288f.

³⁷² Andreevsky 1957: 287

³⁷³ Zit nach: Gundacker-Lewis 1996: 289

Liebe anbieten kann. Prilepa entscheidet sich für die Idylle - den armen Milovzor und alle freuen sich, dass die Qual nun ein Ende hat. Nach dem Tanz und dem Lied des Chores auf die kluge Schäferin entfernen sich alle paarweise.³⁷⁴

Für den Text des Intermediums wurde eine Verserzählung von P. M. Karabanov von Čajkovskij bearbeitet. Durch diese Unterbrechung der Haupthandlung bietet sich nicht nur die Möglichkeit weitere Tänze und üppige Dekorationen in die Oper einzubauen, es stellt die Oper auch erneut in den zeitlichen Rahmen des 18. Jahrhunderts und fügt sich lückenlos in die Haupthandlung ein (vgl. die Arie des Triquet in *Evgenij Onegin*). Čajkovskij bedient sich in dieser Genreszene erneut des Stils des 18. Jahrhunderts, und greift im Duett „мой миленький дружок“ auf ein Thema von Mozart zurück.³⁷⁵ Außerdem ist es eine Art Allegorie auf die Situation der Hauptprotagonistin: Auch sie zieht dem reichen Fürsten den armen Offizier vor.³⁷⁶

Allerdings ist laut Čajkovskijs Brief dieses Intermezzo anders zu interpretieren: Die Schäferin wendet sich der ehrlichen Liebe innerhalb ihres eigenen Milieus zu und verschmäht jemanden der außerhalb dessen steht. Liza hingegen wendet sich, wider alle Vernunft, von ihrer eigenen Gesellschaftsschicht ab, um sich jemandem der weit unter ihr steht, und dessen Liebe scheitern muss, zuzuwenden. Dem entspricht auch die Besetzung - laut Čajkovskij sei der Zlatogor mit Eleckij, der Milozvor mit Polina zu besetzen, keineswegs aber Prilepa mit der Darstellerin der Liza.³⁷⁷

Im Anschluss wechselt Čajkovskij wieder zum zeitgenössischen Stil und knüpft an die unterbrochene Haupthandlung an. German tritt vor und deutet die Prophezeiung aus Tomskijs Ballade auf sich selbst. Er blickt sich um, und trifft auf das Auge der Gräfin in dem Moment, als ihm Surin noch einmal zuflüstert, ob er womöglich der Geliebte der Gräfin sei. Darauf folgt die vollständige Verwirrung Germans, die nur kurz durch Lizas Erscheinen unterbrochen wird, die ihm den Weg durch das Schlafzimmer der Gräfin zu ihr selbst beschreibt und ihn bittet, am folgenden Tage zu kommen, während er noch am selben Abend bei ihr erscheinen will.³⁷⁸

Er schreibt es dem Schicksal zu, dass sich ihm nun eine Gelegenheit bietet, die drei Karten zu erfahren.

Теперь не я
Сама судьба так хочет,
И я буду знать три карты!

Die Rolle des Schicksals wird in den nun folgenden Bildern ausgebaut, wobei sie schon von Beginn an besteht, indem Hermann in den übel wollenden Augen der Gräfin sein Schicksal

³⁷⁴ Gundacker-Lewis 1996: 290

³⁷⁵ Gundacker-Lewis 1996: 292

³⁷⁶ Gundacker-Lewis 1996: 293

³⁷⁷ Grönke 2002: 106

³⁷⁸ Gundacker-Lewis 1996: 293

zu sehen glaubt. Auch bei Puškin scheint das Schicksal über das Handeln des Helden zu herrschen, was in der Zeile: „Эта минута решила его участь“³⁷⁹ deutlich wird.

Mit einer, wiederum pompösen, Massenszene, die die Ankunft der Zarin Katharina, erneut ein Verweis auf das 18. Jahrhundert, ankündigt endet das dritte Bild.³⁸⁰

3.7.4 Zweiter Akt, 4. Bild

Das vierte Bild beinhaltet den Höhepunkt der Oper, nämlich die Szene, in der German versucht, die drei Karten von der Gräfin zu erfahren. Zunächst beginnt das Bild jedoch damit, dass German sich in das Schlafzimmer der Gräfin schleicht und vor ihrem Bild, sinnend über ihrer beider Schicksale, stehen bleibt.

А вот она, -
«Венерю московской!»
Какой - то тайной силой
Я с нею связан роком!
Мне ль от тебя,
Тебе ли от меня,
Но чувствую, что одному из нас
Погибнуть от другого!³⁸¹

German ist bei Čajkovskij wesentlich skrupelloser als im Original, da er von vorneherein weiß, dass seine Forderung das Kartengeheimnis zu erfahren der Gräfin den Tod bringen wird.³⁸²

Der Librettist lehnt sich aber bezüglich der Handlung in diesem Bild sehr nah an Puškin an. Er reduziert Puškins Szenerie auf das Notwendigste, und schafft so und durch die Stringenz der Szenen eine ganz bestimmte Spannung.

Puškin beschreibt ursprünglich nahezu die ganze Szene aus der Sicht Germans. Der Leser schreitet geradezu mit ihm gemeinsam über die Treppe in das Schlafzimmer der Gräfin. Nur kurz, um die Sicht der Gräfin und um das Seelenleben Germans zu schildern, wird die Perspektive Germans verlassen. Durch die ausführlichen räumlichen Beschreibungen eignet sich diese Sequenz ganz besonders für die Bühne. Es lässt sich zwar hier nur ein einzelner Raum - nämlich das Schlafzimmer der Gräfin - darstellen, doch das Orchestervorspiel vermittelt das Gefühl, als schreite man mit German gemeinsam den Weg bis dorthin. Die Musik übernimmt also hier den Part des Erzählers, indem sie mit German und dessen seelischer Erregung ins Schlafzimmer der Gräfin schreitet. Ein Unterschied besteht darin, dass der German Puškins während der ganzen Szene kalt, berechnend und habgierig

³⁷⁹ Zit nach: ПУШКИН 1975/5: 204

³⁸⁰ Gundacker-Lewis 1996: 294

³⁸¹ Zit nach: Gundacker-Lewis 1996: 298

³⁸² Grönke 2002: 103

bleibt, während der German der Oper durch seine Zweifel, sein Zagen und seine Unsicherheit, ob das Geheimnis wirklich besteht, glaubwürdiger und sympathischer wirkt.³⁸³ Aus obigem Zitat wird deutlich, dass auch German selbst den unglücklichen Ausgang seines Unterfangens ahnt. Außerdem wird erneut die Schicksalsgläubigkeit Germans und dessen Macht über ihn beschrieben. Dies bedeutet auch, dass er die Verantwortung für sein Handeln nicht tragen muss, und deswegen im Tod Vergebung erlangt, da er durch das Schicksal zu seinen Taten getrieben wurde. Der Held ist von Čajkovskij so schwach angelegt, dass er als Werkzeug des Schicksals wahrgenommen werden kann.³⁸⁴

Hier besteht erneut ein Unterschied zwischen der Povest' und der Oper: Während Germann in der Povest' zwischen zwei Türen wählen kann (die eine führt zu Liza auf dem Weg der Liebe, die andere in ein Kabinett und zu Reichtum und Gier) steht German in der Oper sinnend vor dem Bild der Gräfin. Von zwei Türen, die eine endgültige Entscheidung Germans herbei führen müssten kann hier keine Rede sein.³⁸⁵

Der folgende Chor der Zofen und Domestiken zeigt im Wesentlichen den Charakter der Gräfin und ihre absolute Herrschaft über ihr Gesinde. Das Gespräch zwischen Liza und Maša ist nur insofern von Bedeutung, als es erneut aufzeigt, wie sehr Liza German lieben muss, da sie ihn entgegen aller Sitte, in ihrem Schlafzimmer empfängt.³⁸⁶

Diese „Umkleideszene“ ist von Čajkovskij sehr genau übernommen worden. Die Beschreibung in der Povest' entspricht genau dem, was Modest bzw. Petr in der Oper umgesetzt haben.³⁸⁷

Die Gräfin wird nun von ihren Zofen in einen Lehnstuhl gebettet. Sie überdenkt nochmals den Abend und singt ein Lied aus der „guten alten Zeit“, da sie noch am französischen Hof tanzte und sang, wo sich der Hochadel traf. Nachdem sie bemerkt hat, dass ihre Zofen sie noch umstehen, schickt sie sie genervt fort. Das nun folgende Lied stammt aus der Oper *Le Coeur de Lion* von André Modeste Grétry, erneut ein Verweis auf das 18. Jahrhundert. Die Gräfin wird somit als Relikt einer vergangenen Epoche dargestellt. Das Bild der Gräfin im Halbschlaf hat Čajkovskij genau von Puškin übernommen, der es wiederum sehr realitätsnah geschildert hat.³⁸⁸ Sie singt im Halbschlaf die Ariette Laquettes mit folgendem Text:

Je crains de lui parler la nuit,
J'écoute trop tuot ce qu'il dit,
Il me dit: je vous aime,
Et je sens malgré moi,
Je sens mon coeur qui bat,
Je ne sais pas pourquoi.³⁸⁹

³⁸³ Gundacker-Lewis 1996: 297

³⁸⁴ Gundacker-Lewis 1996: 298

³⁸⁵ Debreczeny 1977: 98

³⁸⁶ Gundacker-Lewis 1996: 299

³⁸⁷ Берлянд-Черная 1950: 126

³⁸⁸ Gundacker-Lewis 1996: 299, 300

³⁸⁹ Zit. nach: Braun 1999: 242

Ursprünglich bezieht sich das „je crains“ auf ein Rendezvous Laquettes mit ihrem Liebten, doch die anschließende Begegnung mit German in der *Pique Dame* löst eher Grauen aus, trägt aber durch diese Arie plötzlich auch die Eigenschaften eines Rendezvous. Die Gräfin sieht in der Szene die Fortsetzung der damaligen Oper, und das „coeur, qui bat“ endet bei ihr dramatischerweise mit realem Herzversagen. Durch ein solches Geflecht aus Zitaten und Anspielungen ist es Čajkovskij gelungen, entgegen aller Kritik der Trivialisierung, ein Konstrukt zu erschaffen, das mit Puškins Ironie durchaus vergleichbar ist.³⁹⁰ Bemerkenswert dabei ist, dass die Oper *Le Coeur de Lion* aus dem Jahre 1784 stammt. Wenn also die Oper authentisch im 18. Jahrhundert spielen soll und die siebenundachtzigjährige Gräfin von ihrer Jugend singt, muss diese eigentlich vor dem Jahr 1784 komponiert worden sein.³⁹¹ Interessant ist, dass Modest die einzigen Wörter, die die Gräfin in der Povest' in dieser Szene mit German wechselt «Это была шутка, - сказала она, наконец: - клянусь вам! это была шутка!³⁹²» weglässt, um die Spannung des herannahenden Todes nicht zu unterbrechen.³⁹³

Den Monolog Germans (und auch einige Passagen davor) hat Čajkovskij überwiegend aus der Vorlage entnommen, wobei er einige notwendige Kürzungen und Änderungen von Wörtern, die in ihrer Silbenzahl nicht passten, vornehmen musste. Hier ein Vergleich:

Если когда-нибудь, - сказал он - сердце ваше знало чувство любви, если вы помните ее восторги, если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына, если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей, то умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери, - всем, что ни есть святого в жизни, - не откажите мне в моей просьбе! - откройте мне вашу тайну! Что вам в ней?... Может быть, она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором... Подумайте: Вы стары; жить вам уж недолго, - я готов взять грех ваш на свою душу. Откройте мне только вашу тайну.[...]³⁹⁴

Im Vergleich dazu Čajkovskij:

Если когда-нибудь знали
 Вы чувство любви,
 Если вы помните пыл и восторги
 Юной крови,
 Если хоть раз улыбнулись
 Вы на ласку ребенка,
 Если в вашей груди
 Былось когда-нибудь сердце,
 То я умоляю вас
 Чувстваом супруги, любовницы, матери
 Всем, что свято вам в жизни
 Скажите скажите,
 Откройте мне вашу тайну!

³⁹⁰ Braun 1999: 242

³⁹¹ Roberts 1978: 19

³⁹² Zit nach: Пушкин 1975/5: 209

³⁹³ Яковлев 1957: 173, 174

³⁹⁴ Zit nach: Пушкин 1975/5: 209f.

На что вам она?
На что вам она?!
Может быть,
она сопряжена с грехом ужасным,
С пагубой блаженства,
С дьявольским условием?
Подумайте,
Вы стары,
Жить не долго вам,
И я ваш грех готов взять на себя!...
Откройтесь мне!
Скажите!...

Der neue Text der Arie ist zwar nicht durchgängig gereimt, es handelt sich aber, wie man anhand der Enjambements, der Wiederholung von Versen und Wörtern sieht, um eine Version des Textes in Versen. Die wichtigste Veränderung ist der Wegfall des Adjektivs „новорожденного“, das sich nur schlecht zum Vertonen eignet. Durch die Kürzung und die Prägnanz des Textes in der Oper und die Unterstützung der Musik wird diese Passage besonders eindringlich. Dazu trägt auch die Form des Arioso, die Čajkovskij hier verwendet, bei.³⁹⁵ Allerdings gehen dabei Details, zum Beispiel dass German die Gräfin in der Povest' an der Hand nimmt und nicht einmal da bemerkt, dass sie tot ist, verloren. In der Povest' teilt sich dieser Text folgendermaßen auf: Im ersten Teil versucht German sich in die Reihe der Ahnen zu stellen, und einen rechtmäßigen Anspruch auf das Geld zu erheben. Im zweiten Abschnitt appelliert er an das Herz der Gräfin, und im dritten Teil versucht er sie zu bedrohen.³⁹⁶ Doch Čajkovskij verwendet hier überwiegend nur den zweiten Teil des Monologs Germanns.

Nach dem Tod der Gräfin, die aus Angst vor Germanns Pistole stirbt, zeigt dieser keinerlei Reue, ja er bemerkt ihn zunächst nicht einmal. Nur das verlorene Geheimnis peinigt ihn. Am Ende des vierten Bildes bezeichnet Liza, die vom Lärm aufgeschreckt hereinkommt, German als „Чудовище! Убийца! Изверг!“, und bildet somit das entsprechende Pendant zu ihren gegenseitigen Liebesschwüren im zweiten Akt, als er sie als „Красавица! Богиня! Ангел!“ bezeichnet.³⁹⁷ Die Reaktion Lizas in der Oper unterscheidet sich durchaus von der in der Povest'. Allerdings muss hier berücksichtigt werden, dass es sich um zwei völlig unterschiedliche Ausgangspositionen handelt: Puškina Liza gehört zum Gesinde der Gräfin, und hofft durch eine Heirat diesem Joch zu entkommen. Ihre Reaktion auf die Enthüllung Germanns ist zwar Enttäuschung und Entsetzen, doch sie ist daran gewöhnt, und hilft ihm sogar noch aus dem Haus zu entkommen.

³⁹⁵ Gundacker-Lewis 1996: 301

³⁹⁶ Дарский 1987: 198

³⁹⁷ Gundacker-Lewis 1996: 302

Die Liza der Oper hingegen steht weit über German und muss seine Leidenschaft für die Karten anstatt für sie als unglaubliche Kränkung empfinden, zumal ihre Liebe echt ist, und nicht auf der Hoffnung nach gesellschaftlichem Aufstieg beruht.³⁹⁸

Insgesamt muss festgehalten werden, dass Puškin in die Povesť keinerlei „Gefühlskitsch“ eingeflochten hat, was auch zu dessen Wert beiträgt. Für die Oper des 19. Jahrhunderts war aber die Liebesgeschichte unabdingbar, gerade auch zu dem Zwecke, große Emotionen darzustellen, die für dieses Genre typisch sind, so dass die Änderungen der Brüder Čajkovskij für die damalige Zeit notwendig waren.

Mit dem Bruch der Liebenden und dem Tod der Gräfin endet der 2. Akt effektiv.³⁹⁹

3.7.5 Dritter Akt, 5. Bild

Dieses Bild trägt zum Aufbau der Handlung bei und enthält deswegen keine geschlossenen Gesangsnummern. Der Komponist konzentriert sich hier auf die Darstellung der unheimlichen Atmosphäre, die sowohl um German als auch in ihm herrscht. Nach dem Orchestervorspiel, das bereits auf die Situation einstimmt, folgt eine von German gesprochene Szene. Er sitzt in der Kaserne (wie durch die Trompete im Hintergrund für den Hörer klar wird) und liest einen Brief von Liza, in dem sie sich bei ihm entschuldigt, und ihn bittet, sich um Mitternacht an der Neva mit ihr zu treffen. Über diesen Brief gerät er in tiefes Grübeln. Er hat ein schlechtes Gewissen Liza gegenüber, erinnert sich aber auch an die Beerdigung der Gräfin, auf der sie ihm plötzlich zuzublinzeln schien. Ein Trauerchor wie bei einer Beerdigung singt hinter der Bühne, und die letzte Zeile „Даждь жизнь ей бесконечную!“ sollte sich für German auf schreckliche Weise bewahrheiten.⁴⁰⁰

Die Regieanweisung für dieses Bild ist nahezu wörtlich aus einem der Briefe Čajkovskijs an Nadežda fon Meck 1881 übernommen:

Что у нас здесь за ужасная погода![...] Со вчерашнего дня дует страшный ветер с вьюгой и с чем-то средним между снегом и градом, производящим раздражающий нервы шум. Ночью я был перепуган внезапно отворившейся форточкой, из которой уронила стоявшие около подсвечники, растворила мои двери и в первую минуту навела на меня невыразимый ужас.⁴⁰¹

Čajkovskij hat sich lange damit beschäftigt diese Szene in einer Prosa wiederzugeben, die der Umgangssprache möglichst nahe war.

German: „мне страшно! страшно! там... там.. шаги... вот отворяют дверь...“

Er hat sich besonders mit der „Holprigkeit“ und Abgehacktheit angefreundet: „Seit einiger Zeit gefällt mir eben diese Holprigkeit...“⁴⁰²

³⁹⁸ Gundacker-Lewis 1996: 303

³⁹⁹ Gundacker-Lewis 1996: 303

⁴⁰⁰ Gundacker-Lewis 1996: 304f.

⁴⁰¹ Берлянд-Черная 1950: 131 und Zit nach: Берлянд-Черная 1950: 131

⁴⁰² Jarustowski 1957: 302

Es klopft am Fenster, ein Schatten erscheint dort, dann erlischt die Kerze, die Tür öffnet sich und der Geist der alten Gräfin steht vor German. Im Libretto wird, im Gegensatz zur Povest', offen gelassen, ob German tagsüber viel getrunken hat oder nicht. Gemäß der damals aktuellen wissenschaftlichen Entwicklung, die sich zunehmend mit der Psychologie eines Menschen vertraut machte, was sich auch zum Beispiel in Dostoevskijs Romanen spiegelt, stellten die Verfasser der Oper einen schleichenden Wahnsinn bei German dar. Die Erscheinung der Gräfin wird für die Konzeption und die Darstellung der Entwicklung des Helden wichtig.

Der Geist der Gräfin nennt ihm drei Karten: Drei, Sieben und As, unter der Bedingung, dass German Liza heiratet, und verschwindet dann wieder.⁴⁰³

Im Text wurden hier - wie auch in der Ballade Tomskijs - etliche Teile wörtlich von Puškin übernommen, allerdings eben mit der inhaltlichen Veränderung der Bedingungen.⁴⁰⁴

Die Idee des Glückes im Spiel ist bei Čajkovskij fest an die Bedingung der erfüllten Liebe geknüpft. Da German Liza aber von sich stößt und die Liebe nicht erfüllt wird, kann sich auch das Glück im Spiel nicht erfüllen.⁴⁰⁵

Psychologisch spannend ist, dass bereits Puškin nahelegt, die Geistererscheinung sei eine Halluzination Germanns, der sich zumindest die ersten beiden Karten selbst prophezeit, denn als German überlegt, das Geheimnis eventuell zu erringen sagt er sich selbst:⁴⁰⁶

Можно ли ему верить?... Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал [...]⁴⁰⁷

Er hat also diese beiden Zahlen schon in sich, und es bedarf nicht unbedingt einer Eingabe von außen (durch den Geist), um sie hervorzuholen. Diese Vermutung ist allerdings nicht auf die Oper übertragbar. Hier nimmt German zwar wahr, dass er Gefahr läuft den Verstand zu verlieren: „прокляте! Эта мысль меня с ума сведет!“, die Prophezeiung jedoch bleibt der Gräfin überlassen.

3.7.6 Dritter Akt, 6. Bild

Liza steht am Ufer der Neva und wartet auf German, der sich verspätet. Sie bangt, er möge doch noch erscheinen, und erkennt ihr Schicksal, sollte er sie verlassen, klar.

Zu Beginn dieser Szene erklingt eine Trauermarsch, der auf Lizas tragisches Schicksal hinweist, und in den hinein sie schließlich ihr Rezitativ über ihr schlechtes Gewissen singt. Der Text des anschließenden Arioso stammt von Čajkovskij selbst und ist in einfachen Paarreimen gehalten. Obwohl der Text literarisch nicht als besonders wertvoll erachtet werden kann, trägt er doch zum Gesamtbild Lizas bei. Ihr ganzes Arioso ist schlicht und

⁴⁰³ Gundacker-Lewis 1996: 303ff.

⁴⁰⁴ Grönke 2002: 107

⁴⁰⁵ Grönke 2002: 104

⁴⁰⁶ Берлянд-Черная 1950: 117

⁴⁰⁷ Zit nach: Пушкин 1975/5: 203

volksliedhaft, so dass sich der Text dem optimal anpasst. All das ist passgenau auf die Heldin zugeschnitten, die einfach und aufrichtig, ohne Hintergedanken, liebt.⁴⁰⁸ In der Melodie hat sich Čajkovskij an Glinkas Arie aus dem *Leben für den Zaren* gehalten. Eine Arie, in welcher Susanin ahnt, dass er umkommen wird. Diese Arie steht der Arie Lizas nicht nur inhaltlich sondern auch musikalisch sehr nahe.⁴⁰⁹

Als German doch endlich erscheint, ergibt sich aus dem Rezitativ, in dem er nur ihre Phrasen des Liebesglückes wiederholt, ein Duett, und beide schwelgen noch einmal in Zukunftsträumen. German will sie überreden zu fliehen, und sie willigt ein, ist jedoch überrascht, als es nur bis zum nächsten Kartentisch sein soll. German erzählt ihr, dass er das Geheimnis der Gräfin nicht im Schlafzimmer, sondern jetzt von einem Geist erfuhr. Liza fleht ihn an diesen Wahnsinn zu vergessen, und erkennt, dass doch er die Schuld am Tod ihrer Großmutter trägt. Sie nennt ihn Mörder, was er nicht verneint, und erkennt entsetzt, dass ihr Lebensglück zerstört ist, während er sich nur freut, die drei Karten doch noch erlangt zu haben. Liza versucht ihn zu retten, ihn fortzuziehen, doch er ist völlig dem Wahn um diese Karten verfallen, erkennt sie nicht einmal mehr und läuft schließlich fort zum Kartentisch. Liza sieht, dass er verloren ist und wirft sich in die Neva.

Die ganze Szene ist Liza gewidmet. Der Komponist griff die Anregung des Theaterdirektors (siehe oben) gerne auf und änderte, seinen Vorstellungen gemäß, den Inhalt der *Povest'*, wo Liza ursprünglich einen netten jungen Mann heiratet. Bei Puškin verschwindet Liza nach dem vierten Kapitel, das konnte Čajkovskij aber nicht zulassen, da sonst der ganze dritte Akt ohne Frauenstimme gewesen wäre, und die Oper der damaligen Zeit eine ausgeglichene Verteilung der Partien verlangte.⁴¹⁰

Bei Čajkovskij ist Liza German verfallen. Sie kann ihn selbst dann, als sie sein wahres Wesen erkennt, nicht aufgeben - wohl auch, weil sie schon zu viel für ihn geopfert und riskiert hat. Ihre Liebe ist ihre einzige Rechtfertigung, gegenüber Eleckij und den aufkommenden Schuldgefühlen wegen des Todes der Gräfin. Als die Liebe scheitert, muss sie sich ihre Mitschuld eingestehen und zerbricht daran.⁴¹¹

Auf die Schauplätze der Oper scheint Modest besonders Rücksicht genommen zu haben. So kontrastiert der frühlingshafte Sommergarten zu Beginn der Oper mit der Enge, Finsternis und Bedrohlichkeit des Winterkanals in dieser Szene. Dadurch wird auch die Enge, die plötzlich in Germans Geist herrscht, gezeigt. Die jeweilige Nähe zu Prunkbauten bzw. der majestätischen Neva zeigt das Streben Germans nach Höherem.⁴¹²

⁴⁰⁸ Gundacker-Lewis 1996: 308

⁴⁰⁹ Garden: 1973: 184

⁴¹⁰ Gundacker-Lewis 1996: 309: Mehr dazu im Brief Čajkovskijs vom 2.2.1890 wo er über die Konzeption des dritten Aktes Aufschluss gibt.

⁴¹¹ Grönke 2002: 106

⁴¹² Parin 1987: 348

3.7.7 Dritter Akt, 7. Bild

Das letzte Bild beginnt mit dem Chor der Spieler, die in dieser Genreszene für eine heitere Stimmung sorgen. Fürst Eleckij tritt, nachdem er lange nicht gespielt hatte, ein, und gibt kund, dass seine Verlobung beendet sei. Die Spieler werden immer ausgelassener, und Tomskij singt ein Lied auf einen Text Gavriil Deržavins, in welchem Čajkovskij nocheimal das zeitliche Setting des 18. Jahrhunderts betont, und welches die ausgelassene, freie Stimmung, die auch Puškin in seiner *Povest'* beschreibt, illustriert.⁴¹³ Darin sind eine Menge erotischer Anspielungen enthalten, die in der *Povest'* nicht vorkommen. Anschließend singt der Chor ein Loblied auf das Spielen.

Das Spiel wird fortgesetzt, und German tritt ein. Eleckij, befriedigt über seine richtige Vermutung, bittet Tomskij ihm möglicherweise als Sekundant beizustehen, wodurch klar wird, dass es in irgendeiner Form zum Duell zwischen den beiden Rivalen kommen wird. German sieht furchtbar aus, was musikalisch deutlich dargestellt wird. Er setzt zu aller Erstaunen 40.000 Rubel auf eine Karte und gewinnt. Um die Spannung zu erhöhen, schiebt Čajkovskij hier eine geschlossene Ensemblenummer ein, die zur Darstellung der umgeschlagenen Stimmung dient. Die Zeile „здесь что нибудь не так“ bildet eine Parallele zu „мне страшно“ aus dem ersten Bild, wo auch böse Vorahnung besungen werden. Einzig Fürst Eleckij will hier Rache. Seine Partie in diesem Ensemble ist die längste, während die Germans die kürzeste ist, was bereits ein Hinweis auf den Sieg Eleckijs am Ende sein mag. Auch die zweite Karte, auf die German alles Geld setzt - die Sieben - gewinnt. Erneut wird die Handlung unterbrochen, diesmal durch ein Trinklied Germans, der immer ausgelassener wird, während alle anderen das Grauen beschleicht. German besingt in diesem Lied seine gewandelte Lebenseinstellung, und das wandelbare Glück des Spieles.⁴¹⁴ Die Spannung der Situation wird hier also nicht wie bei Puškin durch die Beschreibung aller Anwesenden und der Umgebung erzeugt, sondern durch die Konzentration auf den seelischen Zustand Germans und den Ausdruck dessen in der Arie: „Что наша жизнь? игра!“⁴¹⁵

Genau wie German von der Idee der Karten durchdrungen wird, wird auch seine Sprache von Floskeln durchsetzt. Während er zu Beginn noch individuell spricht, werden seine Äußerungen zunehmend zu einer Aneinanderreihung rhetorischer Phrasen.⁴¹⁶

Čekalinskij weigert sich weiterhin gegen German zu spielen, und da ist der Augenblick der Rache für Eleckij gekommen. Dies ist ein weiterer erheblicher Unterschied zu Puškin, der erstens keine Figur des Fürsten hat, und zweitens spielt German bis zum Schluss gegen

⁴¹³ Gundacker-Lewis 1996: 312, 317

⁴¹⁴ Gundacker-Lewis 1996: 314

⁴¹⁵ Берлянд-Черная 1950: 132

⁴¹⁶ Braun 1999: 254

Čekalinskij. German setzt jedoch hier wie dort auf die falsche Karte und wird in der Oper vom Fürsten geschlagen.⁴¹⁷

Hier ist es interessant festzustellen, dass die letzten Worte Čekalinskijs in der Povest' lauten „дама ваша убита“⁴¹⁸, was man als „geschlagen“ und „getötet“ übersetzen kann, während Eleckijs Worte lauten: „ваша дама бита“, was kaum doppelt zu interpretieren ist.⁴¹⁹

In der Pique Dame, die er in Händen hält, erkennt German plötzlich die alte Gräfin, die ihm dann auch noch als Geist erscheint. In seinem Wahn, dass sie womöglich nach seinem Blut trachtet, ersticht sich German. Dies entspricht nicht der ursprünglichen Povest', in der der Verlust Germans eher Amusement, aber keine Dramatik oder Aufmerksamkeit hervorruft. Noch bevor er stirbt, bittet er den Fürsten um Verzeihung, und auch an Liza denkt er, die er um Vergebung bittet, und mit den Worten aus dem zweiten Bild⁴²⁰ „красавица, богинья, ангел!“⁴²¹ stirbt er schließlich, während die Umstehenden betroffen einen Trauerchor anstimmen. Durch diese letzten Worte endet German für den Zuschauer versöhnlich und in der Hoffnung, dass im Tod die Liebe doch noch siegen möge, wohingegen der kalte, strebsame German der Povest' für den Leser gerechterweise ins Irrenhaus muss.

4 Stravinskij, Čajkovskij und *Ruslan und L'udmila*

Die drei Opern, bzw. deren Komponisten, die für diese Arbeit ausgewählt wurden treffen sich in einem geschichtlichen Ereignis, das hier geschildert werden soll:

Stravinskij stammte aus einer sehr musikalischen Familie: Sein Vater war ein bekannter Opernsänger und Stravinskij ging schon früh mit seiner Mutter in die Oper.

Über einen Opernabend, bei dem eine Galavorstellung von *Ruslan und L'udmila* gegeben wurde, schrieb Stravinskij später folgendes:⁴²²

„Es war eine Galavorstellung zum fünfzigsten Jubiläum dieser Oper, und mein Vater sang den Farlaf, eine der schönsten Rollen seines Repertoires. Für mich war das ein denkwürdiger Abend, nicht nur wegen der Erregung, in die mich die Musik versetzte, welche mich einfach toll machte, sondern vor allem deswegen, weil ich damals das Glück hatte, im Foyer aus der Ferne Peter Tschaikowskij zu sehen, den vergötterten Liebling des russischen Publikums, den ich nie zuvor gesehen hatte und den ich auch niemals mehr wieder sehen sollte. Er war damals nach Petersburg gekommen, um sein neuestes Werk, die Symphonie Pathétique, zum ersten Male zu dirigieren. Vierzehn Tage später nahm mich meine Mutter in das Konzert mit, in welchem die gleiche Symphonie zum Gedächtnis des Meisters gespielt wurde, der binnen wenigen Tagen von der Cholera hinweggerafft worden war. Einen so starken Eindruck mir der

⁴¹⁷ Gundacker-Lewis 1996: 314

⁴¹⁸ Zit nach: Пушкин 1975/5: 219

⁴¹⁹ Grönke 2002: 91

⁴²⁰ Gundacker-Lewis 1996: 316

⁴²¹ Zit nach: Gundacker-Lewis 1996: 316

⁴²² Zagiba 1966: 411f.

unerwartete Tod des großen Musikers auch machte, konnte ich damals doch nicht wissen, dass die Tatsache, Tschaikowskij, wenn auch nur flüchtig, gesehen zu haben, eine der teuersten Erinnerungen meines ganzen Lebens werden sollte.“⁴²³

5 MAVRA

„A la mémoire de Pouchkin, Glinka et Tschaïkovsky“, Igor Strawinsky

5.1 Entstehung der Oper

Stravinskij war nach langer Zeit der Erste, der sich mit Puškin, Glinka und Čajkovskij auseinandersetzte.⁴²⁴ Er war bereits von Kindheit an mit Puskin vertraut, und kannte und bewunderte alle früheren Puskin-Vertonungen, so hatte er sich auch schon selbst, während seiner Lehrjahre bei Rimskij-Korsakov, darin geübt⁴²⁵ (z. B. *die Wolke*⁴²⁶). Seine Beziehungen zur russischen Literatur waren überaus eng, er schätzte und liebte sie, wie Ramuz später bemerkte.⁴²⁷ Ansonsten war Stravinskij der Literatur gegenüber sehr kritisch. Er war gegen die „Literarisierung“ der Musik.⁴²⁸

Auf die Idee eine Oper nach Puškin zu schreiben, kam ursprünglich der Dirigent Diaghilev, im Frühjahr 1921, als er auf der Suche nach einem neuen Stück für seine russische Operntruppe war⁴²⁹ und gemeinsam mit Stravinskij in Sevilla eine Neuinszenierung Čajkovskijs *Dornröschen* für eine Aufführung in London vorbereitete, für die Stravinskij schließlich einige Nummern neu instrumentierte.⁴³⁰ *Mavra* war zum „Aufwärmen“ für dieses Projekt gedacht.⁴³¹ Gemeinsam mit dem Dirigenten Diaghilev entschied Stravinskij also:

[...] einen Plan auszuführen, der mir besonders am Herzen lag. Dieser Plan entsprang unserer gemeinsamen Liebe und grenzenlosen Verehrung für den großen Dichter Puschkin, der Nichtrussen leider nur dem Namen nach bekannt ist. Wir verehrten nicht nur den universellen Geist dieses genialen Künstlers, für uns bedeutete er ein Programm. Sein ganzes Wesen, seine Mentalität und seine Ideologie machen Puschkin zum vollkommensten Repräsentanten jener Reihe außerordentlicher Persönlichkeiten, die, wie Peter der Große, westlichen Geist mit spezifisch russischen Elementen zu verschmelzen wußten.“⁴³²

[...] Der Plan, von dem ich oben sprach, führte zur Komposition meiner Oper „Mavra“, deren Stoff der Versnovelle Puschkins „Das kleine Haus von Kolomna“ entnommen ist. Diese Wahl traf ich gemeinsam mit Diaghilew.[...]“⁴³³

⁴²³ Zit nach: Zagiba 1966: 411f. für weitere Informationen und Eindrücke: Siehe: Brown 1993: 201f.

⁴²⁴ Frolova-Walker 2007: 61

⁴²⁵ Lindlar 1994: 176

⁴²⁶ Lindlar 1982: 111

⁴²⁷ Ramuz 1956: 69

⁴²⁸ Schumann 1958: 50

⁴²⁹ Lindlar 1994: 175

⁴³⁰ White 1947: 125, siehe auch: Zvara 1987: 142

⁴³¹ Zvara 1987: 142

⁴³² Strawinsky 1983: 104

⁴³³ Strawinsky 1958: 91

Die Oper komponierte Stravinskij, der aus dem Schweizer Kriegsexil nach Frankreich zurückgekehrt war, zwischen Sommer 1921 und Frühjahr 1922 in Anglet und Biarritz.⁴³⁴

In musikalischer Hinsicht führte mich das Gedicht von Puschkin geradeswegs zu Glinka und Tschaikowsky zurück, und ich stellte mich entschlossen an ihre Seite. Ich gab so meinem ästhetischen Gefühl deutlichen Ausdruck, meiner Vorliebe ebenso wie meiner Opposition, ich nahm die gute Tradition wieder auf, die die großen Meister einst geschaffen hatten, und dem Andenken Puschkins, Glinkas und Tschaikowskys widmete ich mein Werk.⁴³⁵

Obwohl das Werk in einer französischen Umgebung entstanden ist, belegt folgende Aussage Stravinskis, dass es in die Reihe der russischen Werke gestellt werden kann, da der Komponist, der Librettist und die literarische Vorlage russisch sind:

Mein ganzes Leben hindurch spreche ich russisch und denke ich russisch; ich habe einen russischen Stil. Vielleicht ist das aus meiner Musik nicht sogleich ersichtlich, doch es liegt in ihr, ist in ihrer Natur verborgen [...]⁴³⁶

Boris Kochno, der Sekretär Diaghilevs hat das Libretto im Eiltempo erstellt.⁴³⁷ Er war erst 18 und kurz zuvor aus Russland gekommen, um für Diaghilev als Ballettschriftsteller zu arbeiten. Gemeinsam mit Stravinskij entwarf er im Sommer 1921 in London das Szenarium, und schickte ihm schließlich fortlaufend den Text nach Anglet. Der letzte Teil der Oper entstand in Biarritz, wo als Letztes auch die Ouvertüre verfasst wurde.⁴³⁸ Das Libretto besteht aus 13 Nummern, die, was ihr Sujet betrifft, die Scherzliederreihen Stravinskis fortsetzen.⁴³⁹

[...] begann ich mit der Komposition von „Mawra“, zu der ein junger russischer Dichter, Boris Kochno, ein Textbuch in Versen nach Puschkins Novelle schrieb. Er schickte mir fortlaufend Szene um Szene, sobald er sie beendet hatte. Ich liebte diese Verse sehr, ich schätzte Kochno wegen seiner Intelligenz und seiner literarischen Begabung [...] und unsere gemeinsame Arbeit machte mir viel Freude.⁴⁴⁰

Kochno schaffte es in seinem Libretto Puškins Vorlage insofern treu zu bleiben, als er das eigentlich kleine Sujet mit einer ironischen, aber nobilitierenden (gereimten⁴⁴¹) Sprache versah, was zur Komik des Werkes wesentlich beiträgt.⁴⁴²

An der Sprache empfand Stravinskij vor allem ihre rhythmischen und musikalischen Qualitäten als wichtig, und weniger ihren sinngebenden Inhalt.

Diese Verse hatten etwas Verführerisches für mich, nicht so sehr durch den anekdotischen Inhalt, der häufig derb ist, auch nicht durch ihre Bilder oder ihre Metaphern, trotz der bezaubernden Frische, die diese haben, sondern vielmehr durch

⁴³⁴ Lindlar 1982: 110

⁴³⁵ Strawinsky 1983: 106

⁴³⁶ Zit nach: Jarustowski 1966: 12

⁴³⁷ Lindlar 1994: 176

⁴³⁸ Zvara 1987: 142

⁴³⁹ Lindlar 1994: 176

⁴⁴⁰ Strawinsky 1983: 106

⁴⁴¹ White 1947: 127

⁴⁴² Zvara 1987: 142f.

die Verknüpfung der Worte und Silben, die Kadenz, die dabei entsteht und die unsere Empfindung fast ebenso anrührt wie Musik.⁴⁴³

Denn ich bin der Ansicht, daß die Musik ihrem Wesen nach unfähig ist, irgend etwas „auszudrücken“, was es auch sein möge: ein Gefühl, eine Haltung, einen psychologischen Zustand, ein Naturphänomen oder was sonst. [...] Wenn, wie es fast immer der Fall ist, die Musik etwas auszudrücken scheint, so ist dies Illusion und nicht Wirklichkeit. Es ist nichts als eine äußerliche Zutat, eine Eigenschaft, die wir der Musik leihen gemäß altem, stillschweigend übernommenem Herkommen, und mit der wir sie versehen wie mit einer Etikette, einer Formel – kurz, es ist ein Kleid, das wir aus Gewohnheit oder mangelnder Einsicht allmählich mit dem Wesen verwechseln, dem wir es übergezogen haben.⁴⁴⁴

Bezüglich des Umganges mit Sprache in seiner Oper *Mavra*, soll der Komponist nach folgendem Motto vorgegangen sein⁴⁴⁵:

Degas hatte, wie man weiß, eine unglückliche Liebe für Poesie. Eines Tages sagte er zu Mallarmé: `Ich kann den Schluß meines Sonetts nicht finden, und dabei mangelt es mir durchaus nicht an Gedanken.` Mallarmé lächelte ein wenig und erwiderte: `Verse macht man nicht mit Gedanken, sondern mit Worten.` Für uns heißt das: Musik macht man nicht mit Worten, nicht mit Sprache und nicht mit Ideen, sondern mit Tönen und Rhythmen.⁴⁴⁶
Dadurch verliert er zwar die semantische Bedeutung, gewinnt aber einen Schatz musikalischen Materials.⁴⁴⁷

Stravinskij meinte, dass grundsätzlich gelte: Wenn es sich der Gesang „zur Aufgabe macht, den Sinn der Worte auszudrücken, verläßt er den Bereich der Musik und hat nichts mehr mit ihr gemein.“⁴⁴⁸

Die alte Streitfrage nach der Herrschaft des Wortes oder der Musik, stellte sich für Stravinskij also gar nicht, da er den semantischen Inhalt des Wortes von vornherein vernachlässigte, und es als Musik betrachtete. An einen konkreten Zusammenhang zwischen semantischem Wort und Ton ist bei ihm also nicht zu denken, dafür aber an melodischen und rhythmischen Einklang.⁴⁴⁹ (So sind auch die Übersetzungen von Stravinskijs Werken an den Klang und die Rhythmik der Sprache angepasst, und keineswegs an den semantischen Inhalt der Sätze.⁴⁵⁰)

In seiner dritten Vorlesung *Poetics of Music* erklärt Stravinskij seine Ansicht über Sprache und Musik⁴⁵¹:

Dieser Sinn für die Tradition, die ein Naturbedürfnis ist, darf nicht mit dem Wunsch eines Komponisten verwechselt werden, seine Verwandtschaft mit einem Meister der Vergangenheit zu bekräftigen, die er über die Jahrhunderte hinweg entdeckt. Meine Oper *Mavra* ist entstanden aus einer natürlichen Sympathie für die Gesamtheit der melodischen Tendenzen, für den Vokalstil und für die konventionelle

⁴⁴³ Zit nach: Scherliess 2002: 107

⁴⁴⁴ Zit nach: Strawinsky 1958: 50

⁴⁴⁵ Scherliess 2002: 115

⁴⁴⁶ Scherliess 2002: 115

⁴⁴⁷ Scherliess 2002: 116

⁴⁴⁸ Zit nach: Scherliess 2002: 108

⁴⁴⁹ Scherliess 2002: 108, 114

⁴⁵⁰ Ramuz 1956: 42, siehe auch: Burde 1982: 311f.

⁴⁵¹ White 1947: 128

Sprache, die ich in steigendem Maße an der alten Russisch-italienischen Oper bewunderte. Diese Sympathie führte mich ganz spontan auf den Weg einer Tradition, die man in dem Augenblick verloren glaubte[...]Die Musik von *Mavra* hält sich an die Tradition von Glinka und Dargomischsky. Ich dachte um nichts in der Welt daran, sie zu erneuern. Ich wollte mich nur auf meine Weise in der lebendigen Form der opera buffa üben, die so gut zu der Novelle [sic.] von Puschkin paßte, welche mir den Anlaß dazu gab [...].Ich wollte den Stil dieser musikalischen Dialoge erneuern, deren Stimmen durch den Lärm des Musikdramas übertönt und mißachtet worden waren. Es mußten also hundert Jahre vergehen, damit man die Frische dieser Tradition wieder feststellen konnte, die am Rande der Gegenwart weiterlebte und in der eine heilsame Luft wehte, wohl geeignet, um uns von den Dünsten des Musikdramas zu befreien, dessen hochmütige Emphase seine Hohlheit nicht zu verdecken vermochte.⁴⁵²

Stravinskij löste sich mit diesem Werk vom folkloristischen Teil seines russischen Erbes, welches er keineswegs völlig von sich stieß wie die Widmung belegt. Er wandte sich aber neuen musikalischen Materialien zu.⁴⁵³ Für ihn bedeutete „Folklore“ nicht dasselbe, was es bestimmten romantischen Komponisten, die Nationalmusiken schaffen wollten, bedeutete. Die Vorstellung eines „nationalen Programms“ hat für Stravinskij nichts mit Musik zu tun, sodass die russischen Einflüsse in seiner Musik auf einfacher Heimatliebe ohne patriotische Absicht beruhen. Diese Einflüsse sind besonders in seiner ersten Schaffensperiode deutlich, die mit *Mavra* endet.⁴⁵⁴ Sowohl der Dichter (siehe unten), als auch der Komponist erfahren mit diesem Werk einen Umschwung, eine Wende in ihrem Werk.

Auch in einer anderen Gliederung von Stravinskij's Werk stellt *Mavra* den Übergang zwischen zwei Schaffensphasen dar: Der Phase (ca. 1916 - 1918) der Werke *Noces* und *l'Histoire du Soldat* und der Zeit (ca. 1919 - 1927) in der *Pulcinella* und das Klavierkonzert entstanden.⁴⁵⁵

Stravinskij nähert sich mit diesem Werk (obwohl es Russen gewidmet ist) der westlichen Musik an, in dem er Elemente der italienischen Buffo Oper verwendet, und trennt sich zunehmend von seinem russischen (musikalischen) Erbe.⁴⁵⁶ All dies mag damit zu tun haben, dass sich Stravinskij nach dem 1. Weltkrieg weit von seiner Heimat Russland entfernt fühlte (psychisch und physisch), und ihm zunehmend skeptisch gegenüber stand.⁴⁵⁷

Obwohl er in Frankreich lebte eignete sich Stravinskij nicht den Stil der französischen Komponisten (insbesondere Ravels), der deskriptiven Musik, an. Insbesondere bei *Mavra* vermied er jede Koinzidenz zwischen Text (in seiner semantischen Bedeutung) und Musik.⁴⁵⁸

Mavra wurde zunächst konzertant, am 27.5. 1922 als private Aufführung im Hotel Continental, mit Erfolg aufgeführt.⁴⁵⁹ Die Pariser Opernbühne, auf der schließlich die offizielle

⁴⁵² Strawinsky 1983: 208f.

⁴⁵³ Scherliess 2002: 88

⁴⁵⁴ Schumann 1958: 52

⁴⁵⁵ Burde 1982: 336

⁴⁵⁶ Taruskin 1996: 17, siehe auch: Walsh 1993: 115

⁴⁵⁷ Walsh 1993: 121f.

⁴⁵⁸ Henseler 2007: 98

⁴⁵⁹ Lindlar 1994: 179

Uraufführung am 3.6. 1922 stattfand war schlicht zu weitläufig für diesen witzigen Einakter.⁴⁶⁰ Außerdem wurden die beiden kleinen Stücke *Mavra* und *Renard* zwischen den spektakulären Balletten *Pétruška* und *Le sacre du printemps* in Szene gesetzt, was zu einer Enttäuschung führen musste.⁴⁶¹ Das Werk wurde allgemein als wahre „Missgeburt“ und „wirre Laune des Komponisten“ betrachtet. Doch Stravinskij selbst behauptet, dass dieses Werk „[...] in meinem musikalischen Schaffen einen Wendepunkt bedeutet.“⁴⁶² Es ist interessant, dass Puškins literarische Vorlage ähnlich misstrauisch beäugt wurde, wie die spätere Vertonung, obwohl Puškin damals bereits auf der Höhe seines Ruhmes war. Das Poem galt damals als pointenloser Scherz und man bemühte sich, den Dichter nicht darauf anzusprechen, um seine Eigenliebe zu schonen.⁴⁶³ Schon im Dezember desselben Jahres fand aber in Paris eine Aufführung von *Mavra* statt, die von Erfolg gekrönt war.⁴⁶⁴

Obwohl Stravinskij in seinem Leben eine Menge Erschütterndes und Umstürzendes erlebte nutzte er doch nie seine Kunst als Waffe ein, um für eine der Ideen, Meinungen oder Parteien einzutreten. Während Komponisten wie Šostakovič oder Honegger ihre Kriegssymphonien schrieben, oder Prokof'ev patriotische Werke wie *Aleksandr Nevskij*, hielt sich Stravinskij außerhalb der Konflikte.⁴⁶⁵ In *Mavra* ist, wie schon bei Puškin, eine gewisse Ironie über kleinbürgerliche Moralvorstellungen zu spüren und Stravinskij zeigt darin patriotisches Interesse, aber im Vergleich zu seinen Zeitgenossen verhielt er sich eher kühl und zurückhaltend, was das Zeitgeschehen betraf,⁴⁶⁶ obwohl es ihn, laut eigener Angabe sehr bewegte, vom Krieg in Russland zu hören:

Die Kriegsnachrichten bewegten mich sehr, sie erregten mein patriotisches Gefühl, und ich war traurig, so fern meiner Heimat zu sein. Nur die Freude, die es mir machte, mich in die Lektüre der russischen Volkspoesie zu versenken, brachte mir damals hin und wieder Vergessen.⁴⁶⁷

Hier zeigt sich wiederum die enge Verknüpfung Stravinskijs mit der russischen Literatur.

⁴⁶⁰ Lindlar 1994: 178

⁴⁶¹ Zvara 1987: 143

⁴⁶² Strawinsky 1983: 110

⁴⁶³ White 1947: 131, siehe auch: Semjonow 1965: 34

⁴⁶⁴ Strawinsky 1983: 116

⁴⁶⁵ Jarustowski 1966: 172

⁴⁶⁶ Jarustowski 1966: 172f.

⁴⁶⁷ Strawinsky 1958: 49f.

5.2 Das Poem Puškins

Es ist 1830 in Boldino entstanden, in einer sehr produktiven Phase Puškins (er vollendete in dieser Zeit auch das achte Kapitel des *Evgenij Onegin*). Allerdings lässt sich eine „endgültige“ oder „druckfertige“ Version des Poems kaum ermitteln, da der Dichter in einem fünfjährigen Prozess immer wieder Strophen strich, änderte und hinzufügte, und die Verleger nicht Puškins endgültige Version übernehmen wollten, sondern auch alle gestrichenen Verse, so dass das Gedicht länger ist, als vom Dichter geplant.⁴⁶⁸ Das Werk bildet gemeinsam mit *Andželo*, eine gewisse Ausnahme in Puškins Oeuvre. *Das Häuschen in Kolomna* ist eigentlich zu lang für den relevanten Inhalt, den es erzählt. Es besteht aus 40 Strophen (Oktaven) der Form (abababcc) in jambischen Pentametern.⁴⁶⁹ Wobei hier hinzugefügt werden muss, dass Puškin in den einleitenden Strophen ankündigt, den alten vierfüßigen Jambus (in dem alle seine Hauptwerke verfasst sind) abzulegen. Er vermeide wegen seiner Schwierigkeit den fünffüßigen Jambus, und würde direkt zum Alexandriner übergehen. Doch statt seine Ankündigung zu verwirklichen blieb Puškin bei den fünffüßigen Jamben, die er für diese Zeilen verwendete.⁴⁷⁰ Puškin schien die Oktave „für die Parodie [...] besonders geeignet durch ihre gezielte Metrik, ihre leicht gehobene, liedhafte Strophik, welche jeglichen alltäglichen Inhalt sogleich komisch machten.“⁴⁷¹ In sprachlicher Hinsicht lässt sich noch hinzufügen, dass Puškin den Reim zunehmend beengend empfand, und ihn ausweitete, wie etwa bei рано - Диана, вешинок - рынок ест.⁴⁷² Das Gedicht befindet sich also an der Wende Puškins von der Lyrik zur Prosa. Der Dichter meinte schon 1822:

Genauigkeit und Kürze – das sind die ersten Vorzüge der Prosa. Sie verlangt Gedanken und nochmals Gedanken; glänzende Ausdrücke dienen hier zu nichts; Verse sind eine anderer Sache...⁴⁷³

Die russische Prosa stand damals (1824) noch ganz am Anfang ihrer Entwicklung:

Diejenigen ausgenommen, welche sich mit Versen beschäftigen, dann die russische Sprache noch für niemanden hinreichend anziehend sein. Bei uns gibt es wieder eine Literatur noch Bücher... Die Gelehrsamkeit, die Politik und die Philosophie haben sich noch nicht auf russisch geäußert - eine metaphysische Sprache existiert bei uns überhaupt noch nicht; unsere Prosa ist noch so wenig bearbeitet, daß wir sogar in der gewöhnlichen Korrespondenz gezwungen sind, neue Wortwendungen zu schaffen zur Erklärung der allergewöhnlichsten Begriffe...⁴⁷⁴

Bei dem Poem handelt es sich also eigentlich um Prosa, in einem Vers-Metrum, so wurde es zunächst von Puškin als „Erzählung, geschrieben in Oktaven“⁴⁷⁵ betitelt - es beschreibt also den Übergang von einer literarischen Gattung zur Anderen. Um eine schlichte Sprache zu

⁴⁶⁸ Semjonow 1965: 11ff

⁴⁶⁹ Briggs 1983: 111

⁴⁷⁰ Semjonow 1965: 12

⁴⁷¹ Zit nach: Semjonow 1965: 45

⁴⁷² Semjonow 1965: 56f.

⁴⁷³ Semjonow 1965: 62

⁴⁷⁴ Zit nach: Semjonow 1965: 63

⁴⁷⁵ Semjonow 1965: 68f.

erhalten versuchte Puškin die Syntax der Prosa verstärkt zu verwenden und Ausdrücke aus der Alltagssprache vermehrt einfließen zu lassen.⁴⁷⁶ Ebenso, wie sich die Sprache vereinfachte, tat es auch das Sujet des Poems. Seine Helden sind alltäglich und wenig heldenhaft, genau wie die geschilderte Handlung. Die kurze Episode der vorbeiziehenden Gräfin wird nur geschildert, um die Anziehungskraft des Einfachen besser herauszustreichen.⁴⁷⁷ Das Poem steht also symbolisch für Puškins Suche nach neuen Ausdrucksformen, die er vor allem mit Selbstironie begann. So zitierte er seine eigenen Werke und machte sich darüber lustig⁴⁷⁸:

На критиков я еду, не свищу,
Как древний богатырь – а как наеду...
Что – ж? Поклонюсь и приглашу к обеду.⁴⁷⁹

Im Vergleich dazu die Worte Ruslans vor dem Riesenkopf:

Я еду, еду, не свищу,
А как наеду, не спущу!⁴⁸⁰

Puškin zitiert auch sein bedeutendstes Werk und parodiert es:

... Бледная Диана
Глядела долго девушке в окно.
(Без этого ни одного романа
Не обойдется; так заледено!)⁴⁸¹

Im Vergleich dazu aus Kapitel 6 des *Evgenij Onegin*:

Одна, печальна под окном
Озарена лучем Дианы,
Татьяна бедная не спит
И в поле темное глядит.⁴⁸²

Es ist wahrscheinlich eine kleine, lustige Übung für Puškin gewesen, die mit „Четырехстопный ямб мне надоел: Им пишет всякий“⁴⁸³ beginnt, und mit einer literarischen Überlegung, was die Moral eines Werkes betrifft endet.⁴⁸⁴

Вот вам мораль: по мнению моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской...Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.⁴⁸⁵

⁴⁷⁶ Semjonow 1965: 71

⁴⁷⁷ Semjonow 1965: 72

⁴⁷⁸ Semjonow 1965: 38

⁴⁷⁹ Semjonow 1965: 38f.

⁴⁸⁰ Zit nach: Пушкин 1975/3: 41

⁴⁸¹ Zit nach: Пушкин 1975/3: 227

⁴⁸² Semjonow 1965: 39 und Zit nach Semjonow 1965: 39

⁴⁸³ Zit nach: Пушкин 1975/3: 223

⁴⁸⁴ Briggs 1983: 111

⁴⁸⁵ Zit nach: Пушкин 1975/3: 234

Und dies sind nicht die einzigen Witze: so spielt Puškin etwa auf seine Muse in Strophe 9 an, und in Strophe 26 gibt es ein sehr waghalsiges Enjambement, das aus Puškins Bedürfnis zu erzählen kommen mag, oder einfach literarischen Spaß bedeutet.⁴⁸⁶

Außer den Scherzen, die diesem Gedicht innewohnen, gibt es darin (wie in *Ruslan und L'udmila*) etliche erotische Anspielungen⁴⁸⁷:

И слушала мяуканье котов
По чердакам, свиданий знак нескромный,
Во стражи дальный крик, до бой часов –
И только. Ночь над мирою Коломной
Тиха отменно. Редко из домов
Мелькнут две тени. Сердце девы томной
Ей слышать было можно, как оно
В упругое толкалось полотно. (Strophe XIX)⁴⁸⁸

Пред зеркальцем Параши, чинно сидя,
Кухарка брилась. Что с моей вдовой?
«Ах, ах!» - и шлепнулась. Ее увидя,
Та, второпях, с намыленной щекой,
Через старуху (вдовью честь обидя)
Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,
Да ну бежать закрыв себе лицо. (Strophe XXXVI)⁴⁸⁹

Doch in Puškins Gedicht ist, trotz der unerhörten Tatsache, dass der Liebhaber der Tochter mit im Hause wohnte, kein Vorwurf an Paraša zu finden, er schreibt nur vorsichtig:

Параша покраснелась или нет,... (Strophe XXXVIII)⁴⁹⁰

In diesem Werk spielt Puškin erstmals durch zwei Lieder, die häufig in kleinbürgerlichem Milieu gesungen wurden,⁴⁹¹ auf das russische Lied, an:

Играть умела также на гитаре
И пела Стонет сизый голубок,
И Выду ль я, и то, что уж постаре,
Все, что у пучки в зимний вечерок,
Иль скучной осенью при самоваре,
Или весною, обходя лесок,
Поет уныло русская девица.
.....Печалию согрета
Гармония и наших муз, и дев.
Но нравится их жалобный напев.⁴⁹²

⁴⁸⁶ Briggs 1983: 112

⁴⁸⁷ Briggs 1983: 138

⁴⁸⁸ Zit nach: Пушкин 1975/3: 227

⁴⁸⁹ Zit nach: Пушкин 1975/3: 232

⁴⁹⁰ Zit nach: Пушкин 1975/3: 233

⁴⁹¹ Stöckl 1974: 32

⁴⁹² Zit nach: Пушкин 1975/3: 226 (vgl.: Яковлев 1957: 35)

5.2.1 Handlung des Poems

Der Inhalt des Gedichtes lässt sich sehr kurz zusammenfassen:

In einem kleinen Häuschen wohnt Paraša mit ihrer Mutter. Die alte Köchin der beiden stirbt, und die Mutter schickt die Tochter aus, um eine Neue zu suchen, und zwar möglichst eine, die sich mit wenig Lohn zufrieden gibt. Paraša zieht aus, und kommt schon bald mit einem großen, linkischen Mädchen wieder, dass sie als „Mavra“ vorstellt. Da die neue Köchin keine hohen Gehaltsforderungen stellt, wird sie sofort von der Mutter, die gar nicht richtig hinsieht, eingestellt. Von der Mutter wird im Gedicht ein recht eigentümliches Bild gezeichnet: Sie scheint sehr geizig zu sein, überaus sittenstreng, und gleichzeitig dem Kartenlegen zugeneigt.

Mavra entpuppt sich als recht ungeschickte Köchin. Als Mutter und Tochter in der Sonntagsmesse sitzen (Mavra bleibt zuhause, um einen Kuchen zu backen), befällt die Mutter plötzlich ein merkwürdiges Gefühl, dass zuhause etwas nicht in Ordnung sei, und sie verlässt die Kirche, und macht sich schnell auf den Heimweg. (Im Gedicht versucht Paraša nicht, sie daran zu hindern, was erstaunlich ist, da sie doch weiß, was passieren könnte.) Zuhause erwischt die Mutter die neue Köchin beim Rasieren, und fällt in Ohnmacht. Mavra, der nun als Mann entlarvt ist, ergreift daraufhin die Flucht. Paraša kommt zu spät, und findet nur noch die Mutter, die ihr von dem Vorfall erzählt. Ihr Liebhaber ist und bleibt verschwunden.

5.3 Analyse der Oper

Stravinskij schrieb die Oper für vier Partien: Paraša (Sopran), die Nachbarin (Mezzo-Sopran), die Mutter (Kontra-Alt) und den Husar (Tenor). Inhaltlich konnte Kochno die einleitenden, literaturtheoretischen Strophen Puškins natürlich nicht verwenden. Ebenso wenig hielt die kurze Schilderung der Gräfin Einzug in die Oper. Es wurde also nur die kurze Handlung Puškins erzählt, die kaum verändert wurde. Eine Besonderheit der Oper ist die Abschaffung des Rezitativs. Indem er dieses alte Opernelement eliminierte schuf Stravinskij einen besonders kurzen Einakter (Aufführungsdauer ca. 30 Minuten), mit einer straffen Handlung, und nutzte, anders als seine Vorgänger, auch geschlossene Nummern, um die Handlung fortzusetzen, zumal diese kaum einer „Erzählung“ bedarf, sondern sich durch die einzelnen Szenen erschließt.

Das realistische Gedicht Puškins wurde in der Oper als Grotteske umgesetzt. Die Innigkeit, die Puškin durch die autobiographischen Züge in dieses Werk einfließen ließ, ist in der Oper nicht zu finden, stattdessen entstand eine Satire auf das Kleinbürgertum.⁴⁹³ Die Figuren wurden dabei typisiert, sodass Paraša ein Sinnbild für ein gelangweiltes Mädchen wurde, der

⁴⁹³ Jarustowski 1966: 116

Husar zum ländlichen Don Juan, und Mutter und Nachbarin zu zwei böswilligen Kreaturen, die nichts als den allgemeinen Klatsch verbreiten.⁴⁹⁴

Zu Beginn der Oper sitzt Paraša am Fenster und näht. Sie sehnt sich nach dem Liebsten, der schon vier Tage nicht zu ihr gekommen ist, und als er (der Husar) endlich auftaucht, will sie ganz genau wissen, was er die ganze Zeit getrieben hat. Die Rolle des Husaren wurde ausgebaut, und dahingehend verändert, dass er dem Hörer keineswegs als ehrlicher Liebender erscheint. Die erotischen Anspielungen hat Kochno in sein Libretto übernommen: «Белой груди колыханье, снег затмившей белизной...» (Husar), «Моя страсть сильнее становится, все к чемуто ум стремится, в милых думах утомясь...» (Husar und Paraša). Nachdem die Beiden sich für den nächsten Abend verabredet haben verschwindet der Husar. Paraša nimmt wieder ihre Arbeit zur Hand und singt ihr Liedchen weiter.

Die Mutter tritt ein, und klagt wegen der verstorbenen Köchin, und über die Schwierigkeiten eine Neue zu finden. Die Köchin ist schon zu Beginn der Oper gestorben, so dass gleich Parašas Suche nach einer neuen Magd beginnt. Die Mutter wird hier weniger geizig und übersinnlich (was ihr Kartenlegen betrifft) geschildert, sondern vielmehr als Klatschtante, wofür unbedingt die Rolle der Nachbarin eingefügt werden musste. Die Mutter schickt Paraša fort, um eine neue Köchin zu suchen, voller Misstrauen, dass die Neue gewiss nicht so gut und billig sein werde, wie es die alte Fekla war. Im Gedicht Puškins findet sich eine direkte Rede der Mutter, in welcher sie Paraša ausschickt, um eine neue Köchin zu suchen. Da eine Oper aus lauter direkten Reden besteht, konnte Kochno nicht seinen gesamten Text direkt von Puškin entnehmen, doch diese zwei Zeilen, wurden originalgetreu übertragen:

«Где взять кухарку? сведай у соседки,
Не знает ли. Дешевые так редки⁴⁹⁵».

Auch Parašas Antwort: «Узнаю, маменько!» stammt aus dem Poem:

Die nun folgende Anmerkung Puškins über das frostige Wetter, hat Kochno zwar übernommen, jedoch ins Gegenteil verkehrt. In der Oper herrscht (laut Paraša) bereits mildes Klima.

Während im Gedicht nur der Kater Vas'ka um die alte Köchin trauert, ist die Trauer und Sorge der Mutter in der Oper ausführlicher dargestellt.

Die Nachbarin tritt ein, und es entspinnt sich ein Duett, das dazu dient, die Mutter und insbesondere das kleinbürgerliche Milieu noch pointierter darzustellen. Die Beiden fangen an über das Wetter und andere belanglose Dinge zu sprechen.

Im Gegensatz zum Gedicht ist es in der Oper noch lange nicht Nacht, als Paraša heimkommt und mit Puškins Worten „Вот я кухарку привела.“ die neue Köchin mitbringt. Das

⁴⁹⁴ Jarustowski 1966: 117

⁴⁹⁵ Zit nach: Пушкин 1975/3: 230

„Einstellungsgespräch“ folgt überwiegend den Worten Puškina. Die Nachbarin weist die Mutter auf die Gehaltsfrage hin: „А цену вы узнайте наперед!“

Но сколько же? Что будет вам угодно, сударыня. А как тебя зовут? А Маврой... (Oper)	А что возьмешь? Все, что будет вам угодно.» А как зовут? А Маврой... ⁴⁹⁶ (Original)
---	--

Während bei Puškin die verstorbene Köchin keine bedeutende Rolle spielt, werden ihr Tod und die folgende Hymne auf sie, zu einem der Höhepunkte der Oper.⁴⁹⁷ Anders als in der traditionellen Buffo Oper beruht dieses zentrale Ensemble aller vier Personen nicht auf kontrastierenden Gefühlen, sondern auf der gemeinsamen Trauer.⁴⁹⁸

Auch hier wird zum Teil der Text Puškina im Original verwendet (wobei die Worte „Гоняй мужчин“ ausgelassen und „ты молода, мой свет» hinter den Choral gestellt werden).

Покойница Феклуша служила нам усердно десять лет. Ни разу долга чести не наруша. (Oper)	Покойница Феклуша служила мне в кухарках десять лет. Ни разу долга чести не наруша. ⁴⁹⁹ (Original)
--	--

Mavra wird ermahnt, sich in allem an der ehemaligen Köchin ein Beispiel zu nehmen, um ihre neuen Arbeitgeber zufrieden zu stellen.

Die Nachbarin bricht auf, und die Mutter schickt Paraša in die Küche, um der neuen Köchin alles zu zeigen, bis sie sich fertig zum gemeinsamen Ausgang gemacht hat.

Allein gelassen singen Paraša und Vasilij - als der sich die falsche Mavra entpuppt - ein Liebesduett, über ihr gemeinsames Glück, dass ewig dauern möge. Diese Szene wird bei Puškin taktvoll verschwiegen. So lässt die Literatur dem Leser Spielraum für seine eigene Vorstellungskraft, während die Oper gerade große Gefühle gerne auf der Bühne präsentiert.

Obwohl Stravinskij insgesamt kaum direkten Bezug zwischen Szene und Musik herstellt, unterstützte er doch an dieser Stelle den Inhalt ironisch. Paraša und der Husar singen:

Я памятью не изменю во век сегодняшнему дню счастливому, счастливому и тем последним часам [...] и нет, и нет конца, и нет конца блаженствам этим [...]

und Stravinskij untermalte dies mit „endlosen“ Phrasen,⁵⁰⁰ die sich gegen Ende des Duets mit dem Text „бывает нежный, нежный, нежный Купидон.“ ganz sanft zur Ruhe zu legen

⁴⁹⁶ Zit nach: Пушкин 1975/3: 230

⁴⁹⁷ Jarustowski 1966: 116

⁴⁹⁸ Zvara 1987: 143

⁴⁹⁹ Zit nach: Пушкин 1975/3: 231

scheinen. Auf diese Weise erreichte Stravinskij durch seine Musik dieselben erotischen Anspielungen, wie sie Puškin in seinem Gedicht darstellte, und breitete über die weitere Ausführung, ebenso wie Puškin, dezent den Mantel des Schweigens.

Die Mutter unterbricht dieses Stelldichein, gibt der vermeintlichen Köchin Aufgaben und nimmt Paraša mit zum Ausgang. Der Husar singt ein wenig traurig seiner Paraša nach, freut sich aber schon auf die Nacht:

Тогда потупленные взгляды зажгутся пламенем любви [...] До света будет между нами расти беседы томной звук и поцелуев сладкий круг чередоваться со словами.

Dann folgt der verhängnisvolle Beschluss zur Rasur, den bald die Mutter unterbricht und in Ohnmacht fällt. Die herein laufende Paraša kann sie gerade noch auffangen. Erst scheint Vasilij noch zu überlegen, ob er, die Ohnmacht der Mutter nutzend, sich verstecken solle, doch als auch noch die Nachbarin dazu kommt, und die Mutter wieder erwacht und um Hilfe ruft um den Dieb zu fassen, ergreift er die Flucht. Paraša ruft ihm (seinen richtigen Namen) hinterher, womit die Oper endet. Für diese letzte Szene verwendete Kochno nicht den Text des Gedichtes, da in der Oper andere Figuren anwesend sind, als im Original. Dort ist Paraša bei der Entdeckung der Mutter abwesend, während sie in der Oper anwesend ist.⁵⁰¹

Um seiner Widmung an die großen russischen Komponisten treu zu bleiben, verwendete Stravinskij häufig Motive von Glinka, Dargomyžskij oder Čajkovskij als Grundideen seiner Musik.⁵⁰² So nahm er etwa Motive der Larina aus *Evgenij Onegin* für die Partie der Mutter, oder aus der Arie des Lenskij für die Romanze des Husaren, und als dieser sich als Dienstmädchen verkleidet erklingen in seiner Partie einige Motive aus Rimskij-Korsakovs *Schneeflöckchen*.⁵⁰³ Für Paraša nahm sich Stravinskij Glinkas L'udmila als Vorbild, die genauso kapriziös ist wie Paraša, aber einer wesentlich höheren Gesellschaftsschicht entstammt und durch ihre Kapriziertheit von Glinka trivialisiert wurde. Paraša hat zwar nicht L'udmilas sozialen Status, doch sie stammt musikalisch von ihr ab (besonders ihre erste Nummer von der Arie L'udmilas im 4. Akt.)⁵⁰⁴ Damit flocht der Komponist, genau wie der Dichter, Zitate aus ehemaligen (wenn auch nicht eigenen Werken) ein (siehe oben).

⁵⁰⁰ Jarustowski 1966: 117

⁵⁰¹ Jarustowski 1966: 116f.

⁵⁰² Jarustowski 1966: 117

⁵⁰³ Jarustowski 1966: 117f.

⁵⁰⁴ Walsh 1993: 116

6 Parallelen der drei Opern

Es lassen sich Parallelen zwischen Glinkas *Ruslan und Ljudmila* und Čajkovskijs *Pique Dame* ziehen. So nutzte etwa Čajkovskij musikalisch ähnliche Mittel bei der Kennzeichnung von Verderben (die Ganztonleiter) in der Szene der Geistererscheinung der alten Gräfin. Die Prophezeiung selbst wird sowohl von der Sängerin als auch von der Orchesterbegleitung auf nur einem Ton rezitativisch in tiefer Tonlage dargeboten. Zu den selben Mitteln griff Glinka bei den Aussagen des abgeschlagenen Riesenkopfes. Möglicherweise meinte Čajkovskij, indem er sich auf einen Helden, der eine Prophezeiung im Sinne der Liebe aufnimmt und zu einem positiven Ende führt, bezieht, dass auch in der Prophezeiung der Gräfin die Möglichkeit zum positiven Ausgang impliziert ist. Dies wird allerdings verhindert, indem German die Bedingung der Gräfin (die Hochzeit mit Liza) nicht erfüllt.⁵⁰⁵

Offenbar scheint die Produktion von Čajkovskijs *Dornröschen* sowohl Čajkovskij als auch Stravinskij einen kreativen Schub zu geben, da sich für Ersteren während der Proben für das Stück die Gelegenheit ergab in St. Petersburg mit dem Theaterdirektor Vsevoložskij über die *Pique Dame* zu sprechen,⁵⁰⁶ und Stravinskij (mit Diaghilev) entschied *Mavra* zu komponieren, als er Čajkovkijs *Dornröschen* für eine Aufführung in London bearbeitete.

Eine Gemeinsamkeit der drei Werke Puškins ist die Schlaflosigkeit ihrer Hauptcharaktere. Puškin setzte sie ein, da er selbst mitunter daran litt, um ihren Gemütszustand darzustellen. Paraša kann nicht schlafen, da sie zu aufgeregt ist, ebenso wenig Hermann, als er die drei Karten erfährt und auch L'udmila schläft nicht, als sie von Černomor gefangen gehalten wird.⁵⁰⁷ Eben solche Parallelen lassen sich in der „Schicksalhaftigkeit“ der Figuren finden. Der Glaube an Schicksalsfügungen und Bestimmungen war eines der großen Themen Puškins, mit denen er sich immer wieder befasste: German wird durch ein merkwürdiges Schicksal zum Haus der Gräfin gelenkt. In Puškins Poem *Ruslan und L'udmila* ändern sich plötzlich, durch eine unbekannte Macht, Rogdajs Absichten, sodass er nicht mehr L'udmila nachjagt, sondern sich voller Hass auf Ruslan stürzt.⁵⁰⁸

Злой дух тревожил и смущал
Его тоскующую душу⁵⁰⁹

⁵⁰⁵ Grönke 2002: 136

⁵⁰⁶ Garden 1973: 181f.

⁵⁰⁷ Cooke 1998: 31

⁵⁰⁸ Cooke 1998: 57

⁵⁰⁹ Zit nach: Пушкин 1975/3: 22

7 Resümee

Puškin ist, wie in der Einleitung erwähnt, einer der bedeutendsten, wenn nicht der bedeutendste Literat Russlands, und wurde noch zu seinen Lebzeiten gleichermaßen erniedrigt und umjubelt. Die Vertonungen seiner Opern hatten später ein ähnliches Schicksal. Auch sie waren so unterschiedlich, wie die Werke des großen Dichters selbst. Glinka schrieb *Ruslan und L'udmila* aus Verehrung für Puškin, was damals ein großes Risiko darstellte, doch Glinka stellte sich ausdrücklich hinter den großen Dichter. Folgerichtig übernahmen Glinka und seine Librettisten viele Zeilen des ursprünglichen Poems direkt aus der Vorlage Puškins. Außerdem verwendete er in der ursprünglichen Version seiner Oper Texte, die von der Zensur gestrichen wurden und gab damit ein eindeutiges politisches Statement ab. Ob die Bewunderung für Puškin und dessen Ideen wirklich der einzige Grund war diese Oper zu schreiben, kann heute nur schwer nachvollzogen werden. Es ist jedoch unbestritten, dass Glinka mit dieser Oper ein Risiko einging, und auch prompt von der Zarenfamilie gestraft wurde, die der Premiere nicht einmal bis zum Ende beiwohnte.

Pique Dame hingegen wurde aus einer ganz anderen Motivation heraus verfasst. Es war die kluge und äußerst zarentreue Politik Vsevoložskijs, die Čajkovskij dazu veranlasste die Oper zu schreiben, obwohl er sich zunächst mit dem Stoff wenig anfreunden konnte. Den großen Dichter und Čajkovskij, den erklärten Liebling des Zaren, in einer Oper zu verbinden musste bei Hof gut ankommen, und seine Vertonungen wurden dann auch begeistert aufgenommen.

So haben also die Opern dazu gedient einmal Missvergnügen bei den Zaren hervorzurufen, und ein Andermal wieder wurden sie eigens dazu geplant, dem Hof mit der pompösen Ausstattung zu imponieren und eine Freude zu machen. Čajkovskij baute die *Povest'* Puškins wesentlich freier um, als Glinka dies getan hatte, was vielleicht zu seinem Erfolg beim Zaren beitrug, vor allem aber dazu, die *Povest'* an die Gesetzmäßigkeiten der Oper anzupassen, was Puškin selbst womöglich nicht sehr gefallen hätte.

Die polititschen Meinungen, die die ersten beiden Opern ausdrücken, wurden von Stravinskij nicht übernommen. Politsch in einer gänzlich anderen Zeit und in einem fremden Land (Frankreich) lebend, hatte er nicht den Wunsch Kritik am Regime zu üben, sondern vielmehr seine Verbundenheit zur Heimat auszudrücken. In *Mavra* wurden die wörtlichen Reden, die in Puškins Poem *Domik v Kolomne* enthalten sind, großteils übernommen, und auch der Stil der Sprache blieb erhalten. Allerdings konnte Stravinskij nicht die lange, literaturtheoretische Einleitung Puškins in Musik umsetzen. Sein kurzer Einakter entspricht aber ansonsten genau der Handlung in Puškins Vorlage.

Stravinskij widmete sein Werk seinen großen Vorgängern (Puškin, Čajkovskij und Glinka), doch selbiges stellte gleichzeitig eine Wende zur westlichen Musik in Stravinskijs Schaffen dar, wie auch die Vorlage bei Puškin an der Wende zwischen Lyrik und Prosa steht. So

diente Puškins Werk, nicht nur dazu, politische Statements abzugeben, sondern auch dazu, die Musik eines anderen großen Russen weit über die Grenzen Russlands hinaus zu tragen, wie es ja auf dem Gebiet der Literatur bereits länger der Fall war.

Stravinskij blieb mit seiner Oper am nächsten an der literarischen Vorlage. Das kurze, scherzhafte Poem bot Stoff genug, um daraus einen komischen Einakter zu machen, während die Länge und die Dramatik der anderen beiden Opern stärkere Eingriffe in Puškins Werk verlangten. Obwohl die *Pique Dame* am meisten von der Vorlage abweicht fängt sie doch die Stimmung der *Povest'*, trotz der stark erweiterten Liebesgeschichte, ein. Glinka musste große Teile des Poems weglassen und vertonte Puškins Frühwerk eher im Sinne späterer Werke des Dichters. Und doch ist aus dem Märchen-Poem eine Märchen-Oper geworden.

Bei Poemen stellt sich eine besondere Herausforderung, wenn man sie in ein Libretto umsetzen will: Sie sind zwar bereits in rhythmischen Reimen verfasst, beinhalten aber selten mündliche Reden. Die wenigen, die in den beiden Poemen Puškins, die hier behandelt wurden, enthalten sind, wurden von den Librettisten zum überwiegenden Teil aufgegriffen und umgesetzt, da sie eine einfache Möglichkeit bieten Puškin im Original zu verwenden. Die Verarbeitung einer *Povest'* zu Oper scheint insofern einfacher, da ihr die dramatische Handlung eigen ist. Doch fehlt hier die rhythmisierte Sprache, die für eine Oper notwendig wäre. Bei der Bearbeitung von Literatur für die Oper muss immer ein neues Werk entstehen, da durch die Musik der Hörer auf eine ganz andere Weise angeregt wird, als bei der bloßen Lektüre. Außerdem hat die Oper ihre eigenen Gesetze, denen sich die Literatur zumindest anpassen muss. Gleichzeitig brachten es Librettisten und Komponisten zustande, durch ihr Werk ihre Haltung auszudrücken, sei es eine kritische (vielleicht stellte sich Glinka auch nur hinter die Idee der „freien Kunst“ oder der freien Meinung, und nicht gegen den Zaren), eine umschmeichelnde, oder eine Erinnerung an die Heimat.

8 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Tschaikowsky 1925: Pique Dame. Oper in drei Akten, Text nach Puschkin von Modeste Tschaikowsky, deutsch von Rolf Lauckner, Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig, D. Rahter

Глинка М. 1979: Руслан и Людмила. волшебная опера в пяти действиях, либретто В. Ширкова и М. Глинки, по поэме А. Пушкина, переложенин для пения с фортепиано. Москве, издательство «музыка»

Пушкин, А. С. 1975: Собрание сочинений в десяти томах. Москва, художественная литература

Пушкин, Александр Сергеевич, 2007: Стихотворения, Поэмы, Евгений Онегин, Драматические произведения, Проза, Москва, Эксмо

Стравинский, Игорь 1975: Мавра. Комическая опера в одном действии. Москва, Издательство «музыка»

Чайковский, Петр 2005: Пиковая дама. Опера в трех действиях, семи картинах, Либретто М. Чайковского по одноименной повести А. Пушкина, Клавир, Москва, Музыка

Sekundärliteratur

Andreevsky, Alexander von 1957: Tschaikowsky. Roman seines Lebens. Berlin, Ed. Bote & G. Bock

Andrejewna, Wera/ Grossman, Wasina 1982: Michail Iwanowitsch Glinka. Berlin, Verlag Neue Musik

Assafjew, Boris 1998: Die Musik in Russland (Von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917). Entwicklungen - Wertungen - Übersichten. Berlin, Verlag Ernst Kuhn

Baer, Ena von / Pezold Hans [Hg.] 1964: Teure Freundin. Peter Tschaikowskis Briefwechsel mit Nadeshda von Meck. Leipzig, Paus List Verlag

Braun, Lucinde 1999: Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert. Mainz, Schott Musik International

Briggs, A.D.P. 1983: Alexander Pushkin, A Critical Study. London& Canberra, Croom Helm

Brown, David 1993: Peter I. Tschaikowsky. Im Spiegel seiner Zeit. Zürich und Mainz, Atlantis Musikbuch-Verlag

Brown, David 1974: Mikhail Glinka. A Biographical and Critical Study. London, Oxford University Press

Burde, Wolfgang 1982: Strawinsky. Leben, Werke, Dokumente. Mainz, B. Schott's Söhne

Cooke, Brett 1998: Pushkin and the creative process. University Press of Florida

Debreczeny, Paul 1977: Poetry and Prose in „The Queens of Spades“, in: Canadian-American Slavic Studies, 11, No.1, Special Issue: Pushkin (II), Arizona State University, S 91-113

Ebbinghaus, Andreas 2000: A.S. Puškin und die Idee der ‚Nationalliteratur‘ in Rußland, in: Lauer, Reinhard/ Graf, Alexander (Hg.): A.S. Puškins Werk und Wirkung. Beiträge zu einer Göttinger Ringvorlesung, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag

Edmonds, Robin 1994: Puschkin. Biographie. Aus dem Englischen von Peter Kaufmann und Christian Nymphius. Benziger Verlag Zürich und Düsseldorf

Faletti, Heidi E. 1977: Remarks on Style as Manifestation of Narrative Technique in „The Queen of Spades“, in: Canadian-American Slavic Studies, 11, No.1, Special Issue: Pushkin (II), Arizona State University, S114-133

Frolova-Walker, Marina 2007: Russian music and nationalism from Glinka to Stalin. New Haven and London, Yale University Press

Garden, Edward 1973: Tschaikowsky. Leben und Werk. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt

Gerigk, Horst-Jürgen 1982: Puschkin. Pique Dame, in: Zelinsky, Bodo (Hg.): Die russische Novelle, Düsseldorf, Schwann Bagel

Gier, Albert 2000: Das Libretto. Theorie und Geschichte. Frankfurt am Main, Insel Verlag

Glinka, Michail: Aufzeichnungen aus meinem Leben, Hg: Heinz Alfred Brockhaus, ins dt. übertragen von Ena von Baer, Berlin 1961, Henschelverlag

Grönke, Kadja 2002: Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werkeinheit. Mainz, Schott Musik International

Gorischek, Thussy 2005: Russische National-Komponisten des 19. Jahrhunderts. Michail Glinka, Das Mächtige Häuflein & Peter Tschaikowsky. Graz, Studio edition

Gozenpud, A. A. 1967: Puškin i russkaja opernaja klassika, in: Institut Russkoj Literatury Leningrad/ Puskinskaja Komissija (Hg.) Bd. 5 1967: Puškin, Sankt- Peterburg, S 200-217

Gundacker-Lewis, Heike 1996: Studien zum russischen Opernlibretto des 19. Jahrhunderts nach Texten von Puškin. Heidelberger Publikationen zur Slavistik B.Literaturwissenschaftliche Reihe, Band 6, Peter Lang

Henseler, Ute 2007: Zwischen „musique pure“ und religiösem Bekenntnis. Igor Stravinskijs Ästhetik von 1920 bis 1939. Bd. 9 der Reihe „sinefonia“, Hofheim, Wolke Verlag,

Honolka, Kurt 1979: Kulturgeschichte des Librettos. Opern, Dichter, Operndichter. Wilhelshaven, Heinrichshofen's Verlag.

Jarustowski, Boris 1966: Igor Strawinsky. Henschelverlag, Berlin

Jarustowski 1957: Die dramaturgie der klassischen russischen Oper. Die Arbeit der klassischen russischen Komponisten an der Oper. Berlin, Henschelverlag

Kuhn, Ernst [Hg.] 1992: Tschaikowski; Peter: Die Tagebücher. Berlin, Verlag Ernst Kuhn

Laroš, German A. 1993: Peter Tschaikowsky: Aufsätze und Erinnerungen. Berlin, Verlag Ernst Kuhn

Laux, Karl 1958: Die Musik in Russland und in der Sowjetunion. Berlin, Henschelverlag

Lindlar, Heinrich 1982: Lübbes Strawinsky Lexikon. Bergisch Glandbach, Gustav Lübbecke Verlag

Lindlar, Heinrich 1994: Igor Strawinsky. Lebenswege/ Bühnenwerke. Zürich, St. Gallen, M&T Verlag AG

Neef, Sigrid 1987: Ruslan i L'udmila, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 8 Bänden. Band 2 München/ Zürich, Piper S 416- 420

Parin, Alexei 1987: Pikowaja dama, in: Dahlhaus, Carl (Hg.) 1987: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 8 Bänden. Band 2 München/ Zürich, Piper S 346- 350

Ramuz, Charles Ferdinand 1929 (dt. Übersetzung 1956): Erinnerungen an Strawinsky. Berlin und Frankfurt A.M. Suhrkamp Verlag

Roberts, Carolyn 1979: Puškin's 'Pikowaja dama' and the Oper Libretto, in: Canadian Review of Comparative Literature, University of Toronto Press

Schmid, Wolf 2000: Puškins Narratologie, in: Lauer, Reinhard/ Graf, Alexander (Hg.): A.S. Puškins Werk und Wirkung. Beiträge zu einer Göttinger Ringvorlesung, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag

Scherliess, Volker 2002: Igor Strawinsky und seine Zeit. Laaber, Laaber- Verlag

Schmidgall, Gary 1977: Literature as opera. New York, Oxford University Press

Schumann, Karl 1958: Ein Antiliterat und die Literatur. München, in: Lindlar, Heinrich/ Schubert, Reinhold: Musik der Zeit. Eine Schriftenreihe zu Musik und Gegenwart; Strawinsky, Wirklichkeit und Wirkung. Neue Folge, Heft 1, Bonn, Verlag Boosey&Hawkes GmbH S 50- 59

Semjonow, Jurij 1965: „Das Häuschen in Kolomna“ in der poetischen Erbschaft A.S. Puškins. Text, Interpretation und Literaturhistorischer Kommentar. Uppsala, Acta universitatis upsaliensis

Strawinsky, Igor (Einleitung von Wolfgang Burde) 1983: Schriften und Gespräche I. Mainz, B. Schott's Söhne

Strawinsky, Igor 1958: Mein Leben. München, Paul List Verlag

Stöckl, Ernst 1974: Puškin und die Musik. Mit einer annotierenden Bibliographie der Puškin-Vertonungen 1815-1965. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

Taruskin, Richard 1996: Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra. Volume 1, Oxford University Press

Walsh, Stephen 1993: The Music of Stravinsky. Oxford, Clarendon Press

White, Eric Walter 1947: Strawinsky. Übersetzung von: Gottfried von Einem, Hamburg, Claassen Verlag

Zagiba, Franz 1966: Tschajkovskij. Leben und Werk. Wien, Amalthea-Verlag

Zvara, Vladimír 1987: Mavra. Opéra- bouffe en un acte, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 8 Bänden. Band 2 München/ Zürich. Piper S 142- 144

Берлянд-Черная, Е. 1950: Пушкин и Чайковский. Москва, Музгиз

Бонди, С. 1978: О Пушкине. статьи и исследования. Москва, художественная литература

Вызго-Иванова, И.М. 2004: Опера М.И. Глинки «Руслан и Людмила». К 200-летию со дня рождения композитора. Санкт Петербург

Городецкий, Б. П. 1953: Драматургия Пушкина. Москва, Ленинград, Издательство Академии Наук СССР

Дарский, Д. 1987: Пиковая Дама, в: Вестник, русского христианского движения 149, I – 1987, Париж – Нью-Йорк - Москва

Литвиненко, Н. 1974: Пушкин и театр. Формирование театральных воззрений. Москва, Искусство

Назарова, Л.Н. 1956: К истории создания поэмы пушкина «Руслан и Людмила». Пушкин исследования и материалы, том I, Москва – Ленинград, Издательство Академии наук СССР, S 216 - 221

Мейлах, Б.С./ Измайлов, Н.В./ Зайцев Н.В. 1967: Пушкин. исследования и материалы. том V: Пушкин и русская культура, Ленинград, издательство «наука»

Яковлев, В 1957: Пушкин и музыка. Москва, государственное музыкальное издательство

9 Anhang

9.1 Резюме

Работа занимается вопросом: как переносили русские писатели литературу Пушкина до формы Либретто, и как эта переработка и выбор текста связаны с эпохой их возникновения. Для анализа обработали три оперы из разных эпох:

Руслан и Людмила, Михаила Ивановича Глинки, который был современником Пушкина, а премьера оперы состоялась в 1842ом году.

Пиковая Дама (Pique Dame), Петра Ильича Чайковского, которую впервые исполнили в 1890ом году, и *Маэра* Игоря Стравинского. Он писал эту оперу в французской эмиграции, и впервые она прошла летом 1922 года.

Пушкин очень важен для русского искусства, потому что уже не одно столетие русские композиторы перекладывают его тексты на музыку.

Гончаров сказал:

Пушкин – отец, родоначальник русского искусства, как Ломоносов – отец науки в России. В Пушкине кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках.⁵¹⁰

Проблема при анализе либретто состоит в том, что старый вопрос „Prima la musica, prima le parole“ остается открытым и что читатель или слушатель сравнивали бы (что касается качественно) либретто с литературным оригиналом. Но это недопустимо, потому что у оперы другие правила чем у литературы (смешивание мужских и женских голосов, нет рассказчика но и возможность, чтобы некоторые фигуры пели одновременно). И еще надо принимать во внимание тип литературного оригинала, потому что надо разные меры чтобы переработать прозу, или лирику. Чтобы переделать прозу в либретто надо пропускать рассказчика (его пассажи только можно слушать в музыке) и добавить устные диалоги. У лирики уже есть ритм, который музыке надо, но зато еще меньше устных диалогов (и без этого нельзя писать оперу).

Но оригинальный текст здесь только важен в связи с оперой, потому что уже есть много научных документов на эту тему.

⁵¹⁰ Zit nach: Gozenpud 1967: 200

Руслан и Людмила

Глинка уже в 1836ом году думал об опере. В то время Пушкин был еще жив. Композитор и поэт уже давно знали друг друга, а Глинка воплотил в музыке уже некоторые стихи Пушкина, но и поэт писал стихи для его друга:

слушая сию новинку,
Зависть злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.⁵¹¹

Поэму *Руслан и Людмила* Пушкин писал уже когда ему было лет 18. Это один из первых его сочинений и первое указание на его талант. Скоро после появления существовали споры о поэме. Особенно о факте, что Пушкин употребил народный язык в высоком жанре поэма.

Когда Глинка говорил с Пушкином о его плане писать оперу *Руслан и Людмила* Пушкин ответил, что многое бы переделал:

На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей „Руслан и Людмила», сказал, что он бы многое переделал; я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения⁵¹²

После трагической смерти поэта, было очень трудно найти человека, который бы написал либретто, и в конце концов разные авторы написали текст к опере. Ширков писал текст 19 из 27 картин, два номера с оригинальными стихами Пушкина (баллада Финна, и персидский хор). Глинка сам писал сцену с Фарлафом и Наиной, рондо Фарлафа и начало третьего действия до речитатива Финна.⁵¹³

Финал третьего действия и дуэт между Русланом и Финном писал Михаил Гедеонов, а последние три номера пятого действия писал Кукольник.⁵¹⁴

Глинка употреблял много оригинальных стихов Пушкина в опере, поэтому было надо считаться с вмешательством цензуры, потому что в то время поэт был в немилости у Царя. А на самом деле Цензура запретила вторую песню Баяна в первом действии оперы и сцену смерти и восстание из мёртвых Руслана, потому что эти сцены напоминают о «бессмертности» Пушкина, показывают тесную связь Глинки с поэтом.⁵¹⁵ Премьера в 1842ом году не имела успеха у двора, но простые люди наслаждались следующими постановками.

Глинка отлично переписал положенную в основу литературу. У Пушкина были многие иностранные примеры, а также Глинка употребил татарские песни, финские песни и т.д. Для него было очень важно показать разнообразные народы и империалистическое

⁵¹¹ Zit nach: Stöckl 1974: 21

⁵¹² Zit nach: Яковлев 1957: 63f.

⁵¹³ Вызго-Иванова 2004: 22

⁵¹⁴ Glinka 1961: 276f. и Вызго-Иванова 2004: 22

⁵¹⁵ Neef 1987: 417

право России. Он хотел в последнем действии показать картины из всех частей России – поэтому Ратмир и Горислава поют и в последнем действии татарские песни. Глинка хотел таким образом соединить все области России – он женил татарского Хана Ратмира на верной русской девице Гориславе. Поэтому и «хорошие» лица оперы все вместе освобождают Людмилу – это работа всех, как в государстве.

Pique Dame

Надо заметить, что Глинка употреблял много стихов Пушкина буквально – он таким образом показывал тесную связь с поэтом, в отличие от Чайковского который употребил стихи Пушкина в своей опере не целиком а частично. И еще Глинка сохранил действие поэмы, в то время как Чайковский переписал действие.

Лиза, бедная воспитанница графини в повести – она в опере богатая внучка графини у которой есть счастливое будущее и жених. Кроме того главный герой (в поэме его зовут Герман, чтобы показать что его отец был немцем. В опере его зовут Герман – Чайковский уже употребляет русский вариант немецкого имени.) в опере действительно влюблен в Лизу и начнет интересоваться тайной трех карт, только чтобы разбогатеть и жениться на ней. В поэме Герман воспользовался бедственным положением Лизы, чтобы установить контакт с графиней и узнать ее тайну.

В результате этих перемен Модест Чайковский (который писал либретто для его брата) не употреблял много стих повести.

Действие по-другому у Чайковского, но сюжет сохранен: Герман узнает случайно, что у старой графини есть тайна трех волшебных карт, которые всегда выигрывают. Он попадает с помощью Лизы в спальню графини и пытается выжать из нее тайну, но графиня умирает. Призрак графини открывает ему в конце концов тайну, но Герман тянет вместо туза пиковую даму и проигрывает.⁵¹⁶ В отличие от повести Лиза от отчаяния и чувства вины бросается в Неву (в поэме она выходит замуж за приятного молодого человека.) Герман проигрывает в последней игре против князя Елецкого– бывшего жениха Лизы. (В опере эта сцена использована вместо дуэли.) Он не попадет в сумасшедший дом а кончает свою жизнь самоубийством.

Только у сцены четвертой картины Модест Чайковский переписывал стихи Пушкина буквально. Это монолог Германа, в котором герой старается узнать тайну.

Некоторые из этих перемен нужны из-за особенности жанра. Опера в то время должна была содержать любовную историю и нельзя оставить последние две картины без женской роли.

⁵¹⁶ Gundacker- Lewis 1996: 253

Чайковский долго не знал, будет ли писать оперу или нет, но в 1890ом году он уже был полон энтузиазма для повести и писал оперу во Флоренции за шесть недель.

(Глинке нужно было несколько лет чтобы написать его оперу. Но надо добавить, что у Чайковского Либретто уже было, а Глинке надо было сначала искать либреттиста.)

Оперный директор Всеволожский поддерживал оперу Чайковского. Он думал, что Царь любил бы оперу его самого любимого композитора и известного поэта. И он был прав.

Премьера имела успех (хотя не так большой успех как *Евгений Онегин*) и опера до сих пор одно из самых значительных произведений Чайковского. Всеволожский любил идеалы 18го века и поэтому хотел, чтобы композитор перевел действие оперы в то время. И еще Всеволожский хотел поставит *Pique Dame* с большим роскошью, чтобы импонировало царю. Поэтому Модесту было надо переводить указание с 19го века в 18ый: У Германа в повесте «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля», но Наполеона конечно не было в 18ом веке, Герман в опере характеризуется так:⁵¹⁷ «Как будто у него на сердце злодейств покрайней мере три.[...] Как демон ада мрачен... бледен...»

Что касается иронии Пушкина надо заметить, что трудно показать ее на сцене, потому что там нет рассказчика, а без дистанции (и её нет у действующих лиц) нельзя показать иронию. Кроме того надо писать текст для арии в стихотворном размере и так трудно выразить иронию, и еще в опере часто трудно понимать текст, и иронические замечания слушатель не понимал бы. Поэтому важно для либретто создавать простые ситуации для музыки которая покажет эмоции.⁵¹⁸

Мавра по поэме *Домик в Коломне*

Стравинский был первый, кто через много лет писал оперу по Пушкину. Он тогда жил во Франции но посвящал свою дело памяти Пушкина, Глинки и Чайковского.⁵¹⁹

„A la mémoire de Pouchkin, Glinka et Tschaïkovsky“, Igor Strawinsky

Либретто этой оперы писал молодой русский человек: Борис Кохно – секретарь Диагилева, кто первый думал об новой опере.⁵²⁰ Борис Кохно и Стравинский вместе писали либретто в Лондоне.⁵²¹

Кохно сохранил оригинал Пушкина так, что он также пишет в рифмах. Таким образом составляет очень смешное впечатление, потому что сюжет поэма Пушкина очень маленькое, личное.⁵²² Кроме того Кохно употребляет несколько стих поэта, особенно

⁵¹⁷ Gundacker- Lewis 1996: 263

⁵¹⁸ Gundacker-Lewis 1996: 257

⁵¹⁹ Frolova-Walker 2007: 61

⁵²⁰ Lindlar 1994:175

⁵²¹ Zvara 1987: 142

⁵²² Zvara 1987: 142, 143

его «устные речи». Особенность либретто и оперы – отсутствие речитатива. Поэтому опера короткая – длится только минут тридцать.

В домике в Коломне живет Параша с матерью. Старая кухарка умирает, и Параша ищет новую, подешевле. Параша вернется с девой – Маврой. Хотя она берёт дешево но неумелая.

Когда Параша с мамой в церкви, Мавра – она на самом деле гусар и любовник Параша – бредит. К сожалению мать возвращается раньше, видит Мавру-гусар и падает в обморок. Гусар исчезает.

Хотя Стравинский жил очень бурной жизнью, он никогда не выражал свои политические взгляды музыкой, как Шостакович или Прокофьев.⁵²³ Он просто показывает образами оперы свою тесную связь с родиной.

Как и Пушкин в его поэме употреблял иронические стихи из его ранних поэм, Стравинский цитировал мотивы известных композиторов, например музыку «Лариной» или «Ленского» из *Евгений Онегин* Чайковского. Так Стравинский оправдывает свое посвящение и одновременно остаётся верным оригиналу.

Есть параллели между операми. Например писали и Чайковский и Глинка гамму целыми тонами, чтобы указать гибель: Черномор или призра пиковой дамы.

Предсказание пиковой дамы и головы великана проходят только на одном, низком тоне.⁵²⁴ Есть еще много общего между операми, на пример бессонница героев. Пушкин ее использовал, потому что он сам иногда страдал от нее. Параше не спится, потому что она волнуется, Герман не спит, когда он узнает тайну трех карт и Людмиле не спится в плену у Черномора.⁵²⁵

Вера в судьбу еще параллель. Это было один из больших тем Пушкина, которым он часто занимался. Он не верил в свободу человека от судьбы, и покажет это в своем сочинении. Герман странной властью отправится к дому графини и в поэме *Руслан и Людмила* умыслел Рогдая неожиданный переменится, он не ищет Людмилу, но хочет убить Руслана:⁵²⁶

Злой дух тревожил и смущал
Его тоскующую душу⁵²⁷

⁵²³ Jarustowski 1966: 172

⁵²⁴ Grönke 2002: 136

⁵²⁵ Cooke 1998: 31

⁵²⁶ Cooke 1998: 57

⁵²⁷ Zit. nach: Пушкин: 36

Заключение

Глинка писал *Руслан и Людмила* из уважения к Пушкину. Это был в то же время большой риск. Таким образом он сделал политическое заявление и поддерживал память о Поэте. Восхищение Пушкиным была не единственная причина, чтобы писать оперу .сегодня это трудно сказать.

Пиковая Дама Чайковского была написана из-за другой мотивации. Это была умная инициатива Всеволожского , который уговорил Чайковский хотя композитор сначала не любил сюжет.

Так оперы Пушкина вызывали недовольство у царя, а другой раз, они были задуманы, чтобы импонировали царю. Чайковский переделал повесть Пушкина свободнее чем Глинка, чтобы согласовывать её с требованием оперы. Пушкин бы наверное не был бы этому рад.

Политические мнения, которые выражают первые две оперы, не выражал Стравинский. Политически композитор жил совсем в другом веке, и в другой стране, он не хотел относиться критически к власти. Но всегда ощущал и выражал в своих произведениях связь с родиной и с известными предшественниками.

9.2 Abstract

Die Arbeit befasst sich mit der Frage, wie Puškins Werke von russischen Librettisten und Komponisten für die Oper bearbeitet und umgesetzt wurden, und ob bzw. wie weit diese Bearbeitungen, sowie die Auswahl des Stoffes im Zusammenhang mit der jeweiligen Epoche, bzw. dem geschichtlichen Hintergrund der jeweiligen Zeit steht. Beispielgebend wurden hierfür die folgenden drei Opern aus unterschiedlichen Epochen behandelt: *Ruslan und L'udmila* von Michail Glinka, der Zeitgenosse Puškins war, und dessen Oper 1842 uraufgeführt wurde.

Pique Dame Petr Il'ič Čajkovskijs, dessen Oper 1890 Premiere hatte, und *Mavra* von Igor Stravinskij. Diese Oper entstand im französischen Exil und wurde 1922 uraufgeführt.

Puškin nimmt in der russischen Oper eine Sonderstellung ein, da von keinem anderen Literaten so viele Werke vertont wurden, und der Dichter maßgeblich zur Gestaltung der russischen Kultur beigetragen hat.

Die Problematik bei der Untersuchung von Libretti besteht darin, dass die alte Streitfrage „Prima la musica, prima le parole“ aufgeworfen wird. Außerdem kommt der Leser oder Hörer in Versuchung, das Libretto mit dem literarischen Original, was die Qualität betrifft, zu vergleichen. Dies ist jedoch unzulässig, da die Oper über ganz eigene Regeln (Ausgleich von Männer- und Frauenstimmen ect.), Einschränkungen (kein Erzähler) und Möglichkeiten (mehrere Stimmen sprechen gleichzeitig) verfügt. Außerdem muss die Gattung des Ausgangstextes berücksichtigt werden, die bei der Umarbeitung entscheidend ist. Bei Poemen stellt sich eine besondere Herausforderung, wenn man sie in ein Libretto umsetzen will: Sie sind zwar bereits in rhythmischen Reimen verfasst, beinhalten aber selten mündliche Reden. Die Verarbeitung einer Povest' zur Oper scheint insofern einfacher, da ihr eine dramatische Handlung eigen ist. Doch fehlt bei einer Povest die rhythmisierte Sprache, die für eine Oper notwendig wäre.

Glinka schrieb *Ruslan und L'udmila* aus Verehrung für Puškin, was damals ein großes Risiko darstellte, doch Glinka stellte sich ausdrücklich hinter den großen Dichter und dessen Ideen. Um seine Verbundenheit darzustellen übernahmen Glinka und seine Librettisten viele Zeilen des ursprünglichen Poems direkt aus Puškins Poem. Außerdem wurden in die ursprüngliche Version der Oper Texte von Puškin eingefügt, die von der Zensur gestrichen worden sind. Glinka gab damit ein eindeutiges politisches Statement ab, und wurde von der Zarenfamilie bestraft, indem sie der Premiere nicht einmal bis zum Ende beiwohnte.

Die *Pique Dame* Čajkovskijs hingegen wurde aus einer ganz anderen Motivation heraus verfasst. Es war die kluge und äußerst zarentreue Politik des Theaterdirektors Vsevoložskij, die Čajkovskij dazu veranlasste die Oper zu schreiben, obwohl er sich zunächst mit dem Stoff wenig anfreunden konnte. Den großen Dichter und Čajkovskij, den erklärten Liebling

des Zaren, in einer Oper zu verbinden musste bei Hof gut ankommen und seine Vertonung wurde begeistert aufgenommen.

So haben die Opern dazu gedient einmal Missvergnügen beim Zaren hervorzurufen, und ein Andermal wieder wurden sie eigens dazu geplant, dem Hof eine Freude zu machen.

Čajkovskij baute die *Povest'* Puškins wesentlich freier um, als Glinka dies getan hatte, um die *Povest'* an die Gesetzmäßigkeiten der Oper, und seinen eigenen romantischen Geschmack anzupassen.

Die polititschen Meinungen, die die ersten beiden Opern ausdrücken, wurden von Stravinskij nicht übernommen. Politisch in einer gänzlich anderen Zeit und in einem fremden Land (Frankreich) lebend, hatte er nicht den Wunsch Kritik am Regime zu üben, sondern vielmehr seine Verbundenheit zur Heimat auszudrücken. Er widmete sein Werk seinen großen Vorgängern Puškin, Čajkovskij und Glinka. In *Mavra* werden die wörtlichen Reden, die in Puškins Poem *Domik v Kolomne* enthalten sind großteils übernommen. Allerdings konnte Stravinskij nicht die lange, literaturtheoretische Einleitung Puškins in Musik umsetzen. Sein kurzer Einakter entspricht aber ansonsten genau der Handlung in Puškins Vorlage. Er blieb mit seiner Oper am nächsten an der literarischen Vorlage. Das kurze, scherzhafte Poem bietet Stoff genug, um daraus einen komischen Einakter zu machen, während die Länge und die Dramatik der anderen beiden Opern stärkere Eingriffe in Puškins Werk verlangten. Obwohl die *Pique Dame* am meisten von der Vorlage abweicht fängt sie doch die Stimmung der *Povest'*, trotz der stark erweiterten Liebesgeschichte, ein.

Bei der Bearbeitung von Literatur für die Oper muss immer ein neues Werk entstehen, da durch die Musik der Hörer auf eine ganz andere Weise angeregt wird, als bei der bloßen Lektüre.

9.3 Lebenslauf der Verfasserin

23.3.1986	geboren in Linz
2004	Matura mit Auszeichnung (Schwerpunkt: Geographie und Englisch)
Ab 10. 2004	Studium der Slawistik (Russistik) an der Universität Wien
9. 2006	Russlandreise und Kurse an der linguistischen Universität Nižnij Novgorod
2. 2007	Praktikum in der Dramaturgie des Landestheaters Linz
7. 2007	Humanitärer Hilfsaufenthalt in Charkov (Ukraine)
9.- 12. 2007	Teilnahme am Wien-Brünn-Programm
7. 2008	russisches Intensivseminar in Eisenstadt
29.9.2008 – 15.1.2009	Projektassistenz bei der ICUnet.AG in Passau
Ab 3. 2009	Bachelorstudium der Bohemistik