

„Hat er es denn beschlossen ...“
 Anmerkungen zu einem neuen Verständnis von
 Čajkovskijs „Symphonie Pathétique“

in memoriam G. M.

von Walter Pfann, Nürnberg

Die „Pathétique“ als Programmsymphonie

Als Pëtr Il'ič Čajkovskij seinem Neffen Vladimir Davydov in einem Brief vom 11. Februar 1893 von der Arbeit an seiner neuen Symphonie, der sechsten, berichtete, stand dem Komponisten der Gesamtplan dieses Werkes wohl schon deutlich vor Augen. In diesem Brief heißt es mit Bezug auf eine soeben beendete Konzerttournee:

„Während meiner Reise tauchte in mir der Gedanke an eine Sinfonie auf, diesmal an eine mit einem Programm, aber mit einem Programm von der Art, daß es für alle ein Rätsel bleiben wird – mag man herumräteln; die Sinfonie wird auch so heißen: *Programmsinfonie* (Nr. 6); *Symphonie à Programme* (Nr. 6); *Programm-Symphonie* (Nr. 6). Dieses Programm ist mehr denn je von Subjektivität durchdrungen, und nicht selten habe ich, während ich umherstreifte und in Gedanken an ihr arbeitete, sehr geweint ...“¹.

Zweierlei scheint an diesen Bemerkungen Čajkovskijs von besonderer Bedeutung; zum einen sein Vorhaben, die 6. *Symphonie* nach einem geheimen Programm zu gestalten; zum anderen aber auch ein sich deutlich abzeichnender und das Werk zutiefst prägender autobiographischer Impuls. Ein solches Konzept einer geheimen Programmsymphonie hatte sich Čajkovskij offenbar aber schon gegen Ende der 1870er Jahre mit der Komposition seiner 4. *Symphonie* erarbeitet. In seiner Replik vom 27. März 1878 auf einen Brief seines Schülers und Freundes Sergej Taneev schrieb Čajkovskijs diesbezüglich:

„Was Ihre Bemerkung anbelangt, daß meine Symphonie [die Vierte] nach Programmmusik klingt, so stimme ich dem vollkommen bei. Ich sehe nur nicht ein, warum das ein Fehler sein soll. Ich fürchte mich vor dem Gegenteil, das heißt ich wünsche nicht, daß unter meiner Feder jemals symphonische Werke entstehen, welche nichts ausdrücken und bloß Akkorden [sic], – Rhythmen- und Modulationsspiel bedeuten. Gewiß ist meine Symphonie Programmmusik, nur ist es ganz unmöglich, ihr Programm in Worte zu fassen; es würde komisch wirken und gewiss ausgelacht werden.“²

Aus diesen klar – wenn auch etwas gereizt – formulierten Worten Čajkovskijs geht hervor, daß der Inhalt seiner Symphonik sich, spätestens seit der 4. *Symphonie*, keinesfalls auf jene „tönend bewegten Formen“ reduzieren ließ, die Hanslick 1854 beschwor: „Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst ... denn die Musik spricht nicht bloß durch Töne, sie spricht auch nur Töne.“³ Ohne in diesem Zusammenhang auf die, von beiden Seiten wohl

¹ Thomas Kohlhase, *Pjotr Iljitsch Tschaikowsky. Sinfonie Nr. 6. Einführung und Analyse*, Mainz 1983, S. 275–276.

² Modest Čajkovskij, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys*, Leipzig o. J., Bd. 1, S. 494–495.

³ Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen*, Wiesbaden 20. Aufl., 1980, S. 59 und S. 162–163.

bewußt überspitzt dargebotenen, ästhetischen Auseinandersetzungen zwischen den „Konservativen“ und „Neudeutschen“ (deren Einfluß auf Čajkovskij offenkundig ist, wiewohl er die ehrgeizigen Ziele ihrer Koryphäen mitunter sehr kritisch beurteilte⁴) weiter einzugehen, mögen diese notorischen Dikta Hanslicks dennoch als Kontrastfolie dienen, vor deren Hintergrund sich die Ästhetik der späten Symphonien Čajkovskijs, die in seinen Ausführungen zur 4. *Symphonie* bereits präzise zum Ausdruck kommt, um so deutlicher abzeichnet.

Die 1877 entstandene 4. *Symphonie* weist als erste aller Čajkovskij-Symphonien ein satzübergreifendes Leitmotiv auf, das jedoch nur im ersten und letzten Satz des Werkes eine Rolle spielt. Mit dieser *Symphonie*, die einen Wendepunkt im gesamten Schaffen Čajkovskijs markiert, verabschiedete sich der Komponist vom folkloristischen Konzept seiner drei ersten Symphonien⁵ und definierte zugleich den für ihn nun allein ausschlaggebenden Typus der autobiographisch fokussierten Schicksalssymphonie⁶. Den kompositorischen Anknüpfungspunkt dazu bot Beethovens 5. *Symphonie*, die Čajkovskij in seinem Sinne als Programmsymphonie deutete:

„Im Grunde ist meine Symphonie [die Vierte] eine Nachahmung der 5. *Symphonie* Beethovens, d. h. ich ahmte nicht ihren musikalischen Inhalt nach, sondern die Grundidee. Wie denken Sie [Taneev], gibt es ein Programm für die 5. *Symphonie*? Es gibt nicht bloß ein Programm, es kann sogar nicht die geringste Meinungsverschiedenheit darüber herrschen, was sie ausdrücken will. Ungefähr dasselbe liegt auch meiner Symphonie zugrunde...“⁷.

Auf den ausdrücklichen Wunsch seiner Mäzenin Nadezda von Meck hin hat Čajkovskij, der von ausformulierten Programmen sonst offenbar wenig hielt (vgl. Zitat 2), das Programm der Vierten nachträglich präzisiert. In seinem Brief vom 1. März 1878 aus Florenz erläutert der Komponist:

„Unsere Symphonie hat ein Programm, d. h. es besteht die Möglichkeit, in Worten darzulegen, was sie auszudrücken sucht ... Die Einleitung ist das Samenkorn der ganzen Symphonie, der Haupteinfall, von dem alles abhängt. [Es folgt das Notenbeispiel zum Fanfarenmotiv der Takte 1–5.] Dies ist das Fatum, das Schicksal, jene verhängnisvolle Macht, die unser Streben nach Glück nicht verwirklichen läßt, die eifersüchtig darüber wacht, daß Glückseligkeit und Friede nicht voll und wolkenlos sei, die wie Damokles' Schwert über unserem Haupte hängt...“⁸

⁴ Bezüglich Liszts *Dante-Symphonie* sprach Čajkovskij von einem „offene[n] Mißverhältnis zwischen Erfindungsgabe und der Größe und Kühnheit der Aufgabe“, während er Wagners musikdramatisches Konzept als „falsche ästhetische Theorie“ grundsätzlich ablehnte, was an seiner prinzipiellen Bewunderung für beide Komponisten allerdings nichts änderte (Pëtr I. Čajkovskij, *Erinnerungen und Musikkritiken*, hrsg. von Richard Petzold und Lothar Fahlbusch, Leipzig 1974, S. 164–188).

⁵ Das im Finale der 4. *Symphonie* verwendete russische Volkslied „Stand ein Birkenbaum in dem Felde“ (vgl. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *100 Chants Nationaux Russes* op. 24, 1877) ist das letzte Volksliedzitat in einer *Symphonie* Čajkovskijs.

⁶ Čajkovskij scheint sich bei der Verwendung eines satzübergreifenden Leitmotivs weniger an Beethoven, als vielmehr an Berlioz, dessen Werke er kannte und mehrmals besprochen hatte (vgl. Čajkovskij, *Erinnerungen*, S. 197 ff.), und Bizets *Carmen* orientiert zu haben. Čajkovskij hatte Bizets Oper in Paris mit großer Begeisterung gehört. Neben einem „Schicksalsmotiv“ erklingt in diesem Werk beim Beginn des letzten Allegro moderato hinter der Szene ein Fanfarenmotiv, das eine gewisse idiomatische Verwandtschaft zum ebenfalls fanfarenartigen Leitmotiv der 4. *Symphonie* aufweist.

⁷ Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 1, S. 495.

⁸ *Geliebte Freundin. Tschaikowskys Leben und sein Briefwechsel mit Nadeschda von Meck*, hrsg. von Catherine Drinker Bowen und Barbara von Meck, Leipzig und München 1946, S. 233.

Diese Ausführungen Čajkovskijs – deren Gültigkeit, aufgrund der Adressatin, anzuzweifeln, kein Anlaß besteht, zumal diese Darlegungen mit den Äußerungen gegenüber Taneev sachlich übereinstimmen – belegen noch einmal nachdrücklich sein Konzept einer stark subjektiv, ja autobiographisch geprägten Schicksalssymphonie, deren kompositorische Grundlage ein von Čajkovskij explizite als solches gekennzeichnetes „Schicksalsmotiv“ ist⁹.

Nach der Vollendung der 4. *Symphonie*, in der das Schicksalsmotiv als „Haupteinfall, von dem alles abhängt“, gleichwohl nur die beiden Ecksätze musikalisch miteinander verklammert, galt es in der 5. *Symphonie* nun, jenes Schicksalsmotiv¹⁰ allen vier Sätzen des Werkes als thematisch-programmatischen Kern zugrunde zu legen. Daß Čajkovskij diesen Weg einer konsequenten leitmotivischen Verknüpfung aller Sätze des symphonischen Zyklus tatsächlich verfolgte, wirft nun aber Fragen bezüglich der Gesamtkonzeption der *Pathétique* auf. Wäre es denkbar, daß Čajkovskij, der doch von Beginn an in einer sechsten (und letzten) *Symphonie* sein Lebenswerk und opus summum erblickte¹¹, der dieses Werk später auch tatsächlich als sein bestes Werk¹² bezeichnete, wobei er sich noch nie in seinem Leben „so zufrieden, so stolz und so glücklich“ fühlte „in dem Bewußtsein..., ein in der Tat gutes Stück geschrieben zu haben“¹³, und der diese *Symphonie* zudem als sein „aufrichtigstes“ bezeichnete¹⁴, – wäre es also denkbar, daß ein Komponist für die Gestaltung seines symphonischen Lebens- und Bekenntniswerkes von der gesamtzyklischen Geschlossenheit und inneren Einheit der musikalischen Form wieder abrückte, um sich erneut einer kompositorisch-inhaltlichen Verklammerung

⁹ Von medizinischer Seite wurde dieses Schicksalsmotiv neuerdings in unmittelbare Verbindung mit Čajkovskijs homosexueller Veranlagung und den damit zusammenhängenden neurotischen Angstzuständen und Schuld-komplexen gebracht. Die ständige Angst vor einer Aufdeckung seiner Neigungen, die im damaligen Rußland offenbar mit drakonischen Strafen bis hin zur Aberkennung der Bürgerrechte und der Verbannung nach Sibirien geahndet wurden, sowie die aus religiösen Empfindungen resultierenden Selbstvorwürfe, die Čajkovskij immer wieder an den Rand eines psychischen Zusammenbruchs führten, verflochten sich gegen Ende der 1870er Jahre – parallel zu Čajkovskijs stetig zunehmender, auch internationaler Anerkennung – zu einem schicksalhaften Problemkreis, den der Komponist – bis zu einem gewissen Grad anscheinend mit Erfolg – durch seine drei letzten *Symphonien* sowie die *Manfred-Symphonie* kompensierte. Dazu: Anton Neumayr, *Musik und Medizin*, Wien 1991, S. 127–190. Alexandra Orłowa, „Tchaikovsky: The last Chapter“, in: *ML* 62 (1981), S. 133–134.

¹⁰ Auch im Fall der 5. *Symphonie* finden sich Hinweise Čajkovskijs bezüglich eines Schicksalsmotivs in einem Notizheft des Komponisten. Dazu: Kohlhasse, *Tschaikowsky*, S. 319.

¹¹ Čajkovskij in einem Brief vom 29. Oktober 1889 an seinen Verleger Jurgenson, zit. n. Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 550.

¹² Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 809: „[Petr Iljitsch] behauptete ..., er hätte nie etwas Besseres, als diese *Symphonie* geschrieben und würde auch nie wieder etwas Besseres schreiben.“

¹³ Čajkovskij in einem Brief vom 12. August 1893 an seinen Verleger Jurgenson, zit. nach Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 798.

¹⁴ Čajkovskij in einem Brief an seinen Neffen und Widmungsträger der *Pathétique*, Vladimir Davydov, zit. nach Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 797.

¹⁵ Aus den programmatischen Erläuterungen Čajkovskijs zur 4. *Symphonie* (vgl. Anm. 8) geht hervor, daß der zweite Satz – vom Komponisten nur sehr allgemein formulierte – „Erinnerungen an die Jugendzeit“ erwecke, der dritte Satz dagegen „keine bestimmten Empfindungen“, allenfalls „abgerissene Bildfetzen“ evoziere, so daß beide Sätze in der Gesamtdramaturgie der *Symphonie* wie lyrische Intermezzi wirken.

¹⁶ Daß die 6. *Symphonie* trotz ihres „geheimen Programmes“ von Anfang an als autobiographisches Werk intendiert war, beweisen frühe Skizzen zu einer – später offenbar verworfenen – *Symphonie* mit dem Titel *Das Leben*, die, wie die *Pathétique*, ebenfalls mit einem Finale des Ersterbens enden sollte. Dazu: Kohlhasse, *Tschaikowsky*, S. 266–269.

lediglich der Ecksätze zuzuwenden, wobei den Mittelsätzen¹⁵, wenn überhaupt, dann allenfalls ein peripherer Anteil an der nun offenkundig programmatisch-autobiographischen Aussage des Werkes zukäme?¹⁶

Programmatische Ton- und Klangsymbole in der „Pathétique“

Die von Thomas Kohlhasse zusammengestellten Beiträge zur Rezeptionsgeschichte der *Pathétique*¹⁷ belegen eindrucksvoll, wie schnell das Werk – trotz seines geheimen Programms – als autobiographisch motiviert erkannt (und verstanden) wurde. Insbesondere die frühen Werkbesprechungen des Jahres 1893 lehren jedoch auch, von welcher entscheidenden Bedeutung der frühe Tod Čajkovskijs für ein adäquates Verständnis dieser Symphonie war.

So hebt der Rezensent der Petersburger Tageszeitung *Novoe vremja* bezüglich der Uraufführung der *Pathétique* die „Aufrichtigkeit und Wärme“¹⁸ dieses Werkes hervor, Eigenschaften, die nach seiner Auffassung insbesondere die reinen Instrumentalkompositionen Čajkovskijs, also diejenigen, die „nicht auf ein bestimmtes Programm geschrieben sind“¹⁹, kennzeichnen. Es ist anzunehmen, daß die damals allgemein höhere Wertschätzung „absoluter“ Musik, die hier zum Ausdruck kommt, eine wesentliche Rolle im Hinblick auf Čajkovskijs Geheimhaltung des Programms spielte. (Noch im Jahre 1900, zu einer Zeit, als sich die – oben angedeuteten – Wogen der Auseinandersetzungen zwischen „Form“- und „Inhaltsästhetikern“ bereits weitgehend geglättet hatten, sah sich Gustav Mahler veranlaßt, sämtliche programmatischen Ausführungen zu seinen frühen Symphonien in der Münchener „Pareat“-Erklärung zu widerrufen²⁰.) Nach dieser generellen Einschätzung folgen (andeutungsweise kritische) Hinweise des Rezensenten auf eine „gewisse [wohl programmatische] Tendenz“²¹ auch dieser Symphonie und deren kosmopolitischen Tonfall. Schließlich wird die Länge des ersten und letzten Satzes des Werkes bemängelt, das „an Inspiration ... hinter seinen anderen Symphonien zurücktritt“²².

Neun Tage darauf stirbt Čajkovskij, und in einem Gedenkkonzert erklingt – wiederum zwölf Tage später – die *Pathétique*, deren Schlußsatz in *Novoe vremja* nun plötzlich „zu den besten Schöpfungen des Komponisten“²³ gerechnet werden müsse. Und obgleich die 6. *Symphonie* zu diesem Zeitpunkt ihren (gleichwohl authentischen) Titel noch nicht offiziell führte – worauf der Rezensent ausdrücklich verweist –, beginnt

¹⁷ Kohlhasse, *Tschaikowsky*, S. 293–313.

¹⁸ *Novoe vremja* (18. Oktober 1893), zit. nach Kohlhasse, *Tschaikowsky*, S. 295.

¹⁹ Ebd., S. 295.

²⁰ Dazu: Constantin Floros, *Gustav Mahler II. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden 1987, S. 19 ff.

²¹ *Novoe vremja* (18. Oktober 1893), zit. nach Kohlhasse, S. 295.

²² Ebd., S. 295.

²³ *Novoe vremja* (8. November 1893), zit. nach Kohlhasse, S. 297.

²⁴ Vgl. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Chronik meines musikalischen Lebens*, zit. nach Kohlhasse, S. 299–300: „Mir scheint, daß der plötzliche Tod des Komponisten und das Gerede, welches im Anschluß daran entstand, unter anderem die Erzählung von schlimmen Vorahnungen, zu denen die Menschheit so leicht neigt und die man mit der düsteren Stimmung des letzten Satzes der Sinfonie in Verbindung brachte, die Aufmerksamkeit und die Sympathien des Publikums auf das schöne Werk hinlenkten.“

²⁵ *Novoe vremja* (8. November 1893), zit. nach Kohlhasse, S. 297.

²⁶ *Novosti dnja* (9. November 1893), zit. nach Kohlhasse, S. 298.

nun schlagartig und auf breiter Basis eine hermeneutische Rezeption des Werkes, bei der der autobiographische Hintergrund sogleich eine bedeutende Rolle spielt²⁴: die 6. *Symphonie* gilt nach Čajkovskijs Tod ebenso einvernehmlich wie unvermittelt als „Schwanengesang“, mit dem der Komponist „gleichsam Abschied vom Leben“²⁵ nimmt (*Novoe vremja*), und als „Begräbnissymphonie“²⁶, die der Komponist für sich selbst geschrieben hatte, wobei sich in dieser Musik „der Pessimismus und die traurige Stimmung Pëtr Il’ič Čajkovskijs mit überaus ausdrucksvoller Kraft“²⁷ niederschlägt (*Novosti dnja*).

Der programmatisch-autobiographische Gehalt der Symphonie sedimentierte sich demnach insbesondere durch den Tod des Komponisten schnell im allgemeinen Bewußtsein der Hörer. Konkrete Anhaltspunkte für ein hermeneutisches Verständnis lieferten zunächst die Ecksätze der Symphonie, während die Mittelsätze, vergleichbar dem Konzept von Čajkovskijs 4. *Symphonie*, als kontrastierende Intermezzi ohne eigentliche programmatische Bedeutung aufgefaßt wurden. Speziell das Adagio lamentoso (dessen sehr suggestive Vortrags- und Tempobezeichnung sich im Grunde nur auf die ersten fünfzehn Takte des Satzes bezieht und später nicht wiederkehrt) bildete offenbar die Interpretationsbasis aller Exegeten. Schon vor Čajkovskijs Tod (am 18. Oktober) als „beste[r] Satz der Symphonie“²⁸ gewürdigt, erschien dieses Finale unmittelbar danach in *Novoe vremja* (vom 7. November) bereits „wie das letzte ‚Lebwohl!‘“²⁹. Wiederum einen Tag später trat dieselbe Tageszeitung dann sogar mit dem ersten Ansatz einer programmatischen Deutung dieses Schlußsatzes hervor: „der Komponist wollte damit gleichsam sagen, daß auch nach einem frohen [2. Satz] und stürmischen [3. Satz] Leben immer das gleiche, unausweichliche traurige Ende kommen wird.“³⁰ In dieser Anmerkung, die kaum mehr als ein zum Klischee erstarrter Gemeinplatz von Schicksalhaftigkeit ist, liegt gleichwohl der grundsätzliche Ansatz zu einer programmatischen Deutung der *Pathétique* begründet, der in der Folge auch auf den ersten Satz übergreift.

In der Ankündigung ihrer Moskauer Erstaufführung der *Pathétique* gab der mit Čajkovskij eng befreundete Musiktheoretiker und Publizist Nikolaj Kaškin dann erstmals den konkreten Hinweis auf ein Melodiezitat aus dem russischen Totenoffizium – es handelt sich um die liturgische Melodie *Mit den Heiligen laß ruhen* –, das einer nun schärfer konturierten Exegese des Werkes ersten Vorschub leistete³¹. Spätestens mit der Publikation von Modest Čajkovskijs Biographie in den Jahren 1900–1902 wurden, mit den Briefen seines Bruders an den Großfürsten Konstantin Konstantinovič (Enkelsohn des Zaren Nikolaj I.) bezüglich der Vertonung der *Requiem*-Dichtung Aleksej Apuchtins, weitere wichtige Dokumente zu einem tieferen Verständnis des Werkes einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Im Brief vom 21. September 1893 bezeichnet Čajkovskij seine 6. *Symphonie* nämlich als „von einer Stimmung durchdrungen...“, welche derjenigen des *Requiem*s [Apuchtins] nahe kommt. Ich glaube, daß die Symphonie mir gut gelungen ist, und fürchte, mich selbst zu wiederholen, wenn ich sofort ein,

²⁷ Ebd., S. 299.

²⁸ S. -*Petersburgskija vedomosti* (18. Oktober 1893), zit. nach Kohlhase, S. 296.

²⁹ *Novoe vremja* (7. November 1893), zit. nach Kohlhase, S. 297.

³⁰ *Novoe vremja* (8. November 1893), zit. nach Kohlhase, S. 298.

³¹ Vgl. Kohlhase, S. 338–344.

seinem Charakter und seinem Wesen nach, ähnliches Werk in Arbeit nähme.“³² Ein vorläufiges Resümee aller Deutungsversuche lieferte – unter dem Vorbehalt des nur sinngemäß formulierbaren geheimen Programms der Symphonie – Modest Čajkovskij in einem Brief vom April 1907 an den Preßburger Stadtarchivar Johan Batka³³. Merkwürdigerweise erwähnen seine kolportagehaften Erläuterungen jedoch weder jenes Melodiezitat aus dem Totenoffizium und den damit verbundenen und vom Komponisten auch explizite herausgestellten Requiemcharakter der *Pathétique*, noch irgendwelche anderen kompositorischen Details, die weitere Rückschlüsse auf den programmatischen Hintergrund des Werkes bereits zu diesem Zeitpunkt ermöglicht hätten. Erst im weiteren Verlauf einer sich nun immer mehr ins Analytische verlagernden Auseinandersetzung mit der Symphonie führten neue Erkenntnisse, die sich insbesondere auch auf Čajkovskijs Verwendung von Klangsymbolen bezogen, zu einer objektiven Begründung der vom Komponisten angedeuteten programmatischen Zielrichtung des Werkes.

Während die Mittelsätze bis zur Jahrhundertwende noch immer weitgehend aus der programmatischen Interpretation ausgeklammert wurden³⁴, konkretisierten sich die hermeneutischen Erkenntnisse aus der Analyse insbesondere bezüglich des Finalsatzes. So wies Hugo Riemann auf den im Piano vorgetragenen Tamtamschlag in T. 137 des Schlußsatzes hin³⁵, ein von Constantin Floros bis ins späte 18. Jahrhundert zurückverfolgtes funebrales Klangsymbol, das seit Berlioz' geschichtsmächtiger Instrumentationslehre in zahlreichen Kompositionen insbesondere der Neudeutschen Schule zur musikalischen Charakterisierung des Todes oder des Abschieds von Toten Verwendung fand³⁶. Unter anderem taucht es in dieser Bedeutung auch in Berlioz' eigenem *Requiem* auf, das Čajkovskij nachweislich im Dezember 1887 in Berlin gehört hatte³⁷.

Ein weiterer Hinweis auf Tonsymbolik, in diesem Fall auf ein Zitat, findet sich in einer Analyse der *Pathétique* von Arnol'd Al'švang: „Der Choral der drei Posaunen und der Tuba spielt die gleiche Rolle wie das Motiv ‚Ruhe mit den Heiligen‘ im ersten Satz. Im Finale ist der protestantische Choral ‚Weinen, Klagen‘ mit einigen Änderungen benutzt.“³⁸ Inzwischen wurde aber nicht nur diese irrtümliche Bezeichnung als

³² Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 802.

³³ Vgl. Kohlase, S. 303–305.

³⁴ Es seien hier – wiederum aus Kohlases Quellensammlung – einige Anmerkungen zu den Mittelsätzen zitiert: „Schwächer ausgearbeitet sind von dem Komponisten die beiden Allegrosätze“ (S. 296); „Welch ein Kontrast zwischen diesem [vierten] Satz der Sinfonie und den beiden mittleren, die von Leben und Begeisterung erfüllt sind.“ (S. 298); „Die beiden Mittelsätze haben kein düsteres Kolorit ...“ (S. 300); „Der zweite Satz der Sinfonie ist außergewöhnlich lieblich und graziös; der dritte, das Scherzo, weicht von dem allgemeinen Aufbau der Sinfonie in seinem Charakter scheinbar ab, gehört aber... zu den besten Beispielen der Musik dieser Gattung.“ (S. 301); besonders deutlich trennt die deutsche Musikkritik zwischen den Eck- und Mittelsätzen des Werkes, so Eduard Hanslick: „Insbesondere der erste und der letzte Satz, die mir weitaus die besten scheinen, enthalten Momente von rührender Empfindung und reiner Schönheit. Im zweiten Satz ist nichts außerordentlich als der leidige Fünfvierteltakt. Der dritte, glänzend und feurig in seiner größeren ersten Hälfte, verliert leider gegen Schluß hin jedes Maß dafür, was ein normales Ohr an Lärm und Ausdehnung eines Stückes ertragen kann.“ (S. 302–303); Hugo Riemann, mit Čajkovskij seit dem Jahre 1888 freundschaftlich verbunden, stellt fest: „Der zweite und dritte Satz stehen wohl kaum in programmatischer Beziehung zum Titel der Symphonie, sondern verdanken ihre Entstehung dem Anschluß an die übliche Viersätzigkeit der Symphonie. Doch bilden sie treffliche Kontraste gegen den ersten und letzten Satz, indem sie die Seele von den letzten Dingen ab in des Daseins heitere Wirklichkeit ziehen ...“ (S. 306).

³⁵ Hugo Riemann, „Einführung in die VI. Symphonie (H-Moll)“, in: *Peter Tschaikowskys Orchesterwerke*, Berlin o. J., zit. nach Kohlase, S. 307.

³⁶ Dazu: Constantin Floros, *Gustav Mahler II*, S. 309–317.

³⁷ Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 433.

³⁸ Arnol'd Al'švang, *Pëtr Il'ic Čajkovskij*, Moskau 1959, zit. nach Kohlase, S. 311.

protestantischer Choral richtiggestellt. Thomas Kohlhase hat zudem überzeugend nachgewiesen, daß jener vom Tamtamschlag eröffnete Bläser-Choralsatz am Ende des vierten Satzes (T. 137–146) wohl eher auf Liszts Orgelbearbeitung des berühmten Bachschen Kantatenchors (BWV12) „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ zurückgeht als auf jenen Originalsatz, den Bach später selbst zum Crucifixus seiner *h-Moll-Messe* parodierte. Dennoch ist wohl schwer vorstellbar, daß Čajkovskij das Bachsche Original nicht (auch) kannte, und dieses Zitat³⁹ nicht bewußt mit dem damit verbundenen semantischen Hintergrund in den Schlußsatz seiner Symphonie einfügte. Daß er diesen Weg jedoch gleichsam durch Liszts Transkription hindurch ging, könnte mit stilistischen Erwägungen des Komponisten zusammenhängen. Möglicherweise schien ihm eine Vermittlung durch den charakteristischen durchchromatisierten Lisztschen Satz für seine Zwecke geeigneter als ein aus dem musikalischen Kontext zu sehr hervortretendes direktes Zitat des Bachsatzes.⁴⁰ (Vergleichbare Überlegungen veranlaßten Čajkovskij wohl auch zu einer stilistisch sehr behutsamen Einfügung der liturgischen Melodie in die Durchführung des ersten Satzes⁴¹.)

Während die Ecksätze somit über ihre zum Teil recht unverhohlenen plakative Pathetik hinaus durch ihre Ton- und Klangsymbolik die musikalische Gesamtdramaturgie frühzeitig sehr eindeutig in Richtung eines symphonischen Requiems hin kanalisiert, fiel es den Exegeten der *Pathétique* von jeher schwer, auch deren dritten Satz in ein solches Konzept überzeugend einzubinden. Den Dokumenten nach zu urteilen scheint es jedoch, als sei im Verlauf der Jahrzehnte nach ihrer Uraufführung das zunehmend tiefere Verständnis des Kopf- und Finalsatzes nicht ohne Folgen auch für die Mittelsätze, vorab das *Allegro molto vivace*, geblieben. (Möglicherweise wurde eine solche veränderte Rezeptionshaltung auch durch das Auftreten großer Čajkovskij-Interpreten wie Arthur Nikisch, Gustav Mahler oder Willem Mengelberg nachhaltig begünstigt.) Jedenfalls zeichnet sich in der Rezeptionsgeschichte des dritten Satzes die Tendenz ab, die brillante und „heitere“ Oberfläche des Satzes, zu durchstoßen und dadurch jene Ambivalenz des Ausdrucks freizulegen, die sich in der Dramaturgie des Satzes manifestiert: Auf der motivischen Grundlage eines Tarantella-Rhythmus' (T. 1–8) werden drei Motive von tänzerisch-heiterem Charakter exponiert (T. 9 ff., T. 19 ff. und T. 37 ff.), die, wenn auch zunächst formal gleichberechtigt einander zugeordnet, rhythmisch bzw. diastematisch (Quartintervallik) vom ersten Motiv abhängig sind; unvermittelt tritt nun jenes aus Beethovens *c-Moll-Symphonie* entlehnte Schicksalsmotiv auf den Plan und bringt damit heroische Klanggebärden ins Spiel (T. 45 ff.). In dramaturgischer Hinsicht

³⁹ Die Frage, ob es sich hier tatsächlich um ein Zitat, ein abgewandeltes Zitat oder lediglich um deutliche „Anklänge“ handelt, scheint hinsichtlich des prinzipiellen Symbolwertes dieses Blechbläser-„Chorals“ im Finale der *Pathétique* von eher sekundärer Bedeutung. Entscheidend ist, daß trotz der rein instrumentalen Intonation, und selbst durch die Lisztsche Transkription hindurch, ein vom Komponisten offenbar bewußt gestalteter Bezug zu dem berühmten Bachschen Lamentosatz transparent wird.

⁴⁰ Auch im Falle der *Mozartiana*, Tschaikowskys vierter Orchestersuite nach vier Werken Mozarts, benutzte Čajkovskij neben den drei originalen Klavierstücken Mozarts (KV 574, KV 355 und KV 455) die Lisztsche Klaviertranskription des *Ave verum* (KV 618) als Vorlage seiner Orchesterbearbeitung.

⁴¹ Vgl. dazu: Kohlhase, S. 339–342. (Die Einfügung dieses Choralzitates in die Durchführung des ersten Satzes könnte in Anlehnung an Mozarts späte *Es-Dur-Sinfonie* KV 543 entstanden sein; im vierten Satz dieses Werkes, das der schwärmerische Mozart-Verehrer Čajkovskij sicherlich kannte, findet sich ebenfalls in der Durchführung, von T. 139–153, und in idiomatisch auffallender Analogie zum Choralzitat der *Pathétique* ein choralartiger vierstimmiger Satz der tiefen Holzbläser, dessen Begleitstimmen neben den Streicherfiguren aus dem Kopfmotiv des Hauptsatzthemas auch einen – hier allerdings chromatisch fallenden – *Baßostinato* aufweisen.)

wirkt dieses Schicksalsmotiv, wie sich sogleich herausstellt, als Katalysator des ersten Motivs (T. 61 ff.), das sich zu Beginn des B-Teiles dieses Scherzosatzes als komplettes Marschthema präsentiert (T. 71 ff.). Dieses Marschthema, das aufgrund der mit ihm assoziierten Begleitmotivik auf der Basis des Schicksalsmotivs (T. 89 f., vor allem T. 93 ff.) den vormals unbeschwerten Tonfall des Scherzos zunehmend ins Dramatisch-Kämpferische transformiert, wird nun auch in diesem B-Abschnitt des Satzes einem zweiten Motiv gegenübergestellt, das in seiner rhythmisch-diastematischen Prägung an das Hauptthema des vierten Satzes⁴² aus Čajkovskijs *Manfred-Symphonie* erinnert:

Manfred, 4. Satz

Pathétique, 3. Satz *ff*

In der Programmsymphonie nach Lord Byrons gleichnamigem dramatischen Gedicht ist dieses Thema wohl im Zusammenhang mit jenen, von den „Destinies“, den Schicksalschwestern, evozierten unendlichen Schmerzen („Life... /With all its infinite agonies“⁴³) zu verstehen, die das Leben für einen gesellschaftlich verfeimten und von geheimnisvoller Schuld gepeinigten Menschen bereit hält. Nicht zuletzt trägt auch dieses neue, sehr heroisch profilierte motivische Umfeld neben dem von Čajkovskij wohl bewußt integrierten Beethovenschen Schicksalsmotiv (vgl. Zitat 7) zu der sich im Satzverlauf vollziehenden musikalischen Umbewertung des Marschthemas bei, das sich gegen Ende des Satzes wie unter Zwang, zu einer affirmativen Triumphmusik steigert, um sich letztendlich geradezu vernichtend über alle rein tänzerischen Momente zu erheben. Assoziationen zu Finalsätzen Mahlers (7. *Symphonie*) und Šostakovičs (5. *Symphonie*) sowie zur berühmten Marschepisode im ersten Satz von dessen *Leningrader Symphonie* drängen sich hier geradezu auf.

Vor diesem Verständnishintergrund ist nun die veränderte Rezeptionshaltung gegenüber diesem dritten Satz der *Pathétique* erklärlich: als eine „Parade höllischer Mächte“⁴⁴, als „Konzentration aller unterdrückenden, despotischen Mächte der Knechtung“⁴⁵ sowie als „beinahe unfaßbar, gigantisch, brutal, alles niederreißend“⁴⁶ fügte sich schließlich auch dieses Scherzo in überzeugender Weise in die Symphonie ein, deren Ausdruckscharakter von Leid, Tod und – speziell in diesem Satz – von einer alles niederschmetternden Verzweiflung geprägt ist. Eine solche, von „höllischen Mächten“ provozierte Verzweiflung, unter der Čajkovskij offenbar immer wieder, und zwar bereits

⁴² Die programmatische Überschrift zum vierten Satz der *Manfred-Symphonie* lautet: „Der unterirdische Palast des Ariman. Manfred erscheint inmitten des Bacchanals. Anrufung des Schattens der Astarde. Sie weissagt ihm das Ende seiner irdischen Leiden. Manfreds Tod.“ Zit. nach Čajkovskij, *Manfred Symphony op. 58*, Eulenburg-Partitur Nr. 500, S. 198.

⁴³ Lord Byron, *Manfred*, Basel 1975, S. 64.

⁴⁴ Boris Asaf'ew, *Das Instrumentalschaffen Tschaikowskys*, Petrograd 1922, zit. nach Kohlhasse, S. 357.

⁴⁵ Arnold Al'svang, *Pëtr Il'ič Čajkovskij*, zit. nach Kohlhasse, S. 311.

⁴⁶ Kurt Pahlen, *Tschaikowsky. Ein Lebensbild*, Stuttgart 1959, zit. nach Kohlhasse, S. 357.

lange vor seinem Tod, zu leiden hatte, bezeugt – stellvertretend für zahlreiche ähnlich lautende Dokumente – ein Brief des Komponisten vom 30. Januar / 11. Februar 1890 an Aleksandr Glazunow:

„Ich befinde mich in einem sehr rätselhaften Stadium auf dem Wege zum Grabe. Es geht etwas Merkwürdiges, Unbegreifliches in mir vor. Etwas wie Lebensüberdruß hat mich ergriffen: zeitweise wahnsinniger Kummer, aber nicht jener Kummer, in welchem ein neuer Aufschwung der Liebe zum Leben keimt, sondern etwas Hoffnungsloses, Finales und – wie immer in einem Finale – Banales.“⁴⁷

Die nachfolgende tabellarische Übersicht soll nun noch einmal all jene Ton- und Klangsymbole zusammenfassen, die ein semantisch präziser fundiertes Verständnis der – wie noch zu zeigen sein wird – in sich geschlossenen symphonisch-dramatischen Gesamtkonzeption der *Pathétique* (vorerst lediglich bezogen auf den ersten und die beiden letzten Sätze des Werkes) ermöglichen:

1. Satz: *Adagio/Allegro non troppo*

T. 201–207: Zitat eines Ausschnitts aus einer liturgischen Melodie aus dem Totenoffizium der russisch-orthodoxen Kirche;

3. Satz: *Allegro molto vivace*

T. 44–50 (183–188): mehrmaliges Zitat des Schicksalsmotivs aus dem ersten Satz von Beethovens 5. *Symphonie* c-Moll;
T. 97–112 (255–264): mehrmaliger Anklang an das Hauptthema des vierten Satzes von Čajkovskijs *Manfred-Symphonie*;

4. Satz: *Adagio lamentoso*

T. 137: Tamtam-Schlag im Piano als „funebrales Klangsymbol“ (Floros);
T. 137–146: Zitat der Einleitung aus Liszts Orgelvariationen über den Basso continuo des ersten Satzes der Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* [„indirektes“ Bachzitat].

Ein programmatisches Bachzitat im zweiten Satz der „Pathétique“?

Im Unterschied zu allen anderen Sätzen von Čajkovskijs 6. *Symphonie*, scheint der zweite Satz, das *Allegro con grazia* im 5/4-Takt, keine konkreten Anhaltspunkte für ein hermeneutisches Verständnis seines musikalischen Gehaltes aufzuweisen. Dementsprechend galt dieser Mittelsatz, in stärkerem Maße noch als das Marschscherzo des dritten Satzes, seit der Uraufführung weithin als programmatisch nicht näher zu definierendes Intermezzo von „außergewöhnlich lieblich[em] und graziös[em]“⁴⁸ Charakter. Während jedoch Eduard Hanslick, der die *Symphonie* anlässlich ihrer Wiener Erstaufführung im Jahre 1895 insgesamt überraschenderweise durchaus wohlwollend rezensierte, speziell im zweiten Satz „nichts außerordentlich“ fand, als den „leidige[n] Fünfvierteltakt“⁴⁹, überliefert der Čajkovskij-Biograph Nikolaj van der Pals ein Diktum des Dirigenten Arthur Nikisch, der aus diesem 5/4-Takt-Walzer „ein Lächeln durch Tränen“⁵⁰ heraushörte. Offenbar reichte hier das rein ästhetische Verständnis dieses hervorragenden Čajkovskij-Interpreten tiefer als die alles in allem doch sehr dürren, wenn auch deutlich

⁴⁷ Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 563.

⁴⁸ Nikolaj Kaskin, Rezension der Moskauer Erstaufführung der *Pathétique*, zit. nach Kohlhasse, S. 301.

⁴⁹ Eduard Hanslick, Rezension der Wiener Erstaufführung der *Pathétique*, zit. nach Kohlhasse, S. 302. (vgl. Anm. 26).

⁵⁰ Nikolaj van der Pals, *Peter Tschaikowsky*, Potsdam 1940, S. 128, zit. nach Kohlhasse, S. 309. (Die Bezeichnung dieses zweiten Satzes als „Walzer“ scheint sich im Čajkovskij-Schrifttum inzwischen weithin durchgesetzt zu haben; vgl. Kohlhasse, S. 348 ff.)

autobiographisch fokussierten Anmerkungen, die Čajkovskijs Bruder zu diesem Satz formulierte:

„Der zweite Satz stellt meiner Meinung nach die flüchtigen Freuden seines Lebens dar – Freuden, die den gewöhnlichen Vergnügungen anderer Menschen nicht zu vergleichen sind und die in folgedessen in dem ganz ungewöhnlichen Fünfvierteltakt ausgedrückt werden.“⁵¹

Nur selten kommt in einer solchen Pauschalexegetik der Symphonie auch nur ansatzweise jener Gegensatz zur Sprache, der sich im Kontrast von D-Dur-Hauptteil und h-Moll-Mittelteil des zweiten Satzes so überaus deutlich ausprägt. Immerhin nennt Al'švang den Hauptteil dieses Satzes eine „Idylle“, während im Mittelteil „das Element des Leidens“ offenkundig sei⁵². Vielleicht hing dieser zögerliche, distanzierte, ja zum Teil auch analytisch oberflächliche Zugriff auf diesen Satz mit seinem – im Unterschied besonders zu den Ecksätzen – vermeintlich rein musikalischen, also programmatisch nicht weiter zu deutenden „Anschluß an die übliche Viersätzigkeit der Symphonie“⁵³ zusammen, wie dies Hugo Riemann noch um die Jahrhundertwende vermutete. In diesem Zusammenhang sei jedoch noch einmal an Čajkovskijs oben bereits zitierte Äußerungen gegenüber Sergej Taneev erinnert, die zweifellos den Rang eines musikästhetischen Bekenntnisses für seine weitere kompositorische Tätigkeit beanspruchen dürfen: Er, Čajkovskij, wünsche nicht, daß unter seiner Feder jemals symphonische Werke entstünden, die nichts bedeuteten, als „blos Akkorden, – Rhythmen- und Modulationsspiel.“⁵⁴ Čajkovskij hielt, soviel scheint bezüglich seiner späten Symphonien festzustehen, nichts (oder wenig) von absoluter Musik im rigorosen Sinn, d. h. von Musik, die – ohne jede zumindest im Hintergrund wirksame Programmatik – allein sich selbst genügt. Wie sich zeigte, konnten für alle Sätze der *Pathétique* konkrete Materialien, in ihrem Bedeuten eruierbare Klang- und Tonsymbole, ausfindig gemacht werden, die als interpretatorischer Ausgangspunkt, als Schlüssel dienen können, um den Sinn der Musik schrittweise zu erschließen. „Mag man herumrätseln“, forderte der Komponist den Hörer auf, um den Zugang zum Sinn und damit auch zum musikalischen Gehalt seiner Symphonie zu finden.

Möglicherweise bietet nun aber auch der zweite Satz in Čajkovskijs *Pathétique* einen konkreten Anhaltspunkt zu einem (autobiographisch-)programmatischen Verständnis des Werkes. Das Thema des Hauptteiles T. 1–8 weist nämlich eine geradezu verblüffende Verwandtschaft mit dem Hauptthema des siebten Satzes „Hat er es denn beschlossen“ aus Johann Sebastian Bachs Kantate „In allen meinen Taten“ (BWV 97) auf. Ob es sich hierbei tatsächlich um ein (bewußtes) Zitat handelt, und inwieweit Čajkovskij diese Bach-Kantate überhaupt gekannt haben konnte, soll weiter unten diskutiert werden. Zunächst seien beide Themen in ihrer – weitgehend stilistisch begründeten – Eigenart gegenübergestellt, wobei dennoch sehr bezeichnende Übereinstimmungen im melodischen Ausdruckscharakter sichtbar werden.

⁵¹ Modest Čajkovskij, Brief an den Preßburger Stadtarchivar Johan Batka vom April 1907, zit. nach Kohlhase, S. 303–305.

⁵² Arnol'd Al'švang, zit. nach Kohlhase, S. 310.

⁵³ Hugo Riemann, zit. nach Kohlhase, S. 306.

⁵⁴ Modest Čaikovskij, *Das Leben*, Bd. 1, S. 494–495.

Notenbeispiele:

Nr. 2 Bach: *Hat er es denn beschlossen* T. 1–8(9)

Nr. 3 T. 9–17; Nr. 4 Čajkovskij: 2. Satz, T. 1–8 (2 Varianten des Schlußtaktes)

Bach, T. 9 - 17

periodisch:

Čajkovskij, T. 1 - 8 / 9 - 16

Nr. 5 T. 45–46

Čajkovskij, T. 45 - 46

Im Bachschen Duettsatz wird das eigentliche Hauptthema, das zuerst vom Sopran (T. 9–17) vorgetragen und dann auch vom Tenor (T. 17–25) aufgegriffen wird, von der Continuostimme vorbereitet. Wesentliche Momente der Melodiegestaltung sind hier bereits vorhanden: das zweitaktige Kopfmotiv, bestehend aus dem diatonischen Sextanstieg und der charakteristischen Schlußwendung mit fallender Terz und steigender Sekund, sowie die anschließende Quinttransposition des Kopfmotivs. Der folgende Fortspinnungsabschnitt, eine viergliedrige Sequenz über jenes chiastische Viertonmotiv, das als einer der prägnantesten Topoi der Barockmusik an dieser Stelle wohl bereits auf den „Unfall“ Christi Bezug nimmt, von dem im B-Teil des Duetts dann andeutungsweise die Rede ist, mündet schließlich in eine *Es*-Dur-Kadenz. Diese satzartige Struktur der Continuoversion des Themas wandelt Bach in der sich nun anschließenden Vokalfassung des Themas zumindest partiell zur achttaktigen Periode um, indem er die Fortspinnungssequenz (die als Begleitmotiv gleichwohl fortwirkt) in der Gesangsstimme durch ein Motiv ersetzt, welches mit seiner fallenden Diatonik, zunächst von *f'* bis *b'* im Quint- (T. 13) und dann von *es''* bis *g'* im Sextrahmen (T. 13–15), auf das Kopfmotiv in Form einer freien Umkehrung gleichsam improvisatorisch Bezug nimmt. Eine in Terzschriften weit ausgreifende Kadenzformel beschließt dann in T. 16–17 diese ansonsten streng diatonisch fortschreitende und somit auf Kantabilität abzielende vokale Themenfassung. (In T. 10/12 glättet Bach die Terzschritte der Instrumentalfassung mit Sekunddurchgängen.)

Bereits auf den ersten Blick zeigt das als achttaktige Periode strukturierte Hauptthema von Čajkovskijs *Allegro con grazia* eine deutliche Verwandtschaft insbesondere zum Vokalthema des Bachschen Kantatenduetts: das zweitaktige Kopfmotiv, das Čajkovskij in T. 1 noch mit einer Wechselnote auf dem Ton *a* verziert, erscheint T. 45/46 in einer mit der Bach-Fassung vergleichbaren Version; es folgt in Takt 3 eine Transposition des Kopfmotivs, aus harmonischen Gründen jedoch im Terzabstand; der Nachsatz – wie bei Bach auf dem melodischen Höhepunkt der Periode einsetzend – ist klar erkennbar als Umkehrung des Kopfmotivs in zweimal zwei Takten sequenzartig abwärts geführt (wobei der Oktavsprung des Bratschenportamentos in T. 8 der ersten Version an den melodisch ausgreifenden Beschluß des Bachthemas erinnert).

Auch die harmonische Gliederung des Čajkovskijthemas stimmt mit derjenigen des Bachschen Vokalthemas in wesentlichen Punkten überein: Öffnung des Themenkopfes von der Tonika (Terz- bzw. Oktavlage) zur Dominante (wiederum Terz- bzw. Oktavlage); Transpositionsbeginn jeweils vom Tonikasextakkord (Quintlage); zwar nimmt der Nachsatz des Čajkovskijthemas von der Subdominantparallele seinen Ausgang, doch stellt der zwischendominantische Sekundakkord der zweiten Takthälfte von T. 5 mit seiner Auflösung in den Sextakkord der Tonikaparallele erneut einen deutlichen klanglichen Bezug zur Parallelstelle (T. 12/13, hier Auflösung in die Subdominante) bei Bach her; schließlich stimmen auch die Schlußkadenzen beider Themenperioden mit ihren Doppeldominant-Dominant-Fortschreitungen überein. Sollte hier tatsächlich eine bewußte Übernahme mit neugestalteter Fortführung des Bachschen Themas von Seiten Čajkovskijs vorliegen⁵⁵, wäre zunächst nach dem Texthintergrund der Bachschen Musik zu fragen, auf den sich ein Zitat Čajkovskijs in programmatischer Hinsicht beziehen könnte.

Bachs wahrscheinlich 1734 entstandener Kantate liegt ein neunstrophiges Lied Paul Flemings zugrunde, das dieser im Jahre 1633 zu Beginn einer sechsjährigen gefahrenreichen Reise nach Rußland und Persien dichtete. Dementsprechend kreist der Inhalt des Liedes um das durchaus auch im metaphysischen Sinn zu interpretierende Thema einer Reise ins Ungewisse, bei der das lyrische Ich sein Leben vertrauensvoll in Gottes Hand legt: „Er mag's mit meinen Sachen / Nach seinem Willen machen, / Ich stell's in seine Gunst“ (2. Strophe)⁵⁶; „Ich nehm es, wie ers gibet; / Was ihm von mir beliebt, / Das hab ich auch erküest.“ (3. Strophe). Im Hinblick auf Čajkovskijs Homosexualität und seine damit verbundenen Schuldgefühle wirkt besonders die fünfte Strophe, die Bach als instrumentiertes Secco-Rezitativ vertont, geradezu wie ein Hilferuf:

„Er wolle meiner Sünden / In Gnaden mich entbinden, / Durchstreichen meine Schuld! / Er wird auf mein Versprechen / Nicht stracks das Urteil sprechen / Und haben noch Geduld.“

Entsprechend den Worten Čajkovskijs bezüglich seiner 5. *Symphonie*, „vollständiges Sich-Beugen vor dem Schicksal“⁵⁷, könnte auch der Sinn der siebten und achten Strophe, des inneren Höhepunktes des Flemingschen Liedes, umschrieben werden:

„Hat er es denn beschlossen, / So will ich unverdrossen / An mein Verhängnis gehn! / Kein Unfall unter allen / Wird mir zu harte fallen, / Ich will ihn überstehn.“ (7. Strophe); „Ihm hab ich mich ergeben / Zu sterben und zu leben, / Sobald er mir gebeut. / Es sei heut oder morgen, / Dafür laß ich ihn sorgen; / Er weiß die rechte Zeit.“ (8. Strophe).

Bedenkt man nun, daß der zweite Satz der *Pathétique* als letzter komponiert wurde – Čajkovskij notiert im Particell nach Abschluß dieses Satzes: „Herr, ich danke dir. Heute, am 24. März [1893], habe ich den Entwurf völlig abgeschlossen“⁵⁸ –, also in gewisser Hinsicht das „letzte Wort“ des Komponisten wiedergibt, so tritt dessen mysteriöser Tod unmittelbar nach der Uraufführung der Symphonie in ein bemerkenswertes Verhältnis zur Stimmungslage im Lied Paul Flemings, das Bach in Form einer neunsätzigen Choralkantate, also ohne zusätzlichen madrigalischen Text, in kongenialer Weise vertonte.

Hier nun scheint sich zwischen Flemings siebenter Liedstrophe, Bachs Duett und Čajkovskijs Symphoniesatz ein Beziehungsgeflecht zu verdichten, von dem jedoch nicht feststeht, ob es von Seiten Čajkovskijs als solches tatsächlich intendiert war. Freilich, der dichterische Textgehalt und der von gefaßter Zuversicht und vertrauensvollem Optimismus getragene Tonfall in Bachs Duett (dem einzigen Satz dieser Kantate im tempus perfectum des 3/4-Taktes) scheinen eine Verbindung zu Čajkovskij und seinem autobiographisch geprägten symphonischen Vermächtnis der *Pathétique*, speziell zu deren zweitem Satz, nahelegen. Jedoch, besteht überhaupt die Möglichkeit, daß Čajkovskij diese noch heute selten gespielte und wenig populäre Kantate Bachs kannte?

⁵⁵ Ein vergleichbarer Vorgang in Rachmaninovs 3. *Klavierkonzert* wurde mit überzeugender, rein analytischer Beweisführung von Joseph Yasser, „The Opening Theme of Rachmaninoff's Third Piano Concerto and its Liturgical Prototype“, in: *MQ* 55 (1969), S. 313–328, dargestellt.

⁵⁶ Dieses und alle folgenden Zitate zu BWV 97 nach Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Kassel, ⁵1985, S. 862–863.

⁵⁷ Zit. nach Kohlhasse, S. 319.

⁵⁸ Zit. nach Kohlhasse, S. 253.

Zur Bach-Rezeption Čajkovskijs

Es sei vorausgeschickt, daß von einer bewußten Bach-Rezeption Čajkovskijs im Sinne einer mehr oder weniger dauerhaften und tiefgreifenden kompositorischen Auseinandersetzung mit den Werken Johann Sebastian Bachs, wie es für Čajkovskijs unmittelbare Vorbilder aus dem deutschsprachigen Raum, für Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann so außerordentlich charakteristisch ist, im Grunde kaum die Rede sein kann. In allen überlieferten Dokumenten zum Leben und Wirken Čajkovskijs taucht der Name Bachs eher beiläufig in Rezensionen oder sonstigen Bemerkungen zu einzelnen Konzertveranstaltungen auf. Wie Čajkovskijs Studienfreund Hermann Laroche bemerkt, sei ihm, Čajkovskij, „das Reich Bachs von allen Bereichen der Musik am fremdesten“⁵⁹ gewesen. Dennoch sei hier wenigstens in den Grundzügen Čajkovskijs Beziehung zur Musik und zum musikalischen Denken Johann Sebastian Bachs skizziert.

Als Student des Petersburger Konservatoriums wurde Čajkovskij sozusagen im Geiste der deutschen Musiktheorie und -pädagogik unterrichtet. Die russische Musikwissenschaftlerin Tatjana Frumkis meint diesbezüglich: „Wie die Geschichte der russischen Konservatorien... deutlich zeigt, blieb, besonders in der Anfangsphase, praktisch kein einziges Fach ohne deutsche Einflüsse... Selbst das Unterrichtssystem wurde deutsch aufgebaut (zuweilen im buchstäblichen Sinn, wie etwa die erhalten gebliebenen deutschsprachigen Lehrpläne in den Bläserklassen belegen). Die Theorieklasse bildete in dieser Hinsicht keine Ausnahme, auch wenn hier russische Musiker wirkten.“⁶⁰

Čajkovskijs 1865 bestandenes Abschlußdiplom erwähnt als Hauptfach neben den Fächern Komposition und Instrumentation das Fach Orgel; zu den Nebenfächern zählten Klavier und Dirigieren. Es ist wohl anzunehmen, daß sich ein nach deutschem Vorbild unterrichteter Student des Hauptfaches Orgel am Petersburger Konservatorium mehr als nur Grundkenntnisse des Bachschen Orgelwerkes erwarb (selbst wenn dem Probanden letztendlich „nur“ gute Leistungen im Orgelspiel attestiert wurden)⁶¹.

Den kompositions- und musiktheoretischen Unterricht erhielt Čajkovskij von Professor Nikolaj Zarembo, der seine Ausbildung in Berlin bei Adolf Bernhard Marx absolviert hatte. Als Čajkovskij selbst später am Moskauer Konservatorium Musiktheorie lehrte, orientierte er sich ebenfalls am Marxschen Vorbild, zu dem noch das Lehrbuch der Harmonie von Ernst Friedrich Richter hinzutrat. Richter, Organist in Leipzig und ab 1868 Thomaskantor daselbst, hatte sein Lehrbuch 1853 in Leipzig publiziert; 1868 wurde es von Eduard Langer ins Russische übersetzt. Čajkovskijs eigener *Lehrplan der Harmonielehre* von 1870 scheint vom Lehrbuch des Thomaskantors Richter nachhaltig beeinflusst, und in seinem eigenen *Handbuch zum praktischen Studium der Harmonielehre* von 1871 bezieht sich Čajkovskij im Vorwort direkt auf Richter. In einem Brief an seinen früheren Schüler Taneev (dessen Übungsaufgaben in Harmonielehre mit Čajkovskijs Verbesserungen erhalten sind⁶²) vom 15. August 1880 meint Čajkovskij bezüglich seiner deutsch beeinflussten Lehrmethode: „Ich sehe keinerlei Notwendigkeit, auf andere

⁵⁹ Zit. nach Pëtr Čajkovskij, *Erinnerungen und Musikkritiken*, S. 245.

⁶⁰ Tatjana Frumkis, „Zu deutschen Vorbildern in Tschaikowskys Harmonielehre“, in: *Festschrift zum internationalen Tschaikowsky-Fest Tübingen 1993*, hrsg. von T. Kohlhaase, Tübingen 1993, S. 114.

⁶¹ Katalog des Staatlichen Haus-Museums Peter Iljitsch Tschaikowsky in Klin, hrsg. von Jelena Orlova, Leipzig 1978, S. 190.

⁶² Vgl. ebd., S. 53.

Weise zu lernen und zu unterrichten, als es in Leipzig und Berlin getan wird, und anders geht es auch gar nicht... Zweifellos kann man die Unterrichtsmethode vervollkommen, aber lediglich die Methode, nicht das Prinzip.“⁶³

Trotz einer offenbar recht weitgehenden Vertrautheit zumindest mit Bachs Orgelwerk und Bachs Stilistik im allgemeinen schrieb Čajkovskij 1886 in eines seiner Tagebücher, „daß ich Bach gern spiele, denn eine gute Fuge zu spielen, ist interessant; aber ich erkenne in ihm nicht (wie das andere tun) das große Genie an.“⁶⁴ Angesichts der zeitweise doch sehr wechselnden Beurteilungen einzelner Komponisten (nur sehr wenige seiner „Favoriten“, wie etwa Mozart, Schumann, Glinka und Bizet, erfreuten sich dauernder und uneingeschränkter Befürwortung) verbietet sich allerdings ein vorschnelles und pauschal gültiges Urteil Čajkovskijs über Bach.

Die Lektüre seiner *Erinnerungen und Musikkritiken* lehrt an vielen Einzelbeispielen, die – nicht selten wohl von einer augenblicklichen Stimmungslage diktierten – sehr unterschiedlichen Urteile, die Čajkovskij über seine Kollegen fällte, mit Umsicht zu bewerten⁶⁵. Bereits gut ein Jahr nach der oben zitierten Tagebucheintragung, bei einem Konzert im Leipziger Gewandhaus am Neujahrestag 1888, fühlte sich Čajkovskij nämlich „geradezu ergriffen ... von einigen in höchster Vollendung vorgetragenen a-cappella-Chören, darunter einer Motette von Bach, die der ... berühmte Thomanerchor sang.“⁶⁶ Diesen Eindruck empfing Čajkovskij bei seiner großen Konzerttournee, die ihn im Jahre 1888 unter anderem durch all jene Städte führte, die sich bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer besonders regen Bachtradition erfreuten: Berlin, Hamburg und Leipzig. Doch hatte die Bach-Rezeption zu diesem Zeitpunkt auch schon auf andere Länder übergreifen. So war Čajkovskij im Jahre 1884 zum Ehrenmitglied der Pariser Bachgesellschaft⁶⁷ ernannt worden, wobei allerdings noch nicht feststeht, welche konkreten Inhalte sich hinter dieser Ehrenmitgliedschaft tatsächlich verbargen. (Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit stand diese Pariser Bachgesellschaft jedoch mit der seit 1851 in Leipzig erscheinenden Bach-Gesamtausgabe in Verbindung. Inwiefern Čajkovskij davon profitierte – die Kantate BWV 97 war 1875 in BGA XXII, 187 erschienen – ist bislang fraglich.)

Die Quellen zur 6. *Symphonie* Čajkovskijs scheinen jedenfalls keinerlei Hinweise auf Čajkovskijs bewußte Rezeption von Bachs Kantate *In allen meinen Taten* (BWV 97) zu geben. Allerdings findet sich auch bei dem berühmten, inzwischen zweifelsfrei eruierten Zitat des Totenoffiziums im ersten Satz der *Pathétique* kein Vermerk im Particell des Komponisten; auch in den Briefen an den Großfürsten Konstantin (vom 21. und 26. September 1893) erwähnt Čajkovskij bezüglich seiner 6. *Symphonie* nichts von diesem

⁶³ Zit. nach Frumkis, S. 114.

⁶⁴ Pëtr Il'ič Čajkovskij, *Die Tagebücher*, hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin 1992, S. 272 und Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 389.

⁶⁵ Vgl. Anm. 4 sowie die Ausführungen Wassili Jakowlews über Čajkovskijs Beethoven-Bewertung in: Pëtr Čajkovskij, *Erinnerungen und Musikkritiken*. Dort heißt es u. a. auf S. 21–22: „Tschaikowskys Gedanken über Beethoven sind der Nachwelt vor allem aus seinen Tagebuchaufzeichnungen vom Jahre 1886 bekannt geworden, wo er sein nicht unkritisches Verhältnis zum Schaffen des deutschen Meisters zum Ausdruck bringt. Wenn man jedoch alle Quellen, in denen sich Äußerungen Tschaikowskys über Beethoven finden, einander gegenüberstellt, so ist das Ergebnis durchaus nicht mit der Auffassung identisch, die Tschaikowsky in seinem Tagebuch festgehalten hat.“

⁶⁶ Pëtr I. Čajkovskij, *Erinnerungen und Musikkritiken*, S. 52.

⁶⁷ Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 345.

Zitat – obgleich doch auch von Apuchtins *Requiem*-Dichtung die Rede ist. Es kann demnach das Nichtvorhandensein jeglichen Hinweises in den ohnehin nur sehr wenigen (im Particell enthaltenen) Skizzen und anderen Autographen des Werkes wohl kaum als Indiz gegen ein mögliches programmatisches Bachzitat in Anspruch genommen werden.⁶⁸ Gleichwohl muß die Möglichkeit, daß Čajkovskij ein solches Bachzitat nicht bewußt intendierte, sondern unbewußt einfließen ließ⁶⁹, ebenso in Betracht gezogen werden, wie eine rein zufällige Übereinstimmung beider Themen, wobei freilich auch die verblüffende Korrelation der Fleming-Dichtung mit den inzwischen offenkundigen programmatischen Intentionen von Čajkovskijs *Pathétique* eine nichts weniger als glückliche Fügung der launenhaften Tyche wäre. Welche Auswirkungen auf das Gesamtverständnis der *Pathétique* hätte nun aber die Annahme eines programmatischen Bachzitates im *Allegro con grazia*, eines Bachzitates, das hier gleichsam im Indizienverfahren als nicht völlig von der Hand zu weisen dargestellt wurde?

Die Gesamtdramaturgie der *Pathétique*

Zunächst wären damit zwei Prinzipien erfüllt, die für Čajkovskijs Kompositionsästhetik der achtziger und neunziger Jahre als fundamental zu bewerten sind: Erstens hatte sich Čajkovskij bereits mit seiner 4. *Symphonie* (was den symphonischen Bereich, speziell die Gattung Symphonie selbst betrifft) von der absoluten Musikauffassung *expressis verbis* distanziert (vgl. Zitat 2).

Zweitens hatte diese Auffassung bereits in der 5. *Symphonie* insofern konkrete Konsequenzen, als das Schicksalsmotiv hier alle vier Sätze miteinander verbindet und somit wesentlich zur formalen wie inhaltlichen Integration des Werkes beiträgt. Es wäre kaum überzeugend, an diesem Punkt der Entwicklung mit einem gestalterischen Rückschritt zu rechnen, insbesondere aufgrund der Tatsache, daß die *Pathétique* von

⁶⁸ In seinem Vortrag vom 13. Juli 1995 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Erlangen-Nürnberg und in einem persönlichen Gespräch erwähnte Thomas Kohlase, Editionsleiter der Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe, die wenigen Skizzen, die zur 6. Symphonie (ausschließlich im Particell) erhalten seien. Er führte dies auf eine spezielle eidetische Begabung Čajkovskijs zurück, der – ähnlich Mozart – gleichsam im Kopf die eigentliche Kompositionsarbeit leistete. Dazu folgende Anmerkungen: Die Tatsache, daß weder Einzelskizzen zur 6. *Symphonie* noch irgendwelche Hinweise auf ein programmatisches Bachzitat vorliegen, muß nicht notwendigerweise bedeuten, daß (vielleicht sogar zahlreiche) Einzelskizzen niemals vorhanden waren. Denn obwohl Čajkovskij im Umgang mit Briefen und ähnlichen Dokumenten offenbar besonders sorgsam verfuhr, sind musikalische Skizzen von anderem, nach definitivem Abschluß der Komposition, möglicherweise geringerem Wert für den Komponisten. Von Maurice Ravel, einem anderen Mozart-Verehrer, ist beispielsweise bekannt, daß er nach Fertigstellung seiner Werke Skizzen normalerweise vernichtete, gerade um den Eindruck spontanen und mühe-losen Komponierens, wie es von Mozart von jeher überliefert war, zu erwecken. Ist es dann aber, wenn es sich – wie im Falle der *Pathétique* – sogar um ein sehr subjektiv geprägtes Bekenntniswerk handelt, dessen programmatischer Hintergrund „für alle ein Rätsel bleiben wird“ (Čajkovskij), nicht sogar wahrscheinlich, daß wesentliches Skizzenmaterial spätestens nach Abschluß der kompositorischen Arbeit, also des Particells, allein aus Gründen der Geheimhaltung von Čajkovskij bewußt vernichtet wurde?

⁶⁹ Modest Čajkovskij spricht in bezug auf den zweiten Satz des b-Moll-Klavierkonzertes op. 23 von einem „unbewußten“ Zitat seines Bruders: „In einem Briefe an Frau von Meck macht Peter Iljitsch die Mitteilung, das [sic!] er für das Hauptthema des ersten Satzes ein von blinden Bettlern in Kamenka während der Messe gesungenes Motiv verwendet habe. Außer diesem bewußten Zitat ist Peter Iljitsch im Prestissimo des zweiten Satzes noch ein unbewußtes mit untergeschlüpft, und zwar die französische Chansonette *Il faut s'amuser, danser et rire*, welche ich und Bruder Anatol Anfang der siebziger Jahre in Erinnerung an eine reizende Sängerin fortwährend trällerten, summten und piffen.“ In: *Das Leben*, Bd. 1, S. 314.

Beginn als an das kompositorische opus summum, das Lebenswerk Čajkovskijs schlechthin gedacht war.

Die Annahme eines durch alle vier Sätze hindurchgehenden programmatischen Konzeptes korrespondierte zudem mit einer motivisch einheitlichen Gestaltung aller vier Sätze, die auf dem Kernmotiv der fallenden Sekund basiert. Thomas Kohlhase hat diesen motivischen Zusammenhang herausgearbeitet mit der Bemerkung: „... gäbe es keine Hinweise des Komponisten auf die Thematik der Sinfonie, auf ihren Requiem-Charakter, gäbe es nicht die sprechenden Zitate in den Ecksätzen – ihr inneres Programm erschlosse sich allein durch dieses winzige Motiv...“⁷⁰ Die Analyse zeigt, daß die Bedeutung des fallenden Sekundmotivs, das in den Ecksätzen häufig als ausdrucks-geladener Vorhalt wirkt, in den Mittelsätzen zurücktritt. Dies entspricht jedoch genau der – zwar vorhandenen, den beiden Ecksätzen jedoch untergeordneten – programmatischen Bedeutung der Mittelsätze.

All diese Einsichten führen nun aber zu der Frage, welches dramaturgische Gesamtkonzept der *Pathétique* zugrundeliegt. Fassen wir dazu – in Ergänzung der musikalischen Charaktere⁷¹, die jeden einzelnen Satz prägen – die semantisch faßbaren Ton- und Klangsymbole aller vier Sätze zusammen:

| | | |
|---|------------------------------------|------------------|
| 1. Satz: Adagio: Allegro non troppo: | Klage | T. 1 |
| | Klage und Schmerz | T. 19 |
| | Das „ach so Schöne“ (Erlösung?) | T. 89 |
| | Schicksalsschläge, Schrecken | T. 161 |
| | Kampf gegen das Schicksal | T. 171 |
| | Zitat des Totenoffiziums | T. 201 |
| | Klage (Todesrhythmus) | T. 229 |
| | Die Macht des Schicksals | T. 277 |
| | Das „ach so Schöne“ Erlösung? | T. 305 T. 335 |
| 2. Satz: Allegro con grazia: | Zitat „Hat er es denn beschlossen“ | T. 1 |
| | Resignation und Klage (flebile) | T. 57 |
| | Ruhe und Erlösung | T. 152 |
| 3. Satz: Allegro molto vivace: | Unruhe | T. 1 |
| | Schicksalsmotiv | T. 44 |
| | Marsch | T. 71 |
| | Zitat <i>Manfred</i> (Schmerzen) | T. 97 |
| | Triumphmarsch (höllischer Mächte) | T. 229 |
| 4. Satz: Adagio lamentoso: | Klage (lamentoso) | T. 1 |
| | Todesrhythmus | T. 37 |
| | Tamtam (Tod) | T. 137 |
| | Zitat „Weinen, Klagen“ | T. 137 |

Selbstverständlich dienen solche stichwortartigen Umschreibungen der Satzcharaktere, Klangsymbole und musikalischen Vokabeln – die (hier zum Teil in Anlehnung an einschlägige Arbeiten von Constantin Floros und Hans Heinrich Eggebrecht⁷², teilweise aber auch direkt aus den Vortragsbezeichnungen übernommen) natürlich noch wesent-

⁷⁰ Kohlhase, S. 323–324. Kohlhase schließt in seiner Analyse den dritten Satz, dessen dominierendes Hauptmotiv aus dem Doppelquartsprung gebildet ist, von dieser Betrachtung komplett aus. Gleichwohl finden sich – ohne allzu große analytische Verkrampfung – auch im dritten Satz Motive und motivische Begleitflächen, die aus dem Sekundmotiv hervorgehen (Fl.1/Klar.1 in T. 3; Motiv T. 19 f.; Kb. T. 31 f.).

⁷¹ Wir folgen hier den Überlegungen Constantin Floros', dessen Versuch über musikalische Charaktere als grundlegend für einen hermeneutischen Zugang zur romantischen Symphonik gelten muß. Dazu: Floros, *Gustav Mahler II*, S. 107–183.

⁷² Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, München 1982.

lich differenzierter ausgearbeitet werden könnten – lediglich als Ergänzungen zu einer nach wie vor unabdingbaren Form- und motivisch-thematischen Detailanalyse. (Gerade die aus der Formanalyse resultierende Einsicht einer in allen Sätzen vorherrschenden episodenhaften Formung einzelner Satzteile scheint die Zuordnung von Satzcharakteren und vokabular wirksamen Klangsymbolen in den funktionalen Ablauf des Werkorganismus zu begünstigen, ja zu fordern.) Die neuere analytische Literatur zum symphonischen Werk Gustav Mahlers hat gezeigt, welche Perspektiven für neue Erkenntnisse sich gerade mit diesem Verfahren speziell im Hinblick auf die Symphonik der Spätromantik eröffnen, so daß es auch im Falle der *Pathétique* als probates Mittel zum Verständnis ihrer programmatischen Gesamtdramaturgie erscheint.

Betrachten wir also die dramatische Kurve der vier Symphoniesätze speziell im Hinblick auf die Rolle, die dabei dem zweiten Satz zufällt. Das ganze Werk gilt als symphonisches Requiem, sein Thema ist die (offenbar konkret autobiographisch motivierte) Auseinandersetzung mit dem Tod. Gemäß der anfangs sehr kontrovers diskutierten und auch zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht völlig unwidersprochenen⁷³ Darstellung der russischen Musikwissenschaftlerin Alexandra Orlowa soll Čajkovskij Anfang November 1893 durch ein Ehrengericht einstiger Schulkollegen der Peterburger Rechtsschule in den Suizid getrieben worden sein⁷⁴. Inzwischen wird diese Sicht nicht nur von namhaften Čajkovskij-Forschern geteilt⁷⁵, sondern auch von kompetenter medizinischer Seite als unbezweifelbare Tatsache betrachtet. Anton Neumayr, Wiener Internist und als Pianist Absolvent des Salzburger Mozarteums, kommt bezüglich der Todesursache Čajkovskijs, die im Zusammenhang mit der *Pathétique* eine Schlüsselrolle spielen könnte, zu folgendem Schluß:

„Somit steht heute fest, daß Tschaikowsky tatsächlich nicht, wie bisher angenommen, an der Cholera gestorben ist, sondern daß er Selbstmord verübt hat und die Art und Weise, wie er aus dem Leben geschieden ist, absichtlich so gestaltet hat, daß sein Tod nach einem schicksalhaften Ereignis ausgesehen hat. Unwillkürlich drängt sich hier der Vergleich mit seinem Selbstmordversuch kurz nach seiner tragischen Eheschließung mit Antonina auf, der ja gleichfalls darauf abzielte, einen schicksalhaften Tod durch Lungenentzündung vorzutauschen.“⁷⁶

Doch unabhängig von den Vorgängen Ende Oktober und Anfang November 1893, die Čajkovskij in ihrer Unausweichlichkeit allenfalls erahnen konnte und somit für die Entstehung und die spezielle künstlerische Konzeption der *Pathétique* nicht mehr von Bedeutung sind, hatte er auch in den Jahren vorher immer wieder Phasen tiefster Depression durchlitten. Der auslösende Faktor dafür ist wohl in seiner Homosexualität und insbesondere den für ihn daraus resultierenden Schuldgefühlen zu suchen (vgl. Anm. 9). Während Čajkovskij schon in relativ jungen Jahren – im Zusammenhang mit seiner gescheiterten Ehe – den Tod als „größten Segen“ bezeichnete, den er „mit der ganzen Kraft meiner Seele“ erlebe⁷⁷, hatte sich – wie schon erwähnt – die periodisch immer wieder auftretende Todessehnsucht zu Beginn der 90er Jahre zu einer Todes-

⁷³ Von popularwissenschaftlicher Seite weist insbesondere Nina Berberova die Selbstmordtheorie in ihrer inzwischen aktualisierten Čajkovskij-Monographie vehement zurück. Berberova über die Publikation der Selbstmordtheorie in NGroveD: „Dies ist nicht nur der Beweis für erschreckende Dummheit, sondern der vollkommene Irrsinn“, in: *Tschaikowsky*, Düsseldorf 1989, S. 19. Dazu auch: Kadja Grönke, „Čajkovskijs Tod – ein kritischer Literaturbericht“, in: *Mitteilungen (2) der Tschaikowsky-Gesellschaft*, Tübingen 1995, S. 31–54.

⁷⁴ Alexandra Orlowa, „Tchaikovsky: The last Chapter“, S. 125–145.

⁷⁵ David Brown, Art.: „Tchaikovsky“, in: NGroveD 18, S. 606–636.

⁷⁶ Neumayr, *Musik und Medizin*, S. 178.

gewißheit zugespitzt (vgl. Zitat 47). Daß seine stets streng geheimgehaltene Veranlagung aufgrund seiner Popularität und des großen Publikumsinteresses an seiner Person nun an die Öffentlichkeit zu gelangen drohte, könnte das auslösende Moment für den bereits Ende 1889 geäußerten (und für einen erst 49jährigen Komponisten recht ungewöhnlichen) Wunsch nach einer Symphonie sein, „welche gewissermaßen den Schlußstein meines gesamten Schaffens bilden soll“⁷⁸. Čajkovskij fühlte sich von den damaligen gesellschaftlichen Verhältnissen gleichsam in die Enge getrieben, und fand (vorübergehenden) Trost offenbar nur noch in Gott und der Religion. Die eminente Bedeutung dieser Themen, die Čajkovskij (in den Tagebüchern, aber auch in seiner Korrespondenz etwa mit Frau von Meck) ausführlich erörterte, sei hier nur durch eine einzige Äußerung des Komponisten belegt, die – wengleich auf die Lektüre von Lev Tolstoj's *Bekenntnissen* bezogen – als repräsentativ für Čajkovskijs Denken gelten darf:

„Jede Stunde, jede Minute danke ich Gott, daß Er mir den Glauben an Ihn gegeben hat. Was würde aus mir werden bei meinem Kleinmut und bei meiner Fähigkeit, bei dem geringsten Anlaß den Mut sinken zu lassen und das Nichtsein zu wünschen, wenn ich nicht an Gott glauben könnte und mich Seinem Willen fügen wollte?“⁷⁹

Im Zusammenhang mit der Gesamtdramaturgie der *Pathétique* ist die Einsicht in Čajkovskijs Religiosität sowie in ihre letztendlich doch nur begrenzte Fähigkeit, ihm angesichts seiner schicksalhaften Lebensumstände wirklichen Trost zu spenden, von entscheidender Bedeutung.

Die dramaturgische Funktion dieses zweiten Satzes (genauer, des A-Teiles des Allegro con grazia, T. 1–56) könnte nun nämlich darin bestehen – nach dem im Kopfsatz thematisierten Kampf mit dem Schicksal sowie der anklingenden Hoffnung auf Erlösung – jene, bei Čajkovskij phasenweise zu beobachtende, heitere „Ergebenheit in das Schicksal“ musikalisch wiederzugeben, und durch ein programmatisches Zitat zu konkretisieren. Zwar wird es kaum je zu beweisen sein, daß Čajkovskij jene Melodie, mit der Johann Sebastian Bach eine Textpassage („Hat er es denn beschlossen, so will ich unverdrossen an mein Verhängnis gehn“) aus der Flemingschen Dichtung in Musik übersetzte, als Zitat intendierte. Dennoch könnte allein die Prämisse einer analogen melodischen Gestaltung für einen vergleichbaren semantischen Zusammenhang zu einem tieferen Verständnis der gesamten Symphonie und zu einer Änderung des Rezeptionsverhaltens (die wohl im Sinne des Komponisten wäre) insbesondere in bezug auf den zweiten Satz führen. In dieser Musik spiegeln sich deutlich vernehmbar die Phasen einer durch Čajkovskijs festen Glauben an Gott kontrollierten Schicksalsbewältigung, wobei die zeitlich stets begrenzte religiöse Aufarbeitung seiner Probleme immer wieder von neurotischen Verzweiflungsattacken abgelöst wurde. Diesen, von Čajkovskij sehr bewußt nachvollzogenen, psychischen Vorgängen (seine Tagebücher zeigen dies) konnte er sich nicht entziehen, so daß – wie im dritten und vierten Satz der 6. *Symphonie* kompositorisch gleichsam antizipiert (ein bemerkenswerter Parallellfall zu Gustav Mahlers 6. *Symphonie*) – der Tod schließlich auch realiter triumphieren sollte.

⁷⁷ Zit. nach Edward Garden, *Tschaikowsky*, Stuttgart 1986, S. 117.

⁷⁸ Zit. nach Kohlhase, S. 265. Möglicherweise hängt die unerwartete Rücknahme der Jahresrente Frau von Mecks im September 1890 mit der Aufdeckung von Čajkovskijs Homosexualität zusammen. Jedoch weniger der Verlust dieser Einnahmen, als vielmehr eine Art zweiter Verlust der Mutter stürzten ihn zu diesem Zeitpunkt erneut in eine depressive Phase. Dazu: Neumayr, S. 166–168.

⁷⁹ Čajkovskij am 13. März 1884 an Frau von Meck, zit. nach Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 267.