

Geschehen ein, übernimmt unmerklich die Initiative und läßt, nachdem das Cello ohne Abschluß „aufgegeben“ hat, den verlängerten Nachsatz allein verklingen.

*

Selbstverständlich ist es nicht der Sinn der obenstehenden Ausführungen, daß Situations- und Verlaufsbeschreibungen der dargestellten Art traditionelle Struktur- und Formanalysen ersetzen sollen. Das ist schon deswegen unmöglich, weil sich derartige dialogische Konfigurationen nur in vergleichsweise begrenztem Ausmaß zu erkennen geben. Aber sie können vielleicht als nutzbringende Ergänzungen zu traditionellen Methoden dienen und Einblick in strukturelle Details eröffnen, die normalerweise meistens unbeachtet bleiben. Diese Erscheinungen haben zufolge ihrer Eigenart als Wechsel- und Zusammenspiel verschiedener musikalischer Individualitäten einen inhaltlichen Akzent; aber da das inhaltliche Moment durch die Strukturen, in denen es sich manifestiert, beschrieben wird, ist die Analyse zugleich strukturell und inhaltlich. Die Betrachtung des Musikwerks zersplittert sich also nicht in die unfruchtbare Antithese zwischen „Form“ und „Inhalt“.

Drei, Sieben, As Zu der Oper „Pique Dame“ von Pjotr Iljitsch Čajkovskij

von Marina Lobanova, Hamburg

Das Blattgold eines „Wahrheitssuchers“ und „psychologischen Realisten“ in der Tradition des russischen „progressiv-demokratischen Denkens des 19. Jahrhunderts“ haftet unablässig auf der Ikone Čajkovskij. Manchmal wird ihm noch das wohlklingende Klischee eines „Positivisten“ beigefügt. Diese Einschätzung findet ihre Begründung in manchen Äußerungen dieses Komponisten, etwa dort, wo er die „wirklichkeitsfremde“ Rekonstruktion des Mythos bei Richard Wagner beurteilt:

„Heutzutage“ — schrieb er¹ — „liegt der Geist des Realismus, der Annäherung der Kunst an die Lebenswahrheit überall in der Luft [...] im Grunde genommen, wecken die Wotans, Brünhilden und Fafners kein aufrichtiges Mitgefühl im Zuhörer [...] Der Mensch mit seinen Leidenschaften und Schmerzen ist uns näher als die Götter und Halbgötter von Walhall.“

Wie paßt dies aber zur *Pique Dame*? Wie kann man die fast surrealistische Atmosphäre der Ängste und Alpträume, der Magie, der Prädestination und des Irrationalismus, der dämonischen Groteske und des Geheimnisses in dieser Oper damit in Ein-

¹ Pjotr Iljitsch Čajkovskij, *Muzykal'no-kritičeskie stat'i* (Musikkritische Artikel), Leningrad ⁴1988, S. 319.

klang bringen, wie auch die mystische Furcht, die sie Künstlern und Zuhörern immer wieder verursacht?

Idee, Poetik und Struktur dieses Werks haben im Grunde wenig zu tun mit Klischees des „psychologischen Realismus“ in damaliger Sicht; vielmehr verfolgt Čajkovskij hier die Idee einer historischen Stilisierung, indem er sich, im Lied von Tomskij, der — von ihm sonst gar nicht geschätzten — Poesie Deržavins bedient: „[...] Es ist unvermeidlich, sich über die platte Dummheit des Hauptgedankens sowie die Künstlichkeit der Form zu wundern. Ich nahm dieses Lied als eine typische Episode in das Bild hinein, das die Sitten am Ende des vorigen Jahrhunderts kennzeichnet“². Eine der Idee der Werkimmanenz verpflichtete stilistische Orientierung äußert sich in dem kategorischen Verbot, das Čajkovskij über eine Aufführung der Opernchöre als Einzelnummern verhängt: „Entweder sind sie unabgeschlossen und können nicht isoliert aufgeführt werden, oder sie sind, wie die Chöre im dritten Bild, eine sklavische Nachbildung im Stil des vorigen Jahrhunderts — keine Komposition, sondern gleichsam eine Entlehnung“³. Čajkovskij sorgte für verschiedene historische Details — er bestand z. B. auf einem Cembalo für den Anfang des zweiten Bildes („das paßt besser zum Zeitgeist“) oder auf Kindertrommeln und C-Trompeten für den Chor der soldatenspielenden Knaben im ersten Bild und auf speziell stilisierten Chören im dritten Bild.

Wichtig dabei erscheint jedoch, daß Čajkovskij auf solche Einzelheiten verzichtete, die zwar als naturalistisch-historische Alltagsbeschreibungen in der Mode seiner Zeit lagen, die ihm aber „zu real“ erschienen. „Wenn Du bei Vsevolžskij bist“ — bittet er seinen Bruder Modest Il’ič —, „erkläre ihm, daß man eine Turmuhr mit irgendeinem Musikstück [...] bestellen solle, falls man solch eine wünscht. Aber ich bestehe nicht darauf, obwohl ich geschrieben habe, daß es für sie einen Platz geben solle. Meiner Meinung nach wird es zu real, und ich fürchte dabei, daß diese Stimmung der Tonart meiner vorangehenden und folgenden Szenen widerspricht“⁴.

In *Pique Dame* gibt Čajkovskij in mancher Beziehung frühere Positionen auf. Von großer Wichtigkeit werden für ihn die äußeren „szenischen Effekte“. Er bittet seinen Bruder, das Ende des vierten Bildes zu ändern („was Du geschrieben hast, macht keinen Effekt“); er bemüht sich um die Genehmigung, im Finale des dritten Bildes Katharina die Große zu zeigen, usw.⁵. In seinen Protesten gegen eine Kritik, die das (seiner Meinung nach ausgezeichnete) Libretto der *Pique Dame* attackierte, nahm er als dessen Vorzüge weder dessen „Wahrhaftigkeit“ noch dessen „sozial-psychologische Genauigkeit“ in Anspruch, sondern ganz andere Eigenschaften: „Gab es irgendwann bei uns in Rußland ein Libretto, das geschickter verfaßt, interessanter und dramatisch spannender gewesen wäre“⁶?

Seine „Sorge um die historische Wahrheit“ ist in der *Pique Dame* kaum noch von konsequenter Art. Während die eingefügten Gedichte von Deržavin und Karabanov

² Pjotr Iljitsch Čajkovskij, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*. — *Polnoe sobranie sočinenij* (Literarische Arbeiten und Korrespondenz). *Sämtliche Werke*, Bd. XV B, Moskau 1988, S. 238. Übersetzung der Verfasserin.

³ Wie Anm. 2, S. 292.

⁴ Wie Anm. 2, S. 73, 109.

⁵ Wie Anm. 2, S. 72.

⁶ Wie Anm. 2, S. 62, 257

noch tatsächlich der Zeit Katharinas angehören, ruft die Poesie von Žukovskij (im Duett von Lisa und Polina im zweiten Bild) und die von Batjuškov (die Romanze von Polina in demselben Bild) vielmehr die Zeit Puškins wach. In Čajkovskij-Forschungen kann man lesen, der Komponist habe in seiner Oper zwei Epochen Rußlands dargestellt, nämlich das 18. Jahrhundert und das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, und dazu die stilistischen Mittel von dreien verwendet: des Rokoko, der frühen Romantik und dazu seine eigene Idiomatik. Doch haftet solchen Erklärungen etwas Hilfloses an. Es bleibt unerklärlich, warum Čajkovskij, um seine Zuhörer in die Zeit Katharinas zu versetzen, ein Cembalo benutzt, dabei ein Gedicht von Žukovskij zitiert und es auf Glinkasche Weise vertont.

18. Jahrhundert + Cembalo = Žukovskij und Glinka? Eine derartige Zeitvermischung dürfte etwas mehr bedeuten als einen bloßen Anachronismus: Der Komponist kombiniert vielmehr ganz absichtlich Elemente, die verschiedene Zeiten repräsentieren, so, als ob er Karten mischte. In den Stilisierungen der *Pique Dame* zeigt sich nicht ein sorgfältiger Restaurator, sondern ein Spieler in Stilen und mit Stilen. Der stilistische Raum der Oper ist ein System sich gegenseitig reflektierender Spiegel, die das Objekt der Darstellung multiplizieren, verschieben, deformieren, vertauschen und endlich verlieren. Die „historische“ und „psychologische“ Realität der Oper, die sich aus collagierten Strukturen der konkreten, „echten“ Details bildet, ist von Anfang an nichts weiter als eine Mystifikation.

In dieses Spiegelungssystem sind die verschiedenen Handlungsebenen einbezogen. Die kompositorische Poetik der *Pique Dame* wird in gewisser Weise durch eine rein spielerische Zersplitterung der Dramaturgie, der Entwicklung des Sujets und des Stils bestimmt. Die direkte Darstellung des Geschehens und der Reaktion der Figuren verbindet sich mit mehreren Formen der Distanzierung, die dem Zuhörer erlauben, Räume und Zeiten zu überblicken, die einen „anderen Stil“ (den „echten Stil“ der dargestellten Epoche), „fremde Worte“ und imaginäre Erlebnisse wiedergeben. Dazu gehören das „Schauspiel im Schauspiel“ (als Intermezzo im dritten Bild), die „Erzählung in der Erzählung“ (in der Ballade des Tomskij im ersten Bild und in den Erinnerungen der Gräfin im vierten Bild), die „Szene in der Szene“ (im Duett von Lisa und Polina, in der Romanze der Polina im zweiten Bild, in den Erinnerungen Hermanns an die Beerdigung der Gräfin im fünften Bild und in wesentlichen Teilen des siebenten Bildes).

Die Handlung gestaltet sich als ein Netz kompositorischer Entsprechungen, Resonanzen und Echos. So bildet das Intermezzo „Iskrennost' pastuški“ („Die Aufrichtigkeit der Hirtin“) im dritten Bild eine Projektion des Hauptsujets (mit den Motiven Dreieck — Nebenbuhlerschaft — Verführung — Wahl zwischen Geld und Liebe) in Form einer Pastorale mit glücklicher Lösung⁷. Die Romanze der Polina im zweiten Bild greift der tragischen Lösung der Oper voraus; ihre Tonart — es-moll — wird zum Symbol des Verhängnisses und des Todes. Das Zentrum es tritt in der Episode des Todes der Gräfin im vierten Bild deutlich hervor und wird äußerst wichtig im fünften

⁷ Wie Anm. 2, Bd. XVI A, Moskau 1978, S. 277

Bild: deutlich betont wird es am Anfang des Entreactes im Thema des Trauergesangs und dann in der Szene von Hermann auf die Worte „nasmešlivo priščurivšis', ono mignulo mne“ — „die Augen höhnisch zusammenkneifend, blinzelte es mir zu“.

An den Kreuzungspunkten zwischen „imaginärer“ und „realer“ Handlung erscheinen „Doppelgänger“: für Lisa ist es außer Prilepa auch die Heldin der Romanze der Polina; daß Prilepa und die Heldin der Romanze der Polina einander ersetzen können, beweist ein ursprünglicher Entwurf: zunächst sollte Lisa diese Romanze singen⁸.

Im vierten Bild tritt Hermann als Doppelgänger des Helden aus dem Liedchen der Gräfin im vierten Bild auf, in dem Čajkovskij *Richard cœur de Lion* von André-Ernest-Modeste Grétry zitiert. Die hier dargestellte dramatische Situation wird bis in konkrete Details hinein in die nachfolgende Szene der Gräfin und Hermanns übertragen: Der imaginäre Held („Je crains de lui parler la nuit, /J'écoute trop tout ce qu'il dit“) lebt mitten in der Nacht auf und steht vor der Gräfin; das Herzklopfen ihres Doppelgängers aus dem Liedchen („Mon cœur qui bat, qui bat, /Je ne sais pas pourquoi“) verwandelt sich in das Zittern vor Angst, das ihr die Begegnung mit dem Unbekannten einjagt. Eine imaginäre Realität, die sich als realer Alptraum entpuppt: Wo endet hier die „Darstellung“ und wo beginnt die „Wirklichkeit“?

Wie die Grenzen zwischen dargestellter, imaginärer und „realer“ Handlung schwan- ken, äußert sich kompositorisch auch an einem anderen Zitat: Die Erinnerungen der Gräfin an Versailles begleitet eine royalistische Hymne („Vive le roi Henri IV“, und diese wird variiert im Material des grotesken Chores der Gnadenbrotempfängerinnen und Zofen „Blagodetel'nica naša!“ (Unsere Wohltäterin!)).

Chor der Gnadenbrotempfängerinnen und Zofen

Bla-go-de-tel'-ni-ca na-ša, kak iz-vo-li-li guljat? Svet naš ba-ry-njuš-ka chočet ver-no, po-či-vat'?

(Unsere Wohltäterin, wie war Ihr Spaziergang? Gnädige Frau möchte sicher ins Bett?)

(Gräfin)

Notenbeispiel 1

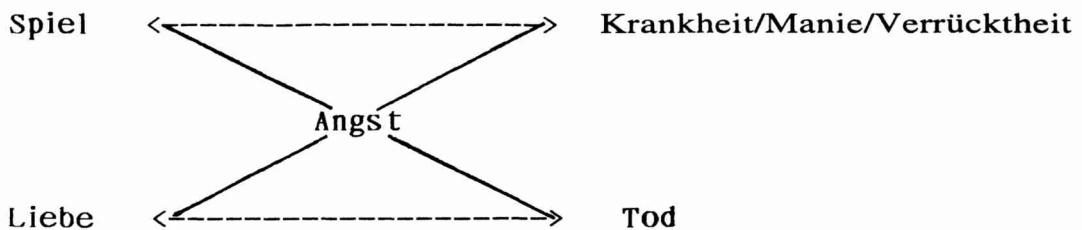
Diese ständigen Schichtungen von Dargestelltem, Imaginärem und Realem erwecken eine Atmosphäre der Verzauberung und bilden den beweglichen, veränderlichen und pulsierenden Innenraum des musikalischen Textes, der die Figuren und die Zuhörer einbezieht. Diese flackernde Scheinrealität der Visionen, Träume und Alpträume ist überaus theatralisch in ihrer täuschenden Echtheit und Glaubwürdigkeit.

⁸ Wie Anm. 2, Bd. XV B, S. 69.

Solche Besonderheiten der kompositorischen Poetik lassen die Frage stellen: Was bedeutet eigentlich „das Spiel“ in der *Pique Dame*? Einmal bildet es eine der wichtigsten Komponenten des Sujets: das Kartenspiel mit Gewinnen und Verlusten, mit gelungenem und mißlungenem Ausspielen, mit dem Wechsel von Automatismus und Zufall; Spiele sind aber auch die Szenen in der Szene, der Maskenball mit dem Streich, den Surin und Čekalinskij dem Haupthelden spielen, die Erzählungen in der Erzählung in der Szene von Surin und Čekalinskij im dritten Bild („Čem končilas' včera igra?“ — „Wie ist gestern das Spiel ausgegangen?“) und die Ballade von Tomskij im ersten Bild.

Unter den Figuren der Oper findet man Spieler, Amateurschauspieler (im Intermezzo spielt Polina Milovzor und Tomskij Zlatogor), Masken und Karten, die zum Gegenstand einer Manie werden und schließlich das Thema der Oper selbst repräsentieren (die sich ja *Pique Dame* nennt), die miteinander verwechselt werden (Hermanns Fehler bestand darin, die Pique Dame anstelle des Asses zu spielen) und die lebendige Personen sowie ihre Gespenster ersetzen: „Pique Dame“ ist der Beiname der Gräfin, und auf der verhängnisvollen Karte glaubt Hermann sie wiederzuerkennen: „Starucha! .. Ty! .. Ty! .. zdes!“ = „Alte! Du! .. Du bist hier!“. Allmählich gewinnt man den Eindruck, daß alle Figuren im Grunde genommen nichts anderes als Karten sind, die das Verhängnis mischt, austeilt und ablegt.

Der Logik dieses Spiels entspricht eine erstaunliche motivisch-thematische Kompositionsarbeit. In *Pique Dame* erreicht Čajkovskij sein Ideal der Struktureinheit. Alle musikalischen Themen der Oper bestehen aus relativ wenigen Elementen, die in der Introduction erscheinen und dann eine außerordentliche Kombinationsfähigkeit zeigen. Dieser Spiellogik sind auch Aktionen, Beziehungen und Reaktionen der Figuren untergeordnet, hauptsächlich nach Regeln und Codes wie Transformation, Verschiebung sowie Bedeutungs- und Funktionstausch. Eine entsprechende Gesetzmäßigkeit kann auch im Zusammenwirken der Hauptmotive verfolgt werden, die die dramaturgisch-semantischen Achsen der Oper bilden:



Die Vertauschbarkeit von Liebe und Tod (Lisa/Gräfin) war einer der Hauptgedanken Čajkovskijs. Charakteristisch ist, wie der Komponist die Lösung der Episode im zweiten Bild suchte, wo der Stock der Gräfin klopft, als sie im Zimmer Lisas erscheint: „In den Skizzen merkt Čajkovskijs diesen Ausschnitt an und wählt dazu das am meisten passende Moment in der sinfonischen Entwicklung des Liebethemas“⁹.

⁹ Wie Anm. 2, Bd. XV B, S. 110f.

Daß die Hauptheldinnen einander ersetzen werden, demonstriert schon ihr erster Auftritt (Erstes Bild, No. 3): Als Antwort auf die Fragen Tomskijs und Hermanns (Skaži, na kom ty ženiš'ja?; knjaz', kto tvoja nevesta?" — „Sag, wen du heiratest?; Fürst, wer ist deine Braut?“) zeigt Eleckij auf Lisa („Vot ona!" — „Das ist sie!"), dazu erscheint das Thema der Gräfin. Danach, in der Szene vor Tomskijs Ballade (Erstes Bild, No. 5) klingt das Thema des Ariosos von Hermann auf, das er Lisa widmet („Ja imeni eë ne znaju = „Ich kenne ihren Namen nicht"), im Kontrapunkt mit dem Rezitativ von Surin, Čekalinskij und Tomskij: „Kakaja ved'ma éta grafinja! — Strašilišče! — Nedarom že ee prozvali »Pikovoj damoj«" („Was für eine Hexe ist diese Gräfin! — Schreckgespenst! — Nicht umsonst hat man sie »Pique Dame« benannt!"). Der Austausch der Heldinnen liegt dem Streich zugrunde, den Surin und Čekalinskij am Ende des dritten Bildes Hermann spielen: Auf die Gräfin zeigend, sagt Surin zu Hermann: „Smotri, ljubovnica tvoja?" („Schau, deine Liebhaberin?"). Die musikalische Phrase, mit der sich Hermann im zweiten Bild an Lisa wendet: „Krasavica! Boginja! Angel!" („Du Schöne! Göttin! Engel!"), variiert er in der Szene mit der Gräfin im vierten Bild: „Otkrojtes' mne! Skažite!" („Vertrauen Sie mir! Sagen Sie es mir!").

Symbolisch ist eine der konstruktiv bedeutendsten Szenen der Oper vom Anfang des vierten Bildes, in der das Porträt der Gräfin allmählich in der Erinnerung Hermanns auflebt: eine entfernte Beschreibung in der dritten Person, in den „Worten eines anderen": „A vot ona, »Veneroju moskovskoj«" („Ach da ist sie, die »Moskauer Venus« — ein Zitat aus der Ballade von Tomskij). Es wird von einer mehr und mehr aktiven und intimen Rede abgelöst: „Mne l' ot tebja, tebe li ot menja, no čuvstvuju, čto odnomu iz nas pogibnut' ot drugogo! Gljažu ja na tebja i nenavižu, a nasmotret'sja vdovol' ne mogu! [...] Pytlivyi vzor ne možet otorvat'sja ot strašnogo i čudnogo lica" („Ob ich von dir oder du von mir — ich spüre, daß einer von uns von dem anderen umgebracht wird! Ich schau dich an und hasse dich, aber ich kann mich an dir nicht sattsehen [...] Mein neugieriger Blick kann sich von dem furchtbaren und wunderschönen Gesicht nicht losreißen").

II. Bild

Hermann Leitmotiv der Liebe

Pro-sti, ne-bes - no-e so-zda-n'e,
(Verzeih, du Himmelsgeschöpf.)

IV. Bild

Hermann

Pyt-li-vyi vzor ne mo-žet o-to - rvat'-sja ot straš - no-go i čud - no-go li - ca
(Mein neugieriger Blick kann sich von dem furchtbaren und wunderschönen Gesicht nicht losreißen)

Notenbeispiel 2

Den wahren psychologischen Hintergrund — die Identifizierung von Lisa und der Gräfin, von „Himmel“ und „Hölle“ in Hermanns Gedanken — entziffert ein feiner musikalischer Kommentar: In dieser Szene vor dem Porträt werden das Thema der Liebeserklärung (das Arioso Hermanns im zweiten Bild: „Prosti, nebesnoe sozdan'e“ — „Verzeih, du Himmelsgeschöpf“) und das Leitmotiv der Liebe durchgeführt und transformiert (Notenbeispiel 2).

Nicht nur die Hauptheldinnen, Lisa und die Gräfin, verwandeln sich in den Tod: Den Tod bringt der Gräfin Hermann, der zu „diesem Dritten“ aus der Ballade von Tomskij wird, der ihr „den Todesstoß versetzt“. Eine solche Identifikation bestimmt den weiteren Gang der Ereignisse im vierten Bild: Die in dem Liedchen der Gräfin angedeutete Szene einer imaginären Liebeserklärung („Il me dit: je vous aime“) lebt in der Haupthandlung auf; vor der Heldin steht der „mysteriöse Unbekannte“ aus Fleisch und Blut mit seinen erstaunlichen Liebe-Haß-Erklärungen.

Pique Dame ist ein Mysterium über das Rendezvous mit dem Tod, über Liebeserklärungen an den Tod: Höchst symbolisch — wie ein Widerhall vom Totentanz — klingt das Klopfen des Stockes der Gräfin mitten in der Liebesszene von Hermann und Lisa. Nicht zufällig nennt Hermann die Gräfin „Starucha“ („die Alte“) — dieses Wort ist das ständige Epitheton des Todes im Russischen, der dort, im Unterschied zum Deutschen und wie im Französischen, weiblichen Geschlechts ist. Überdies ist daran zu erinnern, daß die Pique Dame in der Kartensymbolik nicht nur „geheime Mißgunst“ bedeutet, wie Puškin am Anfang seiner Novelle in Bezug auf das „Neueste Wahrsagungsbuch“ vermerkte: In gewissen Kombinationen des Kartenlegens prophezeit sie den Tod.

Das rätselvolle Spiel um Liebe und Tod in der *Pique Dame* steht in mancher Beziehung unter dem Einfluß von *Tristan und Isolde*, einer Oper, die Čajkovskij sehr beeindruckt hat. An Tristan erinnert die Verknüpfung der Motive Liebe — Krankheit — Gift (Hermann im ersten Bild: „otravlen, slovno op'janěn, ja bolen, bolen, ja vľjublěn“ — „Vergiftet, wie berauscht, bin ich krank, bin ich verliebt“), die sich in der Oper mit den Themen „Spiel — Manie — Verrücktheit“ „Spiel — Versuchung des Schicksals“ — verflechten. Diese im russischen Geistesleben zur Zeit Čajkovskijs fest eingewurzelte Zuordnung (man vergleiche neben *Pique Dame* auch *Vystrel* [Der Schuß] von Puškin, *Der Stoß* oder *Der Fatalist* von Lermontov, *Igrok* [Der Spieler] von Dostoevskij) löst sich bei Čajkovskij im Sinne des *Ringes des Nibelungen*: Gold bedeutet oder verursacht Liebesverzicht.

Čajkovskijs Arbeit an der Oper stand im Zeichen einer gewissen Besessenheit: Die Forschung bemerkt „eine außergewöhnliche Dynamik des Schaffensprozesses“ und eine „von Bild zu Bild sich steigernde Schnelligkeit des Komponierens“ sowie eine erstaunliche „Zielstrebigkeit und Fülle der Skizzen“¹⁰. *Pique Dame* wurde für Čajkovskij zu einer Manie; am 12. Juni 1890 schreibt er z. B. an A. P. Merkling: „Ich werde arbeiten und mich von dieser Obsession losmachen, die die „Pique Dame“ mir bereitet“¹¹.

¹⁰ P. E. Vajdman, *Tvorčeskij archiv Čajkovskogo* (Das kompositorische Archiv Čajkovskijs), Moskau 1988, S. 138f.

¹¹ Wie Anm. 10, S. 137f.

Mit dem Komplex „Liebe — Manie — Spiel“ sind verschiedene Wiederholungen von Worten, musikalischen Motiven und szenischen Situationen der Oper verbunden. In Briefen an seinen Bruder, in denen er dessen Libretto lobte, bat Čajkovskij ihn auch: „Laß die Knappheit nicht außer acht und vermeide jegliche Redseligkeit!“¹². Umso gewichtiger sind Wiederholungen, die der Komponist stehenließ oder gar ins Libretto einführte. Charakteristisch ist auch, daß Čajkovskij einverstanden war, Deklaminationsfehler und einzelne ungeschickte Wendungen im Libretto zu korrigieren, es aber kategorisch ablehnte, Wortwiederholungen zu eliminieren¹³. Solche Wiederholungen signalisieren Wendepunkte in der Entwicklung des Sujets, Änderungen im Verhalten und in der Motivation der Figuren und schließlich den Wechsel ihrer Funktionen und Masken.

Eine Hauptrolle in der Dramaturgie spielt die Weissagung in der Ballade von Tomskij: „Polučiš' smertelnyj udar ty ot tret'ego, kto, pylko, strastno ljubja, pridët, čtoby siloj uznat' u tebja tri karty“ („Du erhältst den Todesstoß von einem Dritten, der versessen und leidenschaftlich liebend kommt, um gewaltsam von dir drei Karten zu erfahren“¹⁴). Aus einer Anekdote, die Surin und Čekalinskij in der Schlußszene des ersten Bildes Hermann als scherzhaften Vorschlag erteilen, verwandelt er sich in ein dämonisches Spiel, eine Manie und eine sich selbst erfüllende Prophezeiung. Zu diesen Prophezeiungen gehört auch das Liedchen der Gräfin im vierten Bild.

Die Weissagung ergreift von Hermanns Bewußtsein mehr und mehr Besitz. Während er zu Anfang der Handlung den Gedanken an die drei Karten ablehnt: („Ach, čto mne v nich!“ — „Ach, was bedeuten sie schon mir!“ in der Schlußszene des ersten Bildes; „Mogil'nym cholodom povejalo vokrug“ — „Grabeskälte wehte ringsumher“ in der Schlußszene des zweiten Bildes), wird er dann zum Objekt und Opfer einer Provokation: Surin und Čekalinskij soufflieren ihm die Rolle „dieses Dritten“ aus der Anekdote („Ne ty li tot tre'ij — „Bist du nicht dieser Dritte“ im dritten Bild). Nach einem kurzen Zweifel akzeptiert der Held die ihm aufgedrängte Rolle („Kto pylko i strastno ljubja! Cto ž? Razve ne ljublju ja? Konečno ... — da!“ — „Der, versessen und leidenschaftlich liebend! Na und? Liebe ich etwa nicht? Gewiß ... doch!“ in der Schlußszene des dritten Bildes) und Maske („Da! Ja tot tretij“ — „Ja, ich bin dieser Dritte“ im sechsten Bild).

Doch ist diese Prophezeiung über die „drei Karten“ nicht mehr als eine Verbalisierung, die Bewußtmachung einer Idee, die im Unbewußten des Helden schon von Anfang an chiffriert ist. Das erste Arioso Hermanns: „Ja imeni ee ne znaju i ne choču uznat'“ — Ich kenne ihren Namen nicht und will ihn nicht erfahren“, nimmt das Leitmotiv der drei Karten aus der Ballade von Tomskij vorweg. Čajkovskij verwendet hierbei eine Doppelchiffre: Im Thema dieses Arioso von Hermann, dann im Leitmotiv von den drei Karten und schließlich im Anfangsthema der Ballade von Tomskij ist bereits das Leitmotiv der Gräfin versteckt! „Ohne zu wissen“ und „ohne erfahren zu wollen“, verspricht sich der Held in der Musik: Sie nennt den Namen der richtigen Heldin seiner Träume.

¹² Wie Anm. 2, S. 177

¹³ Wie Anm. 2, S. 38.

¹⁴ Wie Anm. 2, S. 237

Die psychologische Wechselbeziehung zwischen den Motiven des Spiels und der Liebe zeigt auch die Plauderei der Spieler vor dem Eintritt von Hermann und Tomskij: Die Frage von Čekalinskij: „Vy do utra opjat' igrali?“ („Spieltet Ihr wieder bis gegen Morgen?“) enthält das Thema von Hermanns Arioso und gleichzeitig das Leitmotiv der drei Karten. Diese musikalische *idée fixe* kehrt wieder in der Szene von Hermann und der Gräfin im vierten Bild: Als der Held an ihre Gefühle appelliert und sie anfleht, ihm das Geheimnis der drei Karten anzuvertrauen, erklingt das variierte Anfangsthema der Ballade von Tomskij:

I. Bild

Čekalinskij

Vy do ut - ra o-pjat' ig - ra - li?
(Spieltet Ihr wieder bis gegen Morgen?)

Hermann

Ja i-me-ni e - ě ne zna-ju
(Ich kenne ihren Namen nicht)

Tomskij

tri kar - ty, try kar - ty, tri kar-ty!
(drei Karten, drei Karten, drei Karten!)

Tomskij

Od - naždy v Ver-sa-le "au jeu de la Reine"
(Einmal in Versailles "au jeu de la Reine")

Leitmotiv der Gräfin

IV. Bild

Hermann

Es - li kog-da-ni-bud' zna-li vy čuv- stvo ljub-vi,
(Wenn Sie jemals die Liebesglut kannten,)

Notenbeispiel 3

Solches Zusammentreffen von Liebe, Tod und Manie ruft Angst hervor. In mehrmals von verschiedenen Figuren wiederholten Worten „strach“, „strašno“, etc. („Angst“, „furchtbar“, usw.) konzentriert sich ein Wesenszug des Werks: Die Personen stehen ständig unter Schock, sie sind immer erschüttert, haben Angst vor anderen und vor sich selbst und flößen anderen Furcht ein.

I. Bild: Das Quintett „Mne strašno“ — „Ich habe Angst!“, die Gräfin über Hermann: „kakoj on strašnyi!“ — „wie furchtbar ist er!“ II. Bild: Liza: „I tjaželo, i strašno!“ — „Das Herz ist mir schwer, und ich habe Angst“; „Lisa v užase otstupaeť“ — „Lisa tritt in Angst zurück“; Hermann über die Gräfin: „O, strašnyj prizrak“ — „O, furchtbares Gespenst“ III. Bild: Hermann: „Mne strašno“ — „Ich habe Angst“ (Schlußszene).

IV Bild: Hermann: „Pytliviy vzor ne možet otorvat'sja ot strašnogo i čudnogo lica“ — „Mein begieriger Blick kann sich von dem schrecklichen und wunderschönen Gesicht nicht losreißen“; die Gräfin: „prosypaetsja i v nemon užase bezzvučno ševelit gubami“ — „wacht auf, stumm vor Schreck; ihre Lippen bewegen sich lautlos“; Hermann: „Ne pугajtes', radi Boga ne pугajtes'!“ — „Fürchten Sie sich nicht, um Gottes Willen, fürchten Sie sich nicht!“ V Bild: Hermann: „vsě tot že strašny son“ — „wieder derselbe furchtbare Traum“; „Strašno, no sily net nazad vernut'sja!“ — „Ich habe Angst, aber es geht über meine Kräfte, umzukehren“; „Proč!“, „strašnoe viden'e!“ — „Weg, du furchtbare Vision!“; „(stoit kak okamenelyj ot užasa): Mne strašno! Strašno!“ — „(steht, wie versteinert vor Schreck): Ich habe Angst! Ich habe Angst!“ VI Bild: Liza: „Ach, strašno, strašno mne ...!“ — „Ach, ich habe Angst, ich habe Angst ...!“ VII Bild: Čekalinskij über Hermann: „Strašnee byz' nel'zja!“ — „Man kann nicht furchtbarer sein!“; Hermann: Vam strašno? Vam strašno?“ — „Habt Ihr Angst? Habt Ihr Angst?“; „(v užase): Starucha! ... — „(in Angst): Die Alte! ...“

Das musikalische Motiv der Angst durchdringt die ganze Handlung, widerhallend in Liebesäußerungen, Alpträumen und sogar in der stilisierten Idylle des Duets von Lisa und Polina. Beben, Zittern, Herzklopfen, fliegender Puls, schweres Atmen, Krämpfe werden offenkundig mit mehreren Tremoli wiedergegeben — dieses Motiv wird zum Symbol, zum Leitmotiv, zu einer der wichtigsten Kompositionsideen der *Pique Dame*.

Čajkovkij's Briefe bezeugen die Angst, die ihm das Komponieren dieser Oper einjagte, und seinen Wunsch, dasselbe Gefühl in den Zuhörern zu erwecken. Am 19. (7.) II. 1890 notiert er: „Heute schrieb ich die Szene, in der Hermann zur Alten kommt [...] Ich wurde in solche Angst versetzt, daß sie mich bis jetzt beeindruckt“. Am 22. II. (6. III.) 1890: „Ich arbeite fleißig, und es scheint mir, daß die »Pique Dame« eine interessante Oper wird. Eine ein bißchen zu furchtbare, also manchmal bekomme ich selbst Angst ...“. Am 19. (31.) III. 1890: „Einige Stellen, z. B. das vierte Bild, erschrecken und erschüttern mich so sehr, daß es unmöglich ist, daß die Zuhörer nicht wenigstens einen Teil davon spüren müßten“. Am 5. VIII. 1890: „Ich schrieb sie mit Eifer ohnegleichen und Schwung und machte alles, was in ihr passiert, durch (es gab sogar eine Zeit, da ich mich vor der Erscheinung der Pique Dame fürchtete)“¹⁵.

Eine düstere Atmosphäre von Obsession, Geheimnis und Angst wird durch das magische „Spiel mit den Namen“ erzeugt. Ein unbekannter Name und seine Entdeckung — das ist ein geheimes Thema der *Pique Dame*. Die Oper ist voll von „mysteriösen Unbekannten“: Für Hermann ist es Lisa, für Lisa und die Gräfin anfangs Hermann. Von magisch-verhängnisvoller Kraft ist das Motiv des „Dritten“, der ins Geheimnis der drei Karten eindringen (sie erkennen) soll, was für Hermann einen Sieg über das Schicksal bedeutet. So kann man in der dramatischen Entwicklung eine ständige Motivreihenfolge beobachten: Anonymität — Enträtselung des Namens oder Geheimnisses — Identifikation/Selbstidentifikation/Wechsel des Namens — Verzicht auf Erkennen.

Das Thema der Anonymität wird schon beim ersten Auftritt Hermanns eingeführt (im Arioso „Ich kenne ihren Namen nicht“). Identifikation/Selbstidentifikation/Wechsel des Namens bedeutet Änderung des ganzen Wesens und hat schwerwiegende Folgen: Hermanns Verrücktheit äußert sich in seiner Selbstidentifikation mit dem unbekanntem „Dritten“ aus der Ballade von Tomskij; logischereise identifiziert dann der Held eine Pique Dame mit „der Alten“: dem Tod.

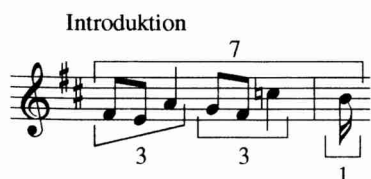
¹⁵ Wie Anm. 2, Bd. XV B, S. 44, 66, 103f., 237

Von ebensolcher Wichtigkeit ist „der Verzicht auf Erkennen“; ein anderes Symptom von Hermanns Geistesstörung ist sein Verzicht auf Lisa am Schluß des sechsten Bildes — „Ostav' menja! Kto ty? Tebja ne znaju ja!“ — „Laß mich in Ruh! Wer bist du? Ich kenne dich nicht!“ — , der von Anfang an im Unbewußten des Helden vorprogrammiert wurde („ich kenne ihren Namen nicht und will ihn nicht erfahren“). Das variierte Thema „Krasavica! Boginja! Angel!“ — „Du Schöne! Göttin! Engel!“, das zu dieser tragischen Lösung erklingt, betont die Kollision „Spiel — Manie — Liebesverzicht“. Čajkovskij, der die Konstruktion des Mythos bei Wagner ablehnte, schuf in seiner Oper unbewußt den Mythos als „erweiterten magischen Namen“ neu¹⁶.

Die Namen in der *Pique Dame* sind den Masken gleichbedeutend, die man während der Handlung anprobiert, trägt, ablegt und wechselt. Manchmal werden ihre Träger erkannt, manchmal bleiben sie anonym (so bleiben Surin und Čekalinskij in der Szene des Streiches von Hermann „unbekannt“), was ihre Ähnlichkeit mit gemischten Karten verstärkt. Hinter der Furcht, das echte Gesicht und den richtigen Namen — von anderen und sich selbst — zu entdecken, versteckt sich die Todesangst: Gerade der Tod entpuppt sich in dem unbekanntem „Dritten“, in dem die Haupthelden sich selbst und alle anderen erkennen, sobald die letzten Masken abgenommen oder heruntergerissen werden. Der Tod erweist sich als versteckter Regisseur und Hauptheld in diesem Mysterienspiel von Namen, Gesichtern und Masken.

Die Namenserkennung ist auch der Entzifferung, der Entdeckung magischer Formeln gleichbedeutend. Der Geheimcode der *Pique Dame* sind die Zahlen 3, 7 und 1, die den Bedeutungen der drei Karten „Drei, Sieben und As“ entsprechen. Die Oper besteht aus drei Akten, sieben Bildern und einer Introduction. Äußerst wesentlich ist, daß Čajkovskij auf drei Akten beharrte und dem Ratschlag seines Bruders nicht folgen wollte, die ersten zwei Bilder als einzelne Akte zu betrachten¹⁷.

Die ganze dramatische Entwicklung konzentriert sich auf das Geheimnis von drei Karten; die Gräfin muß einen Dritten treffen; nach Surin sollte Hermann „mindestens drei Untaten auf der Seele“ haben. An Lisa gewendet, wählt Hermann drei Epitheta: „Du Schöne, Göttin, Engel“. Die mehrmals in Sequenzen absteigende Reihenfolge von drei Akkorden symbolisiert in der Oper drei Karten, die Gräfin und ihr Gespenst. Die Schlußphrase der Ballade von Tomskij, „der Dritte, der versessen und leidenschaftlich liebend, kommt ...“, erklingt in der Oper siebenmal.



Notenbeispiel 4

¹⁶ A. F. Losev, *Dialektika mifa* (Die Dialektik des Mythos), Moskau 1930, S. 239.

¹⁷ Charakteristisch ist, daß Čajkovskij kategorisch alle Vorschläge ablehnte, das Thema der drei Karten zu verändern. Das beweist die entscheidende Rolle dieses Leitmotivs. Hierzu: Wie Anm. 2, Bd. XVI, A, S. 160.

Der Code 3-7-1 steckt im Leitmotiv der Gräfin. Daß das letztere seinerseits im Thema der Ballade von Tomskij chiffriert wird, deutet sich schon in der Introduction an (siehe Notenbeispiel 4).

Den Geheimcode 3-7-1 als musikalisches Textorganisationsprinzip verwendend, tritt Čajkovskij in Puškins Fußstapfen, der in seiner Novelle ständig mit diesen Zahlen spielt. Eines der feinsten Beispiele findet man in Hermanns Schlußfolgerung, die genau zeigt, wie die magischen Zahlen im und vom Unbewußten des Helden vorprogrammiert wurden: „Und die Anekdote selbst? ... Kann man sie glauben? ... Nein! Berechnung, Mäßigkeit, Pünktlichkeit: das sind meine drei sicheren Karten, das ist es, was mein Kapital verdreifacht, versiebenfacht und mir zur Ruhe und Unabhängigkeit verhilft!“¹⁸. Diese letzten beiden Begriffe repräsentieren eine der As-Bedeutungen beim Kartenlegen.

In der Welt von Čajkovskijs *Pique Dame* herrschen Karten-Zahlen, Namen und Masken. Ihre Identifizierung mit „lebendigen“ Personen und der Vergleich des Lebens mit einem vom Verhängnis geführten Spiel („was ist unser Leben? Ein Spiel!“) assoziiert eines der wichtigsten Prinzipien des mythologischen Denkens: „Zahlen regieren die Welt“ sowie den alten Topos: „Das Leben ein Spiel“, ein Theater, wo Menschen Spielzeuge, Marionetten des Demiurgen sind¹⁹. Ohne sich an traditionelle, sakrale Vorstellungen der Zahlenmystik anzulehnen, bildet sich Čajkovskij ein selbständiges symbolisch-semantisches System auf der Basis einer frei gewählten und innerhalb des musikalischen Textes chiffrierten Zahlenreihe. Dieses Verfahren nähert die Poetik seines Komponierens derjenigen von Dostoevskij an²⁰.

Pique Dame signalisiert einige wesentliche Veränderungen im damaligen Geistesklima Rußlands; sie symbolisiert das Ende eines erschöpften Kulturparadigmas: des Realismus und die Wende der russischen Kunst zur autonomen Theatralik. Es ist kein Zufall, daß diese Oper von Vertretern des Jugendstils, in erster Linie von dem Kreis um *Mir iskusstva* („Welt der Kunst“), auf den Schild gehoben wurde. Gerade diese Künstler, die in mancher Beziehung einen Kult mit Čajkovskij trieben, betrachteten das Leben und die Kunst im Zeichen des Stils und des „Theaters als solchem“. Zweifellos hat *Pique Dame* der Suche nach neuen Prinzipien des konventionellen Schauspiels in Rußland Impulse gegeben: im Sinne einer Bewegung zu abstrakten Formen. Das aber wäre das Thema einer eigenen Forschung.

(Aus dem Russischen von der Verfasserin; Bearbeitung: Detlef Gojowy)

¹⁸ A. S. Puškin, *Izbrannye proizvedenija v trech tomach* (Ausgewählte Werke in drei Bänden), Bd. 3 Moskau/Leningrad 1949, S. 523.

¹⁹ K. Menninger, *Zahlwort und Ziffer*, Bd. 1–2, Göttingen 1957–58; ders., *Number words and number symbols*, Cambridge/Mass./London 1970.

²⁰ V. N. Toporov, *Čisla* (Zahlen), in: *Mify narodov mira* (Mythen der Völker der Welt), Bd. 2, Moskau 1988, S. 631