

OLAF BRÜHL

JOLANTHE

Tschaikowskis letzte Oper

„Ich erhebe den Anspruch, in der Musik aufrichtig zu sein.“

1

1883 stieß Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840-1893) im „Russischen Boten“ auf das Theaterstück *König Renés Tochter*, das der dänische Autor Henrik Hertz¹ nach einem Motiv Hans Christian Andersens² geschrieben hatte. Tschaikowski begeisterten die darin enthaltenen poetischen Momente. Fünf Jahre später, 1888 – dem Jahr seiner Fünften Sinfonie³ – sah er eine Aufführung des Stückes in Moskau.⁴ Daraufhin bat er seinen Bruder Modest⁵, ein Libretto aus dem Stück zu entwickeln: „Denke einmal an *König Renés Tochter*“⁶. Dafür ließen sie sich eine verbesserte russische Übersetzung erstellen. Mitte Januar 1891 erhielt Tschaikowski von der Direktion der kaiserlichen Theater die Einladung, zwei Werke nach Märchenmotiven zu komponieren: eine einaktige Oper und ein Ballett. Zusammen sollten sie einen Abend bilden. Das Sujet des Balletts setzte der berühmte Ballettmeister Marius Petipa durch: es war *Der Nussknacker*. – Gleichzeitig wurde für Tschaikowski eine Tour durch die USA arrangiert, auf der er eigene Werke dirigieren sollte. Er nahm das Angebot an. – Er arbeitete zunächst am *Nussknacker*. „Das Wichtigste ist, das Ballett aus dem Weg zu räumen“, schrieb er seinem Bruder Anatoly. „Ich bin so an der Oper interessiert, und der Stoff gefällt mir so gut, dass ich sie bestimmt zur Zeit

¹ Henrik Hertz (1798–1870): „Kong Renés Datter“, uraufgeführt 1843 in Kopenhagen.

² So Alexander Poznansky in: Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man. New York 1991 (London 1993), S. 539.

³ Op. 64, e-moll, uraufgeführt in St. Petersburg.

⁴ Das Stück war in jener Zeit äußerst beliebt, man findet es in den Achtziger Jahren z. B. in München auf dem Spielplan neben den Werken Richard Wagners. – Gabriel Axel (*1918) hat daraus übrigens ein dänisches Fernsehspiel gemacht.

⁵ Modest Iljitsch (Modja): 1850–1916; Pjotrs Lieblingsbruder war Schriftsteller.

⁶ Brief aus Kamenka an Modest Tschaikowski; zit. in: Herbert Weinstock: Pjotr Iljitsch Tschaikowski. Adliswil, Lottstetten 1993 (zuerst 1943), S. 304. – Erst im Sommer 1891 erwähnte Tschaikowski den neuen Titel „Jolanthe“.

fertig stellen werde, wenn ich nur zwei friedliche Wochen habe.“⁷ Doch sein Leben war mittlerweile getrieben vom Erfolg und bald litt er unter dem ihm aussichtslos erscheinenden Bemühen, beide Kompositionen noch vor der Saison 1891/92 zur Reife zu bringen.

Im Mai entwickelte sich die Amerika-Tournee zu einem Triumph: Tschaikowski, dessen psychische Verfassung zeitlebens problematisch und labil war, fühlte sich glücklich, zumal er endlich seine Hemmungen in der Öffentlichkeit so weit überwunden hatte, über die nötige Souveränität und den autoritativen Elan zu verfügen, um auch als Dirigent zu reüssieren. Nur machte es ihn nervös, dass die Presse ihn wesentlich älter schätzte, als er in Wirklichkeit war:⁸ „Ich bin wahrscheinlich in den letzten Jahren sehr gealtert. Ich fühle, dass ich an Lebenskraft verloren habe.“⁹ Indessen gestand er gegenüber Modest, er wäre die Petersburger Doppelverpflichtung besser gar nicht erst eingegangen; aber als er die Orchestration des *Nussknacker*-Balletts abgeschlossen hatte, änderte sich seine Auffassung wieder. Zurück in Maidanovo, begann er am 22. Juli ernsthaft mit der Arbeit an dem Einakter. Er verbiss sich wie üblich so intensiv in die Komposition, dass er sogar seine Korrespondenz darüber vernachlässigte. Dennoch kam er zunächst nur schleppend voran. Nach einer Unterbrechung Mitte August, als ihn sein Bruder Nikolaj besuchte und sie zusammen verreisten, konnte er, wieder zurück in Maidanovo, schon nach zwei Wochen, am 16. September, die Partitur beenden, früher als geplant. Trotz anfänglicher Schreibblockaden entstand *Jolanthe* also in einer Art Schaffensrausch. Am 4. Oktober war auch die Orchestrierung der symphonischen Ballade *Der Woyewode* (op. 78) abgeschlossen und er nahm die von *Jolanthe* in Angriff: „Es ist eine einaktige Oper“, erklärte er seinem Neffen Bobyk am 24. Oktober, „aber doch sehr lang und sie benötigt ziemlich viel Aufmerksamkeit.“¹⁰ Er war gesund und glücklich wie nie zuvor und arbeitete zügig. Am 27. Dezember war auch die Reinschrift der Partitur abgeschlossen und er ging

⁷ Zit. in: Weinstock (wie Anm. 6), S. 306.

⁸ Zwei Tage vor seinem 51. Geburtstag musste Tschaikowski im „New York Herald“ lesen, er sei „wohl auf dem Weg zu seinem 60. Jahr“; zit. in: Weinstock (wie Anm. 6), S. 313.

⁹ Brief aus New York an Modest; zit. in: Weinstock (wie Anm. 6), S. 329.

¹⁰ Brief vom 24. Oktober 1890; zit. in: Weinstock (wie Anm. 6), S. 329. – „Bobyk“, auch „Bob“: Wladimir Lwowitsch Dawydow (1871–1906).

erneut auf Reisen.¹¹ In Hamburg sollte er Anfang des Jahres seine Oper *Eugen Onegin*¹² dirigieren, doch die Änderungen der deutschen Version irritierten ihn und ein anderer musste übernehmen: „Ein genialer Mann, der sich darum reißt, die erste Aufführung (von *Jolanthe*, O. B.) zu dirigieren.“ Der geniale Mann hieß: Gustav Mahler. – „Die Aufführung war ganz einfach überragend“, berichtete Tschaikowski¹³.

Bereits 1892 gab Tschaikowskis Verleger Jurgenson *Jolanthe* (op. 69) im Klavierauszug heraus, den der Komponist wieder selbst angefertigt hatte.¹⁴ Ende Oktober kam er nach St. Petersburg, um bei den Proben zur Uraufführung von *Jolanthe* und *Nussknacker* dabei zu sein. Er wohnte diesmal nicht bei Freunden, sondern im Grand Hotel unweit des St.-Isaak-Platzes. Am 5. Dezember 1892 fand in Anwesenheit des Zaren eine öffentliche Generalprobe statt: „Seine Majestät waren entzückt, ließen mich in die Loge rufen und überschütteten mich mit Komplimenten“, konnte der Meister am folgenden Tag seinem Bruder Anatoly berichten. „Die Ausführung beider, sowohl des einen, wie des anderen, war großartig, und die des Balletts wohl zu großartig – der Glanz ermüdete die Augen.“¹⁵ Für die Hauptrollen waren wieder das berühmte Sängerehepaar Medea Mei-Figner und Nikolaj Figner engagiert, beide hatten schon *Pique Dame*¹⁶ zum Erfolg geführt. Dirigent war Riccardo Drigo. Doch musste Tschaikowski auch Angriffe erdulden, zumal etwas eifersüchtige seitens Nikolaj Rimski-Korsakows, dessen gerade uraufgeführtes Opernballett *Mlada*¹⁷ der Neuproduktion weichen musste. Er warf Tschaikowski „schamlose Entlehnungen“ bei Anton Rubinstein vor: „Alles an dieser Oper ist unglücklich“!¹⁸ In der Tat hatte Tschaikowski eine Melodie Rubinsteins in seiner Komposition verarbeitet. Jedenfalls war der Petersburger Premiere am 6. Dezember 1892 ohnehin kein Erfolg

¹¹ Tschaikowski reiste am 28. Dezember 1891 nach Kiew, wo er u. a. Pietro Mascagnis „Cavalleria Rusticana“ sah, er schrieb begeistert an seinen ehemaligen Schüler Kolja Konradi: „Lass Modja ein derartiges Thema auffinden“; zit. in: Weinstock (wie Anm. 6), S. 323.

¹² UA: Moskau 1879; Libretto vom Komponisten und Konstantin Schilowski.

¹³ Am 19. Januar 1892 (an Bobyk); zit. in: Weinstock (wie Anm. 6), S. 324.

¹⁴ Abgeschlossen am 10. September 1892. In dieser Version (und in der von Peters Leipzig bald darauf veröffentlichten deutschen) fehlt natürlich noch die Romanze Vaudémonts, die Tschaikowski erst während der Proben auf Verlangen Nikolaj Figners nachkomponierte: dieser Sänger bewies damit allerdings Sinn für Dramaturgie.

¹⁵ Englischsprachig zit. in: Poznansky (wie Anm. 2), S. 549.

¹⁶ UA: St. Petersburg 1890; Libretto von Modest Tschaikowski nach Puschkin. – Von den Arien Lisas und Hermanns existieren Tonaufnahmen mit Medea Mei-Figner und Nikolaj Figner.

¹⁷ UA: St. Petersburg 1892; Libretto vom Komponisten nach Stepan Alexandrowitsch Gedeonow.

¹⁸ Vgl. Anm. 15.

beschieden. Der Einakter wurde überhaupt nicht verstanden und, wie auch das Ballett, von der Presse ausgesprochen schlecht behandelt.

Tschaikowski blieb nur noch die Schöpfung seiner Sechsten Sinfonie, der *Pathétique*¹⁹ (1893²⁰). Bereits wenige Tage nach deren Uraufführung am 28. Oktober in St. Petersburg starb er am 6. November an einer von mehreren Cholera-Infektionen, die er sich in diesem Jahr zugezogen hatte. Bis dahin hatte er dergleichen überstanden, doch von allem zuinnerst erschöpft, erkannte er die Gefahr der Erkrankung zu spät und schätzte diesmal seine Kraft- und Widerstandsreserven falsch ein²¹: das Immunsystem war verbraucht. Oder, wie es der Petersburger Musikwissenschaftler Sergej Frolov formulierte: „Sein Nervensystem war so organisiert, dass er jede Anstrengung bis an ihre Grenzen trieb. Er war dauernd nervlich überbelastet. [...] Das Gefühl, dass das Schaffen mit unbarmherziger physischer Vernichtung einhergeht, war für seine Existenz wesentlich.“²² Hinzu kam, was Polina Waidmann, Leiterin des Museums in Klin, unterstreicht: „Man muss den emotionalen Zustand dieses Menschen nach Komposition eines solchen Werkes – der Sechsten Sinfonie – bedenken, er hatte physisch enorm abgebaut. Schon eine Erkältung zwang ihn, die Öffentlichkeit zu meiden. Und: keine Zeitung erkannte, was er Großartiges komponiert hatte.“²³ Es war ja nicht allein Tschaikowskis schonungslose Radikalität, mit der

¹⁹ Op. 74, h-moll.

²⁰ Am 9. Februar 1893 schrieb Tschaikowski aus Kamenka an Modest: „Was ich brauche, ist, dass ich wieder zu mir selbst Vertrauen habe. Denn mein Glaube an mich ist ganz zerstört und mir scheint, dass meine Rolle zu Ende ist“, – am 16. Februar begann er in Klin mit der Komposition der Sechsten Sinfonie; zit. in: Weinstock (wie Anm. 6), S. 329.

²¹ Modest weist ausdrücklich auf Pjotr Ausgeglichenheit hin und betont, dass er – und dies trotz der vielen Todesnachrichten, die ihn in jener Zeit ereilten – „seit seiner Rückkehr aus England (am 13. Juni 1893 war ihm das Ehrendoktorat der Universität Cambridge verliehen worden, O. B.) bis zu seinem Lebensende so friedlich und heiter war wie jemals während seines Lebens.“ Modest Tschaikowski: Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys. 2 Bde. Moskau, Leipzig 1903, Bd. 2, S. 793. Pjotr selbst schrieb im August 1893, also nach Komposition der Sechsten Sinfonie an einen jungen Lyriker: „Ich erhebe den Anspruch, in der Musik aufrichtig zu sein [...] und kann mich überhaupt für einen glücklichen Menschen halten.“ In: Čajkovskij: Sämtliche Werke. Moskau 1940-1971, Band XVII, S. 154.

²² Frolov in: Olaf Brühl: Tschaikowskis Tod oder Das Drama Der Sensibilität. Dokumentarfilm, D 1993.

²³ Ebenda. – Am Rande sei hier angemerkt: Alle anderen Hypothesen und Theorien zu Tschaikowskis Tod basieren nicht auf den dokumentierten Tatsachen, sondern sind spekulativ. Das Absurdeste ist eine sich hartnäckig haltende postrevolutionäre Verschwörungstheorie, mit der die sowjetische Musikwissenschaftlerin Alexandra Orlowa im Westen bereitwilligen Glauben fand: der berühmteste russische Komponist sei von einem Ehrengericht wegen seiner Avancen gegenüber einem jungen Adelspross zum Selbstmord verurteilt worden. Vgl. Orlowa: Das Geheimnis von Tschaikowskys Leben, in: Der neue Amerikaner, (russ.) Wochenblatt, Nr. 39, New York, 5.-11. Nov. 1980, S. 20-21,

Pathétique eine Art Autobiografie zu komponieren, sondern außerdem eine geniale Lösung des sinfonischen Problems.²⁴

2

Die Oper *Jolanthe* beginnt leise und ausdrucksvoll-verhalten mit einer fahl klingenden „Introduction“, ganz ohne Streicher, musiziert nur von Hörnern und Holzbläsern: Andante, quasi adagio.

Harfenklänge und Streicher eröffnen die Szenerie: ein Schlossgarten in den Vogesen, spätes 15. Jahrhundert: Marthe (die Amme), Brigitte und Laura (Freundin und Dienerin) vertreiben Jolanthe (König Renés Tochter) die Zeit. Sie ist von Geburt an blind, aber sie darüber aufzuklären ist bei Todesstrafe ebenso verboten wie das Betreten des Gartens, in dem sie mit ihren Gefährtinnen lebt, durch Fremde. – Jolanthe jedoch ist von Melancholie und Sehnsucht beunruhigt und fragt neunmal nach deren Warum, ohne eine Antwort zu erhalten: Nr. 1 Szene und Arioso der Jolanthe.

Während Martha versucht, Jolanthe zu beruhigen, bringen andere Mädchen Körbe mit duftenden Blumen, um sie zu trösten: Nr. 2 Szene und „Blumenchor“ der Mädchen.

Jolanthe verwechselt Freundin und Dienerin und bedankt sich bei ihnen für alle Liebe und Zärtlichkeit. Doch Gefühle und Ahnungen wühlen sie auf. Jolanthe wird

und weitere Artikel ebenda, bis Nr. 75, 19.-25. Juli 1981. Dies.: Tchaikovsky. The Last Chapter, in: *Music and Letters*, 62, 2, 1981, S. 122-145. Diese klischeegeladene Skandalstory ist wissenschaftlich erledigt, die Umstände von Tschaikowskis Tod entgegen hartnäckig sich haltenden Meinungen aufgeklärt, vgl. Poznansky (wie Anm. 2) und insbesondere: ders.: Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod – Legenden und Wirklichkeit, in: *Čajkovskij-Studien*, Band 3, hg. von Thomas Kohlhaase, Mainz 1998; außerdem ders.: Tchaikovskys Tod – Geschichte und Revision einer Legende. Mainz 1998 („Nach eingehender Analyse und Diskussion verschiedenster zeitgenössischer Quellen und Dokumente bestätigt Poznansky die seit frühesten Zeugnissen bekannte Todesursache: Čajkovskij starb an Urämie in Folge der asiatischen Cholera“, Thomas Kohlhaase, ebd, S. 8).

²⁴ Nikolaj A. Rimski-Korsakow erinnert sich an seine letzte Begegnung mit Tschaikowski anlässlich der Uraufführung: „In der Pause dieses denkwürdigen Konzertes fragte ich ihn, ob dem Werk denn nicht ein Programm zugrunde liege. Er bejahte meine Frage, setzte aber hinzu, dass er sich darüber nicht zu äußern wünsche“, Rimski-Korsakow in: *Chronik meines musikalischen Lebens*, hg. und aus dem Russischen übertragen von Lothar Fahlbusch. Leipzig 1968, S. 364. – An Bobyk schrieb er: „Dieses Programm ist durch und durch subjektiv, und ich habe nicht selten während meiner Wanderungen, sie in Gedanken komponierend, bitterlich geweint [...]. Der Form nach wird diese Symphonie viel Neues bieten, unter anderem wird das Finale kein lärmendes Allegro, sondern – im Gegenteil – ein sehr lang gedehntes Adagio sein.“ In: *Modest Tschaikowsky* (wie Anm. 21), S. 771.

von den anderen in den Schlaf gesungen: Nr. 3 Szene und „Wiegenlied“ der Mädchen (Chor).

Die Stimmung wechselt. Gegen das Wiegen des Schlafgesangs, der nur einmal anschwillt – beinahe als solle eine narkotisierende Wirkung suggeriert werden –, wird nun der Klangraum erweitert (Hörner), es strömt mit neuer Motivik Bewegung in die Abgeschlossenheit des Gartens: Almerik, der König Renés Kommen ankündigen soll, wird von Bertram, dem Wächter, eingelassen. Seine Frau Martha kommt hinzu und beschwört Almerik, Jolanthe nicht zu verraten, dass sie die Tochter des Königs ist, geschweige: blind. Ein Gebäude aus Lügen wird sichtbar, auch die Außenwelt darf nichts erkennen. – Trompeten signalisieren König Renés Auftreten, der hat den maurischen Arzt Ebn-Jahia mitgebracht und gebeten, Jolanthe zu heilen. Ebn-Jahia aber mahnt, keine Wissenschaft, kein Gott garantiere völlige Sicherheit: er setzt Jolanthes Wissen und Beteiligung für eine Heilung voraus. Die Auseinandersetzung spitzt sich zu. Um der Tochter eine mögliche Enttäuschung zu ersparen, will der König ihr das Wissen um die Situation weiterhin vorenthalten. Von den politischen Konsequenzen spricht er nicht. Ebn-Jahia geht, noch einmal den König auf seine Verantwortung verweisend, um Jolanthe zu sehen. Der König, hadernd zwischen Schuldgefühlen und Selbstmitleid, delegiert die Verantwortung an Gott: Nr. 4 Szene und Arioso des Königs.

Zurückgekommen, vertieft der Maure seine Sicht der Dinge und offenbart dem König das Geheimnis von der Einheit der „fleischlichen und geistigen“ Welten: Nr. 5 Szene und Arioso Ebn Jahias. – Ebn-Jahia erinnert René an seine Verantwortung. Dieser lehnt jedoch als Vater und König den Rat des Arztes ab. Der lässt ihn allein. René fleht um Gottes Gnade, er bleibt starr.

Nach dieser Folge wirkungsvoll gesteigerter szenisch-musikalischer Abschnitte, die, kontrastierend, die Ausdrucksskala immer mehr erweitern (gipfelnd in der Arie des Mauren), folgt ein heiteres Bild. Licht und Farbe wechseln ins Helle, es belebt sich: zwei fremde Männer dringen ein, junge Ritter, die sich über ihre erotischen Vorlieben und Träume unterhalten.

Als Kind wurde Jolanthe Robert, dem Herzog von Burgund, verlobt. Der begehrt längst eine Andere und ist unterwegs mit seinem Freund, dem jungen Grafen Vaudémont, um die Verlobung zu lösen; sie haben sich in Jolanthes verbotenen Garten verirrt. Sie entdecken über dem Eingang das Todesgebot, das jedem Eindringling

droht; doch bleiben sie, überrascht von der Schönheit des Ortes inmitten der felsigen Landschaft. Robert preist die Freuden der Wollust und seine geliebte Mathilde: Nr. 6 Szene und Arie des Robert.

Vaudémont hingegen sehnt sich nur nach einem engelsgleichen Wesen, wie es ihm im Traum erschien: Romanze²⁵. – Er entdeckt die schlafende Jolanthe. Ihr Anblick erscheint ihm wie die Erfüllung seines Traumbildes und er ist verliebt. Robert befürchtet Gefahren, will Vaudémont abhalten. Jolanthe erwacht und fragt, wer die beiden fremden Männer seien. Robert zieht sich zurück, um Hilfe zu holen, doch Vaudémont bleibt mit Jolanthe allein, die sich ihrerseits in seine Stimme verliebt. Als der Fremde von dem zunehmend irritierten Mädchen als Pfand für seine Wiederkehr eine rote Rose erbittet und stattdessen dreimal eine weiße erhält, erkennen beide, dass sie nicht sehen kann. Vaudémont verstummt. Jolanthe bricht in Tränen aus, sie glaubt sich verlassen. Sie wiederholt Vaudémonts Liebeserklärung; dieser hat sich indessen gefasst, lobt das Licht und bemitleidet Jolanthe, die das Licht nicht sehen und so auch Gottes Schöpfung nicht preisen könne. Da widerspricht die junge Frau vehement: Nein, um Gott zu preisen, bedarf man des Sehens nicht! Der Ritter gibt ihr recht. Jolanthe will nun aber wissen, was das sei: Licht. Beide sind glücklich: Nr. 7 Szene und Duett.

Sie werden entdeckt. Alle sind entsetzt. König René stellt Vaudémont zur Rede, doch Jolanthe antwortet für ihn, und René erfährt mit Schrecken, was geschah. Der Arzt Ebn-Jahia begrüßt diese scheinbar zufällige Wendung als Chance: nun würde er einen Heilungsversuch unternehmen können. Der König sieht das erst jetzt. Aber er droht Vaudémont mit Tod. Jolanthe behauptet gegen den Vater ihre Zuneigung zu dem Fremden und wünscht sich, sehend zu werden: „Nein, nichts von Tod und Sterben, das Leben ist so schön, du sollst leben! Ich werde sehen!“ René gehen die Augen auf. Er beharrt auf dem Todesspruch, aber Ebn-Jahia darf Jolanthe behandeln und zieht sich mit ihr und ihren Gefährtinnen zurück. Indessen nimmt der König sein Urteil zurück, mit dem er nur Druck auf Jolanthe habe ausüben wollen, um ihren Wunsch nach Heilung zu verstärken. Vaudémont bittet um Jolanthes Hand auch für den Fall, dass sie blind bliebe: „Ich liebe Eure Tochter wie sie ist.“ René räumt Robert von Burgund das Vorrecht ein – dieser kommt mit seinen Truppen im letzten

²⁵ Diese nachkomponierte Romanze, die eben nicht ein bloßes Parodiestück, eine Konzession für den Tenor darstellt, kann nicht ohne Verlust für den Gehalt weggelassen werden: Dieser ist bei Opern nie identisch mit der Handlung.

Moment hinzu, um sich zu erkennen zu geben und die Verlobung aufzulösen. König René willigt ein: Nr. 8 Szene.

Nr. 9 Finale (Allegro): Ebn-Jahia kehrt mit Jolanthe zurück, ihre Augenbinde wird gelöst: Jolanthe sieht! Sie ist verwirrt, ihr schwindelt. Der Arzt zeigt ihr die Sterne. Jolanthe fragt, was sie um sich sehe – er antwortet: „Sind Menschen“ – „Menschen, wie ich?“ Durch Berühren erkennt sie die ihr Vertrauten. Die Liebe siegt und – niemand ist von ihr ausgeschlossen. Alle preisen Gott: „In der geringsten deiner Kreaturen leuchtest du wie in dem Strahle der Sonne.“²⁶

3

Anders als *Der Nussknacker*, der nach Tschaikowskis Tod zu einem der größten Welterfolge der Musikgeschichte überhaupt werden sollte, hat *Jolanthe* außerhalb Russlands nie die Herzen des Publikums gewonnen. Die Oper erlebte jedoch kurz nach ihrer Uraufführung einen bemerkenswerten Erfolg²⁷ im westeuropäischen Ausland: in Hamburg, wo es Gustav Mahler war, der das Werk in deutscher Sprache erstauftührte.²⁸ Im osteuropäischen Sprachraum ist das Werk mittlerweile einigermaßen bekannt geworden, doch auch in der internationalen Opernszene gab und gibt es immer wieder vereinzelte Produktionen von *Jolanthe*, zum Beispiel Anfang 2004 in Amsterdam; von einer amerikanischen Aufführung Ende des 20. Jahrhunderts zeugt eine Life-DVD aus Buenos Aires.²⁹ 1963 entstand in der Sowjetunion sogar

²⁶ Dieser Satz, den Modest Tschaikowski einfügte, ist bezeichnenderweise eine Paraphrase von Dostojewskis „In jedem Menschen ein Funken Gottes“ („Aufzeichnungen aus einem Totenhaus“, 1862).

Die Zitate des Librettos folgen der deutschen Version von Hans Schmidt, Klavierauszug Edition Peters Leipzig (in dem die auf Anregung Nikolaj Figners 1892 nachkomponierte Romanze noch in der letzten Auflage fehlt).

²⁷ Das erfuhr der Komponist im Januar 1893.

²⁸ In der relativ schnell erstellten „Umdichtung“ von Hans Schmidt (s. Anm. 26) – die dennoch textgetreu ist, nur sprachlich leider allzu sehr dem damaligen Zeitgeschmack verhaftet. – Erst 1984 wurde die Oper in Frankreich erstauftgeführt: in dem von Erato mitgeschnittenen legendären Konzert des Orchestre de Paris im Salle Playel unter Mstislav Rostropovich mit Galina Vishnjevskaya, Nicolai Gedda und Tom Krause (als Maure).

²⁹ Sigrid Neefs Hinweis „Jolanthe“ sei dem Publikum der DDR erst 1980 durch das Gastspiel des Moskauer Bolshoi-Theaters bekannt geworden (Neef: Handbuch der russischen und sowjetischen Oper, Berlin, 1985, S. 700 ff), ist nicht ganz korrekt: bereits 1952 gab es eine Premiere des Werkes an der Berliner Staatsoper. – 1993 wurde „Jolanthe“ gekoppelt mit Rachmaninows „Francesca da Rimini“ (Libretto: Modest Tschaikowski) unter der Regie von Sir Peter Ustinov und dem Dirigat von Michail Jurowski in Koproduktion mit der Oper Chemnitz bei den Dresdner Musikfestspielen in der Semperoper gezeigt; im übrigen Westeuropa blieb die Oper nach dem II. Weltkrieg bis zur Pariser Erstauftführung von 1984 unbeachtet.

ein Kinofilm von der Oper.³⁰ So existieren inzwischen auch mehrere, immerhin acht – darunter ganz exquisite – Aufnahmen des Werkes; die erste wurde 1941 eingespielt; allein drei Neueinspielungen entstanden in den letzten zehn Jahren.³¹

Den bis heute vorherrschenden Tenor der Kritik³² hat Gerald Abraham 1945 mit dem Satz auf den Punkt gebracht: „Die Musik ist oft recht hübsch, aber dramatisch unwirksam und ohne Charakter“. ³³ Edward Garden widmet in seiner Tschaikowski-Biographie dem Einakter zwei Seiten, geht von der Feststellung aus, dass sich Tschaikowski „für den Stoff der *Iolanta* erwärmen konnte“, findet die Musik aber „oberflächlich“, „abgedroschen“ und „künstlich aufgewärmt“. Die Begründung, warum die Oper „unecht klingt“, liegt für ihn „auf der Hand“: „Wie konnte sich Tschaikowsky mit einer Rolle identifizieren, deren Erfüllung ideale Liebe war? Für ihn war die Welt der Oper eine überaus reale Welt; ein solcher Schluß lag außerhalb seiner persönlichen Erfahrung.“ Garden übernimmt als Gesamturteil die Wertung des „zwar oft einseitigen“ Rimski-Korsakow: „eines der schwächsten Werke Tschaikowskys“. ³⁴

Relevant sind zunächst die Maßstäbe des Komponisten. Nimmt man Tschaikowskis Äußerungen und seine Musik ernst, kann man doch zu einer anderen Wertung kommen. Er hatte es abgelehnt, ein Libretto nach der Hindulegende *Nal und Damajanti* zu vertonen, da es ihm „zu wenig lebensecht“ vorkam³⁵. Folglich kam ihm das Sujet *König René's Tochter* ausreichend „lebensecht“ vor, war er der Ansicht, dass

³⁰ „Yolanta“, UdSSR, 1963, Filmstudio Riga, 82 Minuten, EA: 1964. Regie/Buch: Wladimir Gorikker, Kamera: Wadim Mass, mit: Galina Olejnitjenko/Natalia Rudnaja – Iwan Petrov/Fjodor Nikitin – Zuriab Andzjaparidze/Juri Petrov – Fedor Nikitine – Natalia Rudnaja – Paul Lissizian/Alexandre Beljawschij – Piotr Glebov – Dirigent: Boris Chajkin.

³¹ Dirigent: Samossud (Bolshoi Moskau), Melodia 1941; Grigurow (Opernhaus Leningrad), Ultraphone 1955; Ermler (Bolshoi Moskau), Melodia 1976; Rostropovich (Orchestre de Paris: Konzertmitschnitt), Erato 1984; Delman (RAI Milano: Livemitschnitt Scala), Ricordi 1989; Rotman (Philharmonie Warschau), cpo 1993; Gergiev (Kirow St. Petersburg), Philips 1994; Ludmilin (Novosibirsk), Arte Nova 1996. Fast die Hälfte der Aufnahmen ist gegenwärtig auf CD erhältlich. – In Ariensammlungen, Recitals und auf SängerInnenporträts erscheinen immer wieder Jolantes oder Ibn Jahias Ariosi.

³² Am freundlichsten äußert sich noch Kurt Pahlen in seinem populär geschriebenen „Tschaikowsky. Ein Lebensbild“, München 1981, S. 198.

³³ Gerald Abraham: Tschaikowsky. A Symposium. London 1945, S. 181; zit. in: Everett Helm: Tschaikowsky. Reinbek bei Hamburg 1976, S. 117.

³⁴ Edward Garden: Tschaikowsky. Leben und Werk. Aus dem Englischen übertragen von Konrad Küster. Stuttgart 1986, S. 193 f.

³⁵ Zit. in: Weinstock (wie Anm. 6), S. 331; sein Freund Anton S. Arenski tat es 1899 (op. 47 – Oper in 3 Akten, Libretto: Modest Tschaikowski nach Shukowski, Uraufführung: Moskau 1904).

der Stoff sich für ihn durchaus mit Eigenem füllen und zu künstlerisch echtem Leben bringen ließe. Der Bühnenerfahrene Meister trug sich während seiner letzten Schaffensphase immerhin acht Jahre lang mit dem Stoff. Den Entschluss, das Stück von Hertz als Vorlage für eine eigene Oper zu nehmen, fasste er als vergleichsweise reflektierter Komponist, wie ein Blick auf seine Zeit als Moskauer Musikjournalist offenbart.

Von 1871 bis 1876 hatte er im Auftrag Moskauer Zeitungen³⁶ etwa sechzig musikkritische Artikel veröffentlicht. In diesen Texten formuliert Tschaikowski dezidiert seine Begriffe und Vorstellungen von Kunst und nicht zuletzt von Oper. Die vermutlich bekanntesten sind seine Artikel über Berlioz³⁷ und über die „Bayreuther Festspiele“ von 1876.³⁸ Als signifikant erweisen sich etwa die Anmerkungen zu Giacomo Meyerbeer (1873).³⁹ Seine Kritik von *Die Afrikanerin*⁴⁰, die er als „in jeder Hinsicht misslungen“ betrachtete, enthält folgende Passage:

Vor allem ist das Libretto der *Afrikanerin* ausgesprochen schlecht, was um so mehr überrascht, als sich Meyerbeer doch sonst vortrefflich auf die Wahl guter, seiner musikalischen Handschrift entgegenkommender Vorlagen verstand. Worum geht es hier? Eine aufgeweckte und leidenschaftlich in Vasco da Gama verliebte Wilde entdeckt dem berühmten Seefahrer – bitte schön – den Weg nach Indien und verfolgt seine Reise auf der Landkarte mit dem Zeigefinger, als ob sie auf ihrer heimatlichen Insel Madagaskar nichts anderes als Geographie getrieben hätte. Man fragt sich unwillkürlich, ob ein auf diesem abgeschmackten dramatischen Grundmotiv aufgebauter Text die Seele eines wahren Künstlers zu begeisternden Tönen inspirieren kann. Das ist ganz offensichtlich nicht der Fall. [...]

Ganz anders verhält es sich seiner Meinung nach mit Meyerbeers Oper *Die Hugenotten*:⁴¹

Ich erinnere nur an die wundervolle, in ihrer Art wohl einzig dastehende Liebesszene aus dem vierten Akt, die vortrefflichen Chöre, die ganz neuartige, originelle Instrumentation, an die hinreißend leidenschaftliche Melodik, nicht zuletzt aber auch an die meisterhafte musikalische Charakterisierung Marcells, Valentines, des religiösen Fanatismus der Katholiken und des passiven Mutes der Protestanten. Der einzige Makel dieses großartigen musikalischen Gemäldes ist die Partie der Königin Margarethe mit ihren banalen, geradezu widerlichen Verzierungsmätzchen – ein trauriges Zugeständnis an das Publikum der dreißiger Jahre, das unbedingt in jeder Oper we-

³⁶ Für „Sowremennaja letopis“ ab 1871 und für „Ruskije Wedomosti“ ab 1872.

³⁷ 1873, 1874 und 1875; in: Peter I. Tschaikowski: Erinnerungen und Musikkritiken. Hg. von Richard Petzold und Lothar Fahlbusch. Leipzig 1974, S. 197 ff.

³⁸ Ebd., S. 176 ff. – Im Mai 1891 veröffentlichte Tschaikowski für das „Morning Journal“ seine Meinungen über „Wagner und seine Musik“, ebd., S. 168 ff.

³⁹ Ebd., S. 193 ff.

⁴⁰ UA: Paris 1865; Libretto von Eugène Scribe.

⁴¹ UA: Paris 1836; Libretto von Eugène Scribe und Emile Deschamps.

nigstens eine Koloraturpartie hören wollte.⁴²

Diese Ausführungen erhellen deutlich Tschaikowskis Ansprüche. Er wertet Oper nicht allein unter musikalischen Gesichtspunkten, sondern als gesellschaftlich komplexes Kunstwerk: so ist das Libretto ihm ein entscheidender Faktor der Werkstruktur. Man kann die „Schönheiten“ nicht vom dramatischen Sinn lösen. Er setzt für die Wahrnehmung einer Oper als Kunst „geistige Konzentration und ästhetisches Empfinden“ voraus.⁴³ Als Sakrileg betrachtet er pure Bravourstücke, die einem primitiven Geschmack frönen, und die, ohne dem Inhalt verpflichtet zu sein, „keinen künstlerischen Ausdruck des Charakters der handelnden Personen, [...] keine Wahrhaftigkeit in der Deklamation“ aufweisen.⁴⁴ An Glinkas Opern bemerkt er die Stärke des Sinfonikers im Widerspruch zu mangelndem dramatischen Sinn, der sich vor allem im schwachen Bau von *Ein Leben für den Zaren*⁴⁵ zeige: „Es ist nur ein Zauberspiel, das von wundervoller Musik begleitet wird.“⁴⁶ Andererseits lobt er die treffliche Charakterisierung politischer Gruppierungen in Meyerbeers *Hugenotten*.

Während er in seinen Briefen selbstverständlich subjektiver und schärfer formuliert, sind seine Zeitungsveröffentlichungen vergleichsweise moderat, so wenn er Ambroise Thomas' Oper *Hamlet*⁴⁷ kritisiert:

Gehört schon eine tüchtige Portion Kühnheit dazu, sich überhaupt zu dieser Art Entlehnung zu entschließen, so haben Carré und Barbier ohne Frage die größte Dosis Selbstgefühl von allen Librettozuschneidern besessen, indem sie sich an Shakespeares Hamlet vergriffen haben. Unter den deutschen Komponisten hat sich bisher keiner gefunden, der sich zu einer Nachgestaltung dieses großen Stoffes entschlossen hätte, sei es als Oper, sei es in sinfonischer Form, die mehr als alle anderen Musikgattungen fähig ist, den tiefen Gedanken auszudrücken, auf dem Shakespeare den unsterblichen Typ seines dänischen Prinzen aufgebaut hat. Mit echt deutschem Scharfblick der kritischen Analyse haben sie erkannt, daß die Musik, soviel sie bei der Wiedergabe menschlicher Seelenregungen auch vermag, ohnmächtig ist angesichts der hervorstechenden Charakterzüge Hamlets, besonders seines beißenden Spottes, von dem alle seine Reden durchdrungen sind, angesichts jener kalt berechnenden Prozesse seines von konzentrierter Erbitterung erschütterten Verstandes, die ihn zum trüben Skeptiker machen, der den Glauben an die guten Seiten der menschlichen Seele verloren hat. Der leichtsinnige Franzose jedoch, der jedes dramatische Erzeugnis zunächst nur unter dem Gesichtspunkt des äußeren Effekts betrachtet, denkt nicht weiter über die psychologischen Feinheiten Hamlets nach: Er sieht in ihm nur den gewöhnlichen tragischen Helden, den Rächer seines ermordeten Vaters, den Mann, der um dieser Rache willen die

⁴² Peter I. Tschaikowski: Erinnerungen und Musikkritiken (wie Anm. 36), S. 194 ff.

⁴³ Über die Moskauer italienische und russische Oper, Oktober 1874; ebd., S. 88 f.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ UA: St. Petersburg 1836; Libretto von Karl Georg Wilhelm Baron von Rosen.

⁴⁶ Peter I. Tschaikowski: Erinnerungen und Musikkritiken (wie Anm. 36), S. 96.

⁴⁷ UA: Paris 1868; Libretto von Jules Barbier und Michel Carré nach Shakespeare.

Liebe der schönen Ophelia opfert. Der Geist des Vaters, die irrsinnige Ophelia mitten unter den tanzenden Landleuten, der von Trompeten und Trommeln begleitete Ein- und Austritt des königlichen Paares - das alles ist aber auch zu verführerisch für den Librettisten, und vor allem: es reicht vollkommen für eine effektvolle Szenerie, und das war den Herren Carré und Barbier Grund genug, für Ambroise Thomas, der wahrscheinlich bis dahin keine Ahnung von der Existenz eines Shakespeare mitsamt seinem Hamlet gehabt hat, ein Libretto daraus zusammenzubauen. Selbstverständlich hat Hamlet durch seine Versetzung von der dramatischen Bühne in die französische Oper alle seine charakteristischen Züge verloren und ist ein gewöhnlicher Opernheld geworden; natürlich mußte alles für die Musik nicht Passende (Polonius, Fortinbras, Rosenkranz, Gildenstern) hinausgeworfen werden und das Geeignete mehr Relief bekommen – doch was kümmern sich Ambroise Thomas und seine Librettisten um das Heiligtum der Shakespeareschen Kunst?⁴⁸

Diese Zitate zeigen, wie skrupulös Tschaikowski die inhaltlichen Erfordernisse der Musikhöhe sah. Er fand sie offensichtlich in dem lang verfolgten Plan zu einer Oper nach *König Renés Tochter* gegeben. Tschaikowski hatte im Lauf seines Lebens bereits mehr als zehn Opern, Schauspielmusiken und abendfüllende Handlungsballette komponiert und so gut wie alle auf die Bühne gebracht. Einige davon wurden zu europaweiten Erfolgen. Er war auf seinen Reisen ein eifriger und aufmerksamer Besucher der Theater und kannte sich im zeitgenössischen Opernleben aus. Er studierte die Neuerscheinungen und analysierte sie. Tschaikowski war stets auf Genauigkeit und Glaubwürdigkeit bedacht. In der Wahl seiner Sujets leitete ihn eine differenzierte Sicht für die Realisation der Stücke. Als er *Eugen Onegin* konzipierte, tat er dies bereits in bewusster Abgrenzung zum üblichen Opernbetrieb der russischen Bühnen und wollte „lyrische Szenen“ schaffen.

4

Die Innenwelten der Oper *Jolanthe* bilden eine Traumwelt ab, die Oper ist Tschaikowskis Traum. Die latent religiöse Haltung des Werkes hat nichts Konfessionelles, sondern steht für eine Art universale Transzendenz, die allenfalls pantheistische Züge aufweist.⁴⁹ Am Ende träumt Tschaikowski von nichts Geringerem als von einer liebevolleren Gesellschaft ohne Ausgrenzung.

⁴⁸ Peter I. Tschaikowski: Erinnerungen und Musikkritiken (wie Anm. 36), S. 210 f. – Tschaikowski selbst hat später eine Fantasie-Ouvertüre „Hamlet“ (op. 67) komponiert, und zwar im Jahre 1888, er dirigierte ihre Uraufführung eine Woche nach der seiner Fünften Sinfonie. 1891 überarbeitete und erweiterte er die Komposition. – Zuvor waren bereits zwei von Dramen Shakespeares inspirierte Fantasie-Ouvertüren entstanden: „Romeo und Julia“ (o. op., 1869), sowie „Der Sturm“ (op. 18, 1873).

⁴⁹ Tschaikowskis antiklerikale Haltung ist verbürgt. Die Aufführung seiner „Liturgie“ op. 41 (1878) wurde folgerichtig von der Kirche verboten.

Man muss, um die Oper besser einordnen zu können, die Lebenssituation des Komponisten genauer sehen. *Jolante* ist ein Spätwerk. Wie andere Alterswerke⁵⁰ ist auch dieses ein relativ kurzes, leicht konturiertes, transparentes, um nicht zu sagen: abgeklärtes und vor allem durch und durch heiteres Stück. Solche Werke, mehr oder minder in der Nähe des Todes entstanden, wirken oft verblüffend frisch. Tschaikowski hat hier eine innere Balance erreicht.

In den Ausgaben der Briefe und Tagebücher Tschaikowskis wurden noch bis hinein in die Nachwendezeit Stellen und Passagen gekürzt oder gestrichen, in denen der Komponist von seinen sexuellen Neigungen und Beziehungen – oder was die jeweiligen Herausgeber als solche ansahen – spricht.⁵¹ Man schloss einfach die Augen vor diesem Bereich. Dort durfte niemand eindringen, das durfte nicht benannt werden. – Am 9. Januar 1875 zum Beispiel schrieb Tschaikowski an seinen Bruder Anatoly:

Und auch das ist richtig, dass die verfluchte Homosexualität zwischen mir und den meisten Menschen einen unüberschreitbaren⁵² Abgrund bildet. Sie verleiht meinem Charakter Entfremdung, Angst vor Menschen, Scheu, unermessliche Schüchternheit, Misstrauen – mit einem Wort tausend Eigenschaften, die mich immer menschenscheuer machen.⁵³

Und am 10. September 1876 an den Bruder Modest:

Ich habe [...] viel über mich und Dich und unsere Zukunft nachgedacht. Das Ergebnis all dieses Nachdenkens ist, dass ich mich von heute an ernsthaft anschicken werde, eine gesetzliche eheliche Verbindung einzugehen – mit wem auch immer. Ich finde, dass unsere *Neigungen* für uns das größte und unüberwindlichste Hindernis sind, glücklich zu werden, und dass wir mit allen Kräften gegen unsere Natur ankämpfen müssen.⁵⁴

Er spricht von „Neigungen“ und seiner „Natur“, er hatte nie die Auffassung, Homosexualität sei eine Perversion, Krankheit oder Entartung. Sie war für ihn völlig natürlich, aber offiziell geächtet, verfolgt und in ein zwielichtiges Milieu abgedrängt – und darunter litt er: „Dann lege ich doch meine Gewohnheiten ab und werde mich bemühen, dass man mich nicht mehr zur Gesellschaft von Gruzinski und Co.

⁵⁰ Etwa von Heinrich Schütz („Weihnachts-Historie“, Dresden 1664) oder Paul Dessau („Leonce und Lena“, Berlin 1979, Libretto von Thomas Körner nach Büchner).

⁵¹ Siehe: Valerij Sokolov in: P. I. Tschaikowsky. Almanach“. Hg. v. P. E. Waidmann & G. I. Belonovitch. Moskau 1995; dtsh. in: Čajkovskij-Studien. Band 3. Hg. von Thomas Kohlhaase. Mainz 1998.

⁵² Zunächst hatte Tschaikowski „bodenlosen“ geschrieben, das Wort dann aber durchgestrichen und ersetzt.

⁵³ Sokolov (wie Anm 51), S. 142.

⁵⁴ Ebd., S. 152 f. (Hervorhebung von Tschaikowski).

rechnet.“⁵⁵

Die zitierten Briefstellen wurden nicht zuletzt von seiner Familie zensiert, die über diese Seite Tschaikowskis besorgtes Schweigen hüllte. So versuchten seine Brüder Anatoly und Ippolyt zu verhindern, dass Modest in der Biografie Pjotrs und dann in seiner eigenen Autobiografie⁵⁶ zu offen würde: die allseitige Idealisierung und einträgliche Verehrung des Komponisten sollten nicht gefährdet werden. Natürlich waren ihre Motive „Liebe“, „Würde“ und „Respekt“. Das offizielle Bild sollte „rein“ bleiben. Es ging zu wie in Jolanthes Garten.

Vielleicht haben Modest und viele Männer in des Komponisten Umwelt die eigene Homosexualität – bzw. die Bedingungen, um sie einigermaßen leben zu können –, als weniger problematisch erfahren als Tschaikowski selbst. Die meisten dieser Männer waren verheiratet, hatten aber homosexuelle Kontakte oder Beziehungen, zumal zu Untergeben, sozial niedriger Gestellten: Lakaien, Schülern, Burschen, Knechten. Das war relativ „normal“, es wurde aber mit keinem Wort erwähnt, vermutlich auch nicht weiter reflektiert. Die russisch-orthodoxe Kirche zählt Homosexualität, wie Ehebruch und Trunksucht, zu den Sünden, verfolgte und verdamnte sie aber niemals derart fundamental wie die westlichen Konfessionen. Das zaristische Strafgesetzbuch bedrohte zwar in Artikel 995 Homosexuelle mit Gefängnis oder Verbannung, doch musste es erst einmal zu Anzeigen kommen und diese trafen, wenn überhaupt – schlimm genug –, vor allem die unterprivilegierten Schichten.⁵⁷

In Städten wie Moskau und St. Petersburg existierte eine gut organisierte Infrastruktur, eine subkulturelle Homosexuellen-Szene, die bis in die Zarenfamilie reichte.⁵⁸ Großfürst Sergej Alexandrowitsch, mit dem Tschaikowski persönlich bekannt war, gründete einen Homosexuellen-Club, der bis 1891 bestand.⁵⁹ Großfürst Konstantin Konstantinowitsch war u. a. ein enger Freund Modests und Bewunderer Pjotrs. In gewisser Hinsicht gehörte Homosexualität zum „Guten Ton“ in den

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Sie wird erst jetzt zur Publikation vorbereitet; vgl. Sokolov (wie Anm. 51), S. 139.

⁵⁷ Nina Berberova: Tschaikowsky. Deutsche Übersetzung von Anna Kamp. Düsseldorf 1989 [Original: Arles 1987 (Neufassung)], S. 19 f.

⁵⁸ Poznansky (wie Anm. 23), S. 39 ff.

⁵⁹ Ebd., S. 44.

Eliten⁶⁰ – und gleichzeitig zu den tabuisierten Lebensbereichen. Man sprach höchstens hinter vorgehaltener Hand von dem „Geheimnis“, das jemand hatte: „Diese Menschen führten ein elendes Leben, ohne dass sie eigentlich wussten, warum das so war“, wird Wladimir Argutinski, ein ehemaliger junger Freund Tschaikowskis, zitiert.⁶¹ „Es war allgemein bekannt, dass die Reichen und Berühmten, wenn sie sich *anständig* aufführten, nicht behelligt wurden.“⁶² Dies war ohne Zweifel ein Rahmen, der den hochsensiblen Tschaikowski, trotz aller schönen Erlebnisse und Möglichkeiten, nicht stabil und glücklich werden ließ.

Die Gesellschaft als Feind: Klatsch und Intrigen konnten einen Skandal vom Zaune brechen. Davor hatte Tschaikowski lange Zeit die allergrößte Angst. Er wollte nicht Verachtung und Missbilligung auf seine Person ziehen, nicht von Menschen, die ihm lieb und wert waren. Andererseits lebte Tschaikowski in Moskau mit dem stadtbekanntem Nikolaj Botschetschkarow⁶³ zusammen, einem schrillen, offen homosexuellen Dandy, ein Umstand, der für Rückschlüsse auf Tschaikowskis Privatleben absolut hinreichte. In St. Petersburg zählten Modest und Pjotr zur „Dritten Suite“, einer vergnügten homosexuellen Männerclique, die sich traf, um offen und unverstellt miteinander umzugehen; dennoch litt Tschaikowski erwiesenermaßen sehr unter dem Doppelleben, dem von Außen auferlegten Zwang, der es unmöglich machte, Homosexualität in Würde auszuleben und zum Ausdruck zu bringen. Für ihn war Heirat keinen Augenblick lang eine Möglichkeit, den Schein zu wahren, sie war eine Illusion. Genau das, eine Lebenslüge, war für ihn unerträglich. Nach dem überstürzten Versuch, unter dem gesellschaftlichen Druck eine Ehe einzugehen⁶⁴, stieg er in die eiskalte Moskwa, um den Tod zu suchen. Glücklicherweise überlebte er und fand zu einer anderen, positiveren Einstellung. Aber nicht im konformistischen Sinne. Nicht indem er seine Homosexualität abwertete und unterdrückte, sondern, im Gegenteil, indem er die Moralnormen und Werte der bestehenden Gesellschaft für sich überwand und seine „Neigungen“ akzeptierte. Anfang 1878 liegt Tschaikowski glücklich in den Armen seines geliebten Schülers Josef Kotek.⁶⁵ In diesem Jahr

⁶⁰ „In unseren Kreisen wunderte sich kein Mensch über dergleichen.“ Zit. in: Berberova (wie Anm. 57), S. 10 f., S. 20 f.

⁶¹ Ebd. S. 16.

⁶² Ebd., S. 20 (Hervorhebung von der Autorin).

⁶³ Nikolaj Lwowitsch (gest. 1879).

⁶⁴ Am 6. Juli 1877 mit seiner Klavierschülerin Antonina Iwanowna Miljubkowa (1849–1917).

⁶⁵ Vgl. Sokolov (wie Anm. 51), S. 153 ff.

vollendet er die *Lyrischen Szenen nach Puschkins Eugen Onegin* und die Vierte Sinfonie.⁶⁶

Gerade Tschaikowskis Gefühl für Würde wird in den Texten dokumentiert, die man in den Veröffentlichungen streichen zu sollen glaubte. Er vermeidet ein Abenteuer in Italien, wenn es von Kupplern arrangiert wird. Er reflektiert rücksichtsvoll über die eigene Anziehungskraft und die Altersrelation zum Geliebten (zumal die für ihn Attraktiven Jugendliche waren). Er verzichtet auf erotische Geständnisse und sexuelle Annäherung, wenn er sich nicht gewiss ist, damit auf Erwidrung oder Verständnis zu stoßen. – Fazit: Tschaikowski erlebte sich als Ausgegrenzten und Stigmatisierten. Oft floh er vor dem Gerede der Leute aufs Land oder nach Westeuropa. Er sollte erst nach dem Hochzeits-Trauma und seinem Selbstmordversuch zu einer selbstbewussten Haltung finden. Er rang mit seiner gesellschaftlichen Erscheinung, mit seiner Sehnsucht, sich als vollständige Persönlichkeit ausdrücken und mitteilen zu können. Der Raum, in dem er diesen Diskurs öffentlich mit seinem Publikum austrug, war nur der musikalische, ein artifiziell codierter. Eine deutlichere künstlerische Manifestation wäre auch für einen so anerkannten Künstler wie Tschaikowski in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts undenkbar gewesen.

Tschaikowski war entschlossen, seine Musik „aufrichtig“⁶⁷ zu schreiben, seine Erfahrungen vollständig einzubringen und seine Seele in der Kunst auszudrücken. So weit wir wissen, war es in dieser Zeit nur Tschaikowski, der sich dermaßen konzessionslos seinem „Geheimnis“ schöpferisch stellte. Dies gelang ihm nicht nur in *Schwannensee*⁶⁸ und *Eugen Onegin*, wo die tragische Färbung der untergründig wirkenden Motive das Interesse des Publikums weit höher beschäftigt. Positiv und präsenter erscheinen seine subjektiven Themen vor allem in drei großen Werken seiner letzten Schaffensperiode, in der Fünften und Sechsten Sinfonie – und in der Lyrischen Oper *Jolanthe*.

5

⁶⁶ Op. 36; UA: Moskau 1878.

⁶⁷ Brief Tschaikowskis an einen jungen Dichter, in: Modest Tschaikowski (wie Anm. 21).

⁶⁸ 1875, op. 20, Libretto nach Musäus; UA: Moskau 1877.

Die Thematik des Stücks kristallisiert sich steigernd in Stimmungswechseln heraus. Tschaikowski reichert die Klangdramaturgie im szenischen Verlauf sukzessive an, weitet die Instrumentation aus, vertieft die Kontraste. Zeigt sich anfänglich eine beinahe flächig angeordnete, monochrome Figuration, so öffnet sich der Raum nach und nach für die Perspektive und das Farbspektrum. Er baut so einen dramatischen Sog um den Konflikt: Aufklärung und Emanzipation versus Kontrolle und Hierarchie. Vom eingeschlossen Privaten ins kollektiv Offene. Dabei dominiert nicht die Psychologie der Figuren und von einer linearen Erzählweise kann kaum die Rede sein. Das Werk mutet auf den ersten Blick sentimental und naiv an, doch die Tiefenstruktur eröffnet bemerkenswerte Details.

Das Werk ist eine Allegorie. Das Motiv des Gartens assoziiert das Labyrinth des Lebens: im Kreislauf von Werden und Vergehen, dauernder Veränderung. Vor allem meint dieses Motiv aber auch das Paradies, aus dessen umhegter Sicherheit und Abgeschlossenheit der vom Vater emanzipierte Mensch in die eigenverantwortliche Arbeit des Lebens, in die Offenheit und Fremdheit der Welt hinaus geht. Im Verlauf der Oper wird der Garten Jolanthes verändert. Die hereindringende Realität durchbricht das Idyll und erfüllt es mit vitaler Disparatheit. Was zuvor abgeschlossen war, ist nun verletzt, unzusammenhängend und durchlässig geworden. Was einst verschwiegen und verborgen werden musste, liegt offenbar und kann nun selber hineinwirken in den Kreislauf der Dinge.

Ort der Handlung: die Vogesen, erloschenes Vulkanland. Jolanthes Gefährtinnen spüren nahezu, dass der Boden unter ihnen nur scheinbar friedlich ist. Das Idyll ist nicht geheuer: es ist von vornherein zu schön, um wahr zu sein. Etwas, das man als beängstigend sieht, wird verdrängt, bemäntelt, verniedlicht, gehübscht. Hinter dem Schweigegebot steht eine Todesdrohung: Wer hier eintritt, muss sterben. Mit diesem Wissen – die Introduction hat den „Kitsch“ dramatisch relativiert – singen die Mädchen ihre Blumenchöre und Schlaflieder. Die fast süßliche Harmonie ist bereits eindeutig durch die Leere und Trostlosigkeit dieser Einleitung relativiert. Auch Jolanthes Arioso bleibt ohne Antwort, Jolanthe selbst inmitten der Geborgenheit allein: der schöne Schein trügt. Es zerreißt den Mädchen das Herz, sie versuchen fröhlich zu sein, sie funktionieren wie Glücksmaschinen, doch am Abend, wenn sie unter sich sind, gibt es immer den Streit, ob sie Jolanthe das Geheimnis nun endlich verraten sollen oder nicht. In dem Augenblick, da die Musiker, die zu Anfang im Garten zu Jolanthes Zerstreung spielen, auf deren Geheiß das Spiel abbrechen, wird

schlagartig klar, dass mit ihrem letzten Ton mehr als nur Musik⁶⁹ abreißt: an diesem Punkt endet Jolanthes Kindheit.

Bei den Brüdern Tschaikowskis wird das lebensfeindlich Idyllische, wenngleich in märchenhafter Weise, desavouiert. König René fühlt sich bei seinem Auftritt nicht schuldig, will sich nicht gegen sein Arrangement der Dinge entscheiden. Jolanthes Verheiratung muss gesichert bleiben, die den politischen Interessen, dem Frieden der Grenzen zu dienen hat. René würde dem maurischen Arzt sofort die Hälfte des Reiches schenken, um weiterlügen zu können. Er schreit in der Musik, weil er sich selbst anlügt. Die Situation soll sich ändern, ohne dass sich etwas ändert: Jolanthe im Goldenen Käfig. Die Liebe zu Jolanthe ist begrenzt, das Selbstmitleid, die eignen Interessen sind stärker. Er ringt im Arioso zwar mit Gott, er hadert, aber er begreift nicht. Der Weltkonflikt zwischen Macht und Leben.

Ebn-Jahia betritt die Arena des Königs, bereit für die Konfrontation – Ebn-Jahia weiß, dass König René weiß, was er ihm sagen will. Die Auseinandersetzung zwischen dem Arzt und dem König ähnelt einem Duell, einer Schachpartie, beide sind fähig sich zu vernichten: König René kann physisch vernichten und Ebn-Jahia psychisch; nach seinem Angriff auf Ebn-Jahia ahnt René, dass er selbst der Blinde ist. Willkürlich und trotzig verharret der König/Vater in seiner autoritären Haltung.

In seiner Grandezza überraschend ist das Arioso des Mauren. Der Gestus erinnert an Gluck, Berlioz oder Glinka. Vielleicht ist dies der musikalische Höhepunkt der Partitur.⁷⁰ Mit diesem quasi „islamischen“ Arioso exerziert Tschaikowski vor, wie schön und erhaben eine Musik von der Bühne herab klingen kann, die philosophiert und doch lebenszugewandt bleibt. Nicht zufällig: hier wird das Zentrum berührt und eine beinahe kühne Weisheit verkündet – und zwar von einem Außenseiter der Gesellschaft, einem nicht-christlichen Gelehrten, einem Moslem!

Der Auftritt der befreundeten jungen Ritter wirkt wie das Hereinkommen aus einer anderen Welt. Robert und Vaudémont betreten einen Todesgarten. Dieses Eindringen der Fremden ist alles andere als zufällig. – Roberts Arie, die einzige der Oper, ist bezeichnenderweise das wohl konventionellste Stück Musik der Partitur. Ihre aufrauschende Attitüde wirkt effektiv, aber vielleicht etwas zu sehr. – Nach

⁶⁹ Klavierauszug Edition Peters, S. 12: 3. System, 1. Takt.

⁷⁰ Tschaikowski enthält sich jeder Folkloristik, die damals in der Musik Mode war (Rimski-Korsakow, Massenet, Bizet usw.).

Vaudémonts Romanze ist klar, dass der Junge nie zuvor eine reale Frau berührte. Gegen die Vitalität der Arie Roberts ist die lyrische Verträumtheit Vaudémonts, sein „Idealismus“, gesetzt wie These und Antithese, geradezu eine Illustration des vorherigen Ariosos Ebn-Jahias.

Robert reagiert sofort abwehrend auf Jolanthes Erscheinen. Ihm ist sie eine Hexe, die den Freund auf immer entfremdet oder entführt: „Ich lasse nicht zu, dass auch nur ihre Hand dich berührt.“ Doch er vermag den Gefährten schon nicht mehr zu halten, oder nur zu erreichen. – Zwischen Jolanthe und Vaudémont ist sogleich Liebe, kein Ineinander-Verlieben, die Szene ist wie Glas, ganz zerbrechlich, das Stück ist fragil.⁷¹ Vaudémont tastet, als sei auch er blind; er ist nicht erprobt oder gar sicher im Umgang mit der „idealen Frau“. Er verzögert seine Annäherung an Jolanthe, um diesen Moment länger genießen zu können, die Freude über den Anblick seines „Ideals“. Bevor nicht beide wissen, dass Jolanthe blind ist, existiert keine Trübung, es ist da nur Zärtlichkeit und selbstvergessenes Aufmerksamsein. Die Figuren sind hier in keinem Traum, sie sind ganz Gegenwärtigkeit.

Die Übergabe der Rosen ist der Höhepunkt des Stücks. Bei der zweiten Rose ist es mit der „Romantik“ vorbei. „Jolanthe“ ist in jeder Hinsicht eine Deflorations- und Emanzipations-Geschichte. Das Sexuelle, für das sich das Mädchen frei und unbefangen entscheidet, wenn man die Symbolik der Szene nicht leugnet, ist ohne Dämonie oder denunzierende Infektion, im Gegenteil. Nach der dritten Rose tritt eine Pattsituation ein, keiner weiß, wie es nun weitergehen soll, beide sind glücklich, alles passte, aber nun passiert etwas, und wieder stimmt das Leben nicht. Vaudémonts Frage, wie viele Rosen er denn pflückte, ist existentiell: Was ist das? Was ist mit dem Leben? Jolanthe gesamtes Leben funktioniert auf einmal nicht, und auch das Vaudémonts nicht. Beide wissen nicht, was passiert. Wie viele? Für einen Moment ist das die wichtigste Frage der Welt. Sie muss geklärt werden, denn sie enthält alle Antworten für das weitere Dasein. Vaudémont ist nicht souverän, er ist hellwach. Während äußerlich fast nichts passiert, rast die Musik: die beiden Jugendlichen stehen sich bewegungslos gegenüber, ihr Inneres aber rast. Vaudémont und Jolanthe erfinden ihre Liebe. Für Jolanthe gäbe es nur eine Tragödie, diesen Fremden wieder zu verlieren – er bringt das, was ihr zu Anfang fehlte, das ist es, wonach sie Martha gefragt hatte. Jetzt hat sie die Antwort gefunden. Nicht die Blindheit ist die Antwort,

⁷¹ Das Motiv des Sich-Verliebens in eine Stimme, ist genuin musikalisch, opernhafte.

sondern die sexuelle, vollständige Liebe, sie ist das Sehen, das Licht, das Leben. Das hat Martha nicht verstanden oder nicht verstehen dürfen. – Tschaikowski führt knapp und genau die Begegnung zweier junger Menschen vor, die sich finden: das Vertrauen, die Erwärmung, die Missverständnisse, Hoffnungen, Ängste, das tiefe existentielle Erschrecken und die Glücksgefühle. Subtil schraubt der Komponist die musikalische Spannungsspirale von Moment zu Moment höher.

Entscheidend ist Jolanthes dreimaliges „Nein!“⁷² Es ist positiv, der eigentliche Drehpunkt des Werkes. Von diesem Moment an übernimmt sie die Führung: Sie widerspricht dem Liebhaber, sie insistiert auf ihrem Sein als kompletter Mensch. Sie sagt nichts weniger als: Ich bin ein Mensch! Ich will mein Leben! Das ist der Sinn des Stückes. Und das ist, zugespitzt formuliert, die Revolution bei Tschaikowski. Mit ihrem Nein wird Jolanthe sehend, darum heißt das Stück *Jolanthe* und nicht mehr *König Renés Tochter*. Jolanthe ist glücklicher als alle. Jolanthe ist die Blindenführerin im Stück, sie führt Vaudémont und König René. Die Konvention der Männer wird mit dem Duett gebrochen und von da ab verändert. Und Vaudémont hört zu und folgt der weiblichen Stimme. Auf sich gestellt begegnen die beiden einander, ertasten sich, die Welt vergessend und damit deren unmittelbar drohende Gefahren. Ohne Zweifel gehört diese Liebeszene zu den aufregendsten und tiefstinnigsten der Opernliteratur.

Das wunderschön intensive Ensemble der achten Szene, in der jede Figur ihren Standpunkt darlegt, ist gleichwohl der musikdramaturgische Schwachpunkt des Werkes. Diese Innensicht-Flashes überlagern sich gegenseitig und so wird ihr Sinn nur in wechselnd bruchstückhaften Einblicken wahrnehmbar. Nichtsdestoweniger werden hier Isolation und Betroffenheit der Figuren erfahrbar. René und Jolanthe hatten zuvor vielleicht nie eine wirkliche Begegnung. Es scheint, als versuche der König immer, seiner Tochter aus dem Weg zu gehen, sie nicht anzusehen, sich nicht mit ihr konkret auseinandersetzen zu müssen. Jolanthes ganze Existenz stellt sein autoritäres, patriarchales Prinzip in Frage. Er sucht Halt, aber bietet selber keinen; er besitzt Arme, die es nicht gelernt haben, Zärtlichkeit zu geben. Er ist das Dunkel. Der grundlegende Konflikt, der ein politischer ist, wird von Tschaikowski, der ideologisch eher naiv war, nicht tiefer behandelt. Der Prozess im Stück ist der Abbau

⁷² Klavierauszug (wie Anm. 69), S. 113: Takte 2 - 3.

von Schuld: ich sehe mein Unrecht ein, aber als Machterhaltungs-Prinzip produziere ich keine Hoffnung. Der erloschene Vulkan.

Problematisch bleibt das Zufällige der unterstützenden Begleitumstände, das dem Ausbruch des Konflikts in seinen Konsequenzen ausweicht. Gewiss wäre Robert (der im politischen Kontext der historischen, im Stück unerwähnten und unerheblichen Hintergründe allerdings der mächtigere ist) dem Freund mit seinen Truppen zu Hilfe gekommen. In der Tat tritt er vor dem König mit den Truppen auf. Doch was geschähe, wenn auch er sich in Jolanthe verliebt hätte? Das Einsehen des Königs erfolgt, indem die Konfrontation – man denke an *Iphigenie auf Tauris* – ausgespart bleibt. Wird der Ansatz des ‚per aspera ad astra‘ in Opernlyrik ertränkt? Ist *Jolanthe* eine reaktionäre Oper, die den Aufklärungsgestus nur durch ganz zufällig glückliche Fügungen der Grundkonstellation auf eine allgemein-schwammige humanitas zurückbiegt?⁷³ Doch Jolanthe lässt sich, um es zu wiederholen, in keinem Augenblick stigmatisieren oder durch andere definieren. Diese Figur fügt sich bei aller zärtlichen Ergebenheit weder dem Willen des Vaters, noch einer tragischen Lösung. Kein Liebestod, nur der Ausbruch. Die Tschaikowski-Brüder interessieren sich viel mehr für die Frage des Außenseitertums. Der Komponist setzt für die Schlusszene völlig neues musikalisches Material ein: Im Ende ist Anfang, Zukunft, Offenheit. Überhöhend wird der Kosmos einbezogen. Die Figuren lösen sich aus ihrer Individualität, das scheinbar Private wird transparent für das Kollektive. Es wird kein Paar besungen oder eine Errungenschaft, sondern etwas Umfassenderes. Die Erotik des Glücks meint: alle. So eröffnet Tschaikowski musikalisch eine Dimension, die über den üblichen Schlussjubiläum glücklicher Opernfinali hinaus weist. Mitten im ekstatischen Rauschen hält alles inne, das Pathos wird verinnerlicht, das dreifache Forte zum Pianissimo, die Freude vertieft. Fast erinnert diese Passage an das „Sanctus“ einer pantheistischen Messe: dieser unautoritäre Gestus antizipiert schon Apotheosen eines Leoš Janáček, etwa die des *Schlauen Füchslin*⁷⁴ oder der *Glagolitischen Messe*.⁷⁵ Nicht monumental triumphierendes Imponiergetöse, sondern feingliedrige Motivik wie bei dem mährischen Meister imaginiert die widerspruchsvolle, gleichwohl ganzheitliche Vielgestaltigkeit des Universums.

⁷³ Diese gewichtige Kritik wird von Sigrid Neef (wie Anm. 29) in ihrem Standardwerk aufgeworfen, wo sie die Oper beschreibt, S. 700 ff., auch S. 659 f.

⁷⁴ Oper von Leoš Janáček, 1921–1923; Libretto vom Komponisten nach Rudolf Těsnohlídek, UA: Brünn 1924.

⁷⁵ 1926, UA: Brünn 1927.

Dieses wird wie schwebend über einem atemlos flirrenden Violinsolo besungen. Konsequent endet die Parabel im Strahlen aller Farben, Sterne und Freuden: anstelle der anfänglichen Einsamkeit nun eben gerade kein „Hohes Paar“, sondern eine kollektive (Liebes)-Glücksvision!

6

Es fällt schwer angesichts der eher maßvoll-filigranen Komposition diese Oper noch rückhaltlos der Kategorie „Romantik“ zuzuordnen. Tschaikowski will nie „überwältigen“. Seine *Jolanthe* verweist auf den Symbolismus. Die Struktur des eigenartigen Werkes rückt es in die Nähe zu Claude Debussys⁷⁶ fast zeitgleich entstandenem (und progressiveren) *Pélléas et Mélisande*⁷⁷. Ist es Zufall, dass die Dikta über beide Werke ähnlich klingen?

Warum also hat Tschaikowski *Jolanthe* komponiert? Es finden sich alle Motive und Figurationen wieder, die für ihn relevant sind.⁷⁸ Da ist das vor allem der besonders sensible Mensch, das „Porzellankind“, als das ihn seine Erzieherin Fanny Dürbach charakterisierte⁷⁹, ebenso wie der „verbotene Garten“ und die gegen eine von Strafe umzingelte Wahrheit und Leidenschaft, die sich zunehmend selbstbewusst durchsetzt.⁸⁰ Da ist das Problem der offenbaren Vereinigung von Geistigem und

⁷⁶ 1862–1918.

⁷⁷ Komponiert 1893/94; UA: Paris 1902; Libretto vom Komponisten nach Maurice Maeterlincks Drama (1892; UA: Paris 1893). Die Oper wurde jahrzehntelang so gut wie nie aufgeführt. – Der junge Debussy war Anfang der Achtziger Jahre Hauspianist von Tschaikowskis Gönnerin und Brieffreundin Nadjeshda von Meck gewesen. Sein erstes publiziertes Werk war ein vierhändiges Arrangement kleiner Klavierstücke nach Musik aus Tschaikowskys Ballett „Schwanensee“. Die beiden Komponisten lernten sich nicht kennen.

⁷⁸ Nicht übersehen werden kann, dass Modest mit einem Taubstummen – seinem Zögling Kolja Konradi – zusammen lebte. Übrigens hegte Pjotr eine fast „krankhafte Zärtlichkeit für diesen Jungen, deren Grund zweifellos das Mitleid mit dessen angeborener Hilflosigkeit war“. (Sokolov [wie Anm. 51], S. 142 f.). – In diesem Sinn könnte man in der gemeinsam geschaffenen Oper „Jolanthe“ durchaus auch ein Kolja Konradi gewidmetes Werk sehen (Modest hatte 1875 seinem Bruder vorgeschlagen, mit ihnen zu dritt zu leben, was Pjotr aus Angst vor Verdächtigungen und Klatsch ablehnte).

⁷⁹ 1894 erzählte Fanny Dürbach dem Bruder Modest: „Man hatte ihn deshalb so lieb, weil er selbst alle lieb hatte. Seine Empfänglichkeit war geradezu grenzenlos, und man musste ihn sehr vorsichtig behandeln. Er konnte durch eine Kleinigkeit verletzt, beleidigt werden. Das war ein ‚Porzellan-Kind.‘“ In: Modest Tschaikowsky (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 304.

⁸⁰ Tschaikowski versuchte die Ursachen seiner „Misanthropie“ gegenüber Nadjeshda von Meck so anzudeuten: „Mein ganzes Leben lang habe ich unter dem Zwang gesellschaftlicher Verpflichtungen gelitten. Von Natur aus bin ich menschenscheu. Jede Bekanntschaft, jede Begegnung mit fremden Menschen war für mich stets die Ursache seelischer Leiden. Es fällt mir schwer zu erklären, worin diese Qualen bestehen. Vielleicht ist es die bis zur Manie gesteigerte Schüchternheit oder das mangelnde Bedürfnis nach Umgang mit Menschen; es könnte aber auch eine falsche Angst sein, sich

Fleischlichem. Das Vitale, die „fleischliche Welt“, wird einmal nicht als das Niedrigere, Vulgäre, zu Sublimierende, gar zu Überwindende denunziert. Doch Tschaikowski trägt in seinem späten Einakter nicht die zermürbenden Schlachten der Seele aus, träumt nicht sentimental von den parfümierten Walzern der Gesellschaft, ihren Maskenspielen, der Vergeblichkeit, seinem Selbst zu entfliehen oder als Außenseiter einen glücklichen Ort inmitten der Gemeinschaft zu finden. Es gibt keine katastrophale Intrige, nicht Mord noch Wahnsinn. Es gibt weder Gut noch Böse. In *Jolanthe* wird ein Gegenentwurf gestaltet. Wir werden mit einem Menschen konfrontiert, der durch Anders- und Ausgegrenztsein nicht minder fähig ist, „Gott zu preisen“ und vollwertig für sich zu sprechen und zu stehen. Überdies tut dieser Mensch all das als Frau, als Mädchen – und sogar für den Mann, den Ritter, den „Beschützer“! Tschaikowski hat das Stück geschrieben, weil dieser Außenseiterkonflikt ohne blutigen Kampf, ohne Verurteilung, ohne Selbstzerstörung, ohne alle Schuldzuweisungen, ohne Abweisungen, ohne Verzicht, Verzweiflung oder Untergang aufgelöst wird. Und die Weisheit, die alles ins Kreisen bringt, wird selbst von einem Außenseiter ausgesprochen, einem Angehörigen einer fremden, einer verfolgten Religion.

Diese Geschichte bedient nicht den bürgerlichen Opernsadismus, wo dergleichen üblicherweise genussvoll bestraft, zerstört und ebenso wirkungslos wie gefühlvoll bemitleidet wird.⁸¹ Das bürgerliche „Selbstbewusstsein“ wird ignoriert. Wer will schon eine „Behinderte“, eine Frau, die blind ist, auf der Opernbühne sehen? Andererseits ist Jolanthes Geste einer femininen Selbstbefreiung auch kein Akt kämpferischer Heroik. Jolanthe ist zwar autark, aber leise geführt, sensibel, wie Vaudémont. Es ist kein Siegesepos und kein Volksdrama. Tschaikowski repräsentiert hier keine Mehrheiten, kein Volk. Insofern ist sein Gattungsbezeichnung präzise: „Lyrische Oper“.

nicht so zu zeigen, wie man ist.“ (Dieser Satz erinnert an den Brief vom 9. Januar 1875 [vgl. Anm. 52 und 53]). In: „Teure Freundin.“ Peter Iljitsch Tschaikowski in seinen Briefen an Nadeshda von Meck. Hg. von Ena von Baer und Dr. Hans Pezold. Leipzig 1964, S. 308 (Paris, 19. Februar 1879).

⁸¹ Jolanthe, die letzte und konsequenteste in der Reihe von Tschaikowskis Frauengestalten, muss für ihren Glücksanspruch nicht, wie Frauengestalten Wagners, wie Verdis Gilda (in „Rigoletto“, Libretto von Francesco Maria Piave nach Hugo, UA: Venedig 1851) oder noch Geschwitz und Lulu (in der Oper von Alban Berg nach Wedekind, UA: Zürich 1937) sterben – ganz zu schweigen etwa von Analogien bei Benjamin Brittens unglücklichem Billy Budd (Oper nach Melville, Libretto von Forster und Crozier, UA: London 1951) oder Aschenbach in „Death in Venice“ (Oper nach Thomas Mann, Libretto von Myfanwy Piper, UA: Snape/Suffolk 1973) in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts!

Selbstverständlich war Tschaikowski in seiner relativ isolierten Situation und Zugehörigkeit zur höheren Gesellschaftsklasse weit weg von der Möglichkeit, seine Zweifel, sein „Unbehagen an der Kultur“ anders als in versponnenen Märchenallegorien zu formulieren. Die großen Politdramen Mussorgsksis etwa, die politischen Diskussionen über die Probleme und Fragen der Zeit, die die Intellektuellen Russlands führten und die in die Revolution mündeten, waren von denen Tschaikowskis einigermaßen weit entfernt. Es gab dennoch mit einer Oper genügend Dinge zu erobern, auf andere Art „revolutionär“ zu sein. Die Liebenden sind einander keine Trophäen, keine Anpassungs- oder Siegeszeichen, die etwa den Zugang zur Macht öffnen (wie beispielsweise in der *Zauberflöte*⁸², in *Die Meistersinger von Nürnberg*⁸³ oder *Otello*⁸⁴). Sie sind: Gleiche, die sich zunächst nichts garantieren, als sich selbst. Sie stehen sich nicht als Verkörperungen von anderen – ökonomischen, gesellschaftlich definierten – Funktionen oder Bedeutungen gegenüber, die ihren „Wert“, ihren „Begehrens-Wert“ steigern oder überhaupt erst ausmachen. Vaudémont hält um die Hand einer Blinden an, die vielleicht nie geheilt wird, und ohne Ahnung ihrer Position. Jolanthe liebt in ihm nur sein aus Stimme, Rede und Wesen sprechendes Selbst, weder Rang, noch Ansehen, nur das Vertrauen eines Unbekannten, Fremden, sein Leben. Beide Figuren reden von diesem Augenblick an nicht mehr in den konventionellen Rollen von Mann und Frau oder Sehendem und Blinder oder Stärke und Schwäche. Sie stehen sich als Selbst gegenüber und vermögen so, sich zu entdecken und ein gemeinsam gefundenes Lied zu singen. Das scheint so verwirrend zu wirken, dass es gar nicht wahrgenommen wird: es wird als „langweilig“ empfunden, recht hübsche Musik, „aber dramatisch unwirksam und ohne Charakter“.

Tschaikowskis spätes Werk ist wie ein Blitz aus einer Zukunft, die wir kaum sehen. Der Stoff spricht elementar die Lösung von Tschaikowskis tiefster Lebensproblematik aus. Einen Ausweg aus dem tatsächlichen Dilemma, in dem sich Tschaikowski real befand, weist seine Oper freilich nicht. Seine Position ist ohne jegliche gesellschaftliche Basis oder Perspektive. Das ist mit ein Grund ihres Misserfolgs. *Jolanthe* ist vielleicht nicht das Werk Tschaikowskis, das die Spielpläne dominieren könnte, doch es ist eine zutiefst persönliche Oper, ein Schlüsselwerk, vielleicht seine

⁸² Wolfgang Amadé Mozart und Emanuel Schikaneder, UA: Wien 1791.

⁸³ Richard Wagner, UA: München 1868.

⁸⁴ Giuseppe Verdi und Arrigo Boito nach Shakespeare, UA: Mailand 1887.

quasi intime Antwort auf Wagners *Tristan*⁸⁵, seine Anti-These, ein gelassenes, erfülltes Votum. Vielleicht. Tschaikowski lächelt. Die Proportion ist nicht übermenschlich, sie ist dem Leben zugewandt. Von der Schwelle des Todes – ohne es zu ahnen – wendet sich Tschaikowski noch ein letztes Mal um – die Qualen und Kämpfe sind überwunden.

7

Auch die Fünfte, Tschaikowskis „Schicksalssinfonie“, ist Ergebnis und musikalischer Ausdruck seines erfolgreichen Kampfes um Selbstbehauptung. Im finalen Allegro vivace gelingt es ihrem Komponisten aber nicht völlig, das „Schicksalsthema“, mit dem das Werk beginnt und das er von Satz zu Satz aufgreift und weiter verarbeitet, am Ende zu einem restlos überzeugenden Jubel zu führen: die Attitüde des Triumphes wirkt letztlich zwar effektiv, aber vielleicht auch ein wenig zu aufgesetzt und äußerlich, zu lärmend, zu metallisch. Umso aufschlussreicher ist die Entdeckung, dass Tschaikowski ausgerechnet in seiner allegorischen Oper *Jolanthe* auf just dieses, doch so bekannte, Hauptthema seiner Fünften zurückgreift. Interessanterweise etabliert er es im Zentrum der Liebes-Szene: als Thema für Vaudémonts Lob des Lichtes. Jolanthe greift es in ihrer Entgegnung und Selbstbehauptung sofort auf, und wendet es antithetisch gegen den Fremden: Auch wenn sie das Licht noch nie gesehen habe, bedürfe sie dessen nicht erst, um Gottes Schöpfung preisen zu können. Nachdem der junge Mann dem Mädchen recht gegeben hat, singen beide die Melodie gemeinsam; und auch in der folgenden Entdeckungsszene, dem König und allen anderen gegenüber, singen sie diese Melodie – wiederum mit dem Gestus der Selbstbehauptung. Das ist nun wirklich nicht zufällig. Die Aussage des musikalischen Themas erfüllt in der Sinfonie eine subjektive, autobiografische Funktion. Die Idee der Sinfonie ist getragen von Tschaikowskis gelungenem Selbstbehauptungskampf: diesen feiert er auf einer allgemeingültigen Ebene. In der Oper – einige Jahre später und an persönlicher Erfahrung reicher – wendet Tschaikowski das Thema seiner Sinfonie in einen echten Jubel, singt damit: das Glück. Er führt, wenn man so will, sein Thema zuende. Oder: er spielt das Thema – im konkreten Zusammenhang einer „Handlung“ – erneut durch. Das eine erläutert das andere. Tschaikowski hat die Oper *Jolanthe* in deren zentraler Szene signiert und mit seinem sinfonischen Schaffen verknüpft.

⁸⁵ UA: München 1865.

Es ist unverkennbar, welcher Meta-Text darin verschlüsselt ist und sich etwa so resümieren ließe: Jolanthe *ist* Pjotr. Er, das „Porzellankind“, war in einem „Gartenidyll“ in unwirtlicher Felsgegend eingeschlossen, behütet, im Dunkel, im Redeverbot, gefesselt. Die Mutter ist abwesend. Hier war das Eintreten fremder Männer, Ritter, Liebhaber, verboten. Hier war intimes Glück unmöglich, der Zugang von der Öffentlichkeit streng bewacht. – Liebesduett und Selbstbehauptung führen in der Oper dazu, dass die Augen geöffnet werden, und zwar für ein Sein in *allen* Aspekten, für die Untrennbarkeit von Geist und Körper. Die Sexualität wird nicht abgesondert, nicht verhüllt und auch nicht untergeordnet. Das Persönliche ist aufgehoben im Gesellschaftlichen; alles ist gleichwertig. Der Blick wird auf das Universum in seinen komplexen Erscheinungsformen gerichtet. Die „Sonne Gottes“ zeigt sich allumfassend und strahlt auch noch aus dem „geringsten“ seiner Geschöpfe.

Die Verweise und Anspielungen, die – zeitbedingt – die Sprache des Verbotenen und Verborgenen sind, könnten hier nicht klarer gesetzt sein. *Jolanthe* erweist sich insofern als eine Art kodierter „schwuler Oper“, als ein parabelartiges Bekenntniswerk der beiden homosexuellen Tschaikowski-Brüder, und zwar – mit dem Bezug auf Dostojewski – in einem für damalige Verhältnisse bewusst und geradezu „emanzipatorisch“ besiegelten Sinn. Natürlich in der Sprache einer russischen „Lyrischen Oper“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts, doch bereits dem Symbolismus nahe. Jolanthes mehrmaliges „Nein!“, das ein positives ist, signiert die Positionierung der Hauptfigur, die über das autoritäre und patriarchale System hinausgeht.

Das Finale der Oper, in dem niemand bestraft, niemand abgewiesen wird oder entsagen muss, zeigt uns nichts Geringeres als die unblutige Vision von einer erotisierten Welt, einer geöffneten Gesellschaft ohne Ausgrenzung. Eine Utopie. Die Lebensrealität des Komponisten schließt ihn – im Gegenteil – aus. Die „fleischliche Welt“ gar, zumal eine homosexuelle – im 19. Jahrhundert – bleibt gesellschaftlich abgetrennt vom Geistigen, Kulturellen, Politischen. Insofern erscheint es beinahe zwingend, dass nach solch einer künstlerischen Errungenschaft Tschaikowski nur noch seine musikalische Autobiografie, die *Symphonie Pathétique*, zu schreiben bleibt, in der er das eigene Schicksal zu höchstem Ausdruck bringt – und „daran“ stirbt. Der Operneinakter, der die Schicksalsmelodie, der Fünften aufnimmt, weiterführt, ist so das positive Schwesterwerk zur *Pathétique*: die hoffende, die spielerische, die heitere Variante des sinfonischen Seelenbekenntnisses. Tschaikowskis letzte Oper ist ein Resümee seiner musikdramatischen Kunst, und zwar außerordentlich komplex, ein letztes Werk von eindringlicher Klarheit. Der Text erschließt sich dem Hören, wenn das Hören bewusst

dem Kompositionsweg folgt und die drei Werke zyklisch wahrnimmt: Die Fünfte mit dem „Schicksalsthema“, *Jolante*, die es in einer gesellschaftlich ambitionierten Märchenallegorie durchspielt, und die *Pathétique* als Conclusio, als Requiem. *Jolante* steht als dramatisches Mittelstück zwischen der Fünften und der Sechsten Sinfonie und bildete mit diesen ohnehin zyklischen Werken inhaltlich-thematisch und bis in die musikalische Substanz eine Art: Trilogie des Schicksals.⁸⁶

⁸⁶ Der Essay entstand in Berlin Ende 2003 bis 2004 aus einem Vortragstext und dramaturgischen Materialien während der Vorarbeiten und der Inszenierung für eine deutschsprachige Aufführung der Oper im Juli/August 2004. – Ich wende die im Deutschen übliche Umschrift der Namen an, in den Quellangaben werden die jeweiligen Schreibweisen zitiert.