

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 17 (2010)

S. 19-28

"Ich liebe Sie, jedoch..." – Anmerkungen zu Čajkovskijs Lyrischen Szenen
Evgenij Onegin (Kadja Grönke)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:
http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society
<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion:
Thomas Kohlhase (1994-2011),
zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),
Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

"Ich liebe Sie, jedoch ..."¹

Anmerkungen zu Čajkovskijs Lyrischen Szenen *Evgenij Onegin*

von Kadja Grönke (Oldenburg / Kassel)

Wir, die wir uns auf die heutige Aufführung von Čajkovskijs Lyrischen Szenen *Evgenij Onegin* (UA Moskau 1879) freuen,² kennen die Geschichte von Tat'jana – jener jungen Landadeligen, die den Großstadtdandy Evgenij Onegin mit den Helden ihrer Bücher verwechselt, ganz in einer romanhaften Mischung aus Liebe und Liebesleid aufgeht und sich am Ende dann doch für eine vernunftgemäße Ehe mit einem wohlsituierten anderen Mann entscheidet.

Wir wissen, daß die Geschichte Tat'janas zugleich die Geschichte des Petersburger Gecken Onegin ist – eines jungen Mannes, der Liebe nur noch als Liebelei kennt, seinen Glauben an die Aufrichtigkeit von Gefühlen verloren hat, Tat'janas Zuneigung ausschlägt und am Ende viel zu spät die Liebe für sich entdeckt und an ihrer Unerfüllbarkeit verzweifelt.

Wir erinnern uns, daß die Geschichte von Tat'jana und Onegin zugleich die Geschichte eines Komponisten ist, der einen neuen Opernstoff sucht, in den Sog seiner Figuren gerät und in ihrem Schicksal und ihren Entscheidungen eine mögliche Lösung seiner eigenen Lebensprobleme entdeckt. In der Sympathie zu Tat'janas individuell unmöglicher Liebe und ihrer vernunftgeprägt-funktionalen Ehe geht Čajkovskij denselben Weg,³ gerät aber wegen seiner gesellschaftlich unmöglichen homosexuellen Liebe⁴ in eine Ehe, die, fern jeder Vernunft, beiden Beteiligten lebenslänglich weit mehr Leid verschafft, als ein Romanautor es jemals erfinden könnte.

In Band 5 der Čajkovskij-Studien⁵ vertrat ich im Jahre 2002 die These, daß Čajkovskijs Lyrische Szenen den Auftakt bilden zu einer Reihe von drei innerlich zusammenhängenden Opern nach Werken des russischen Nationaldichters Aleksandr Puškin. Diese drei Werke entstehen jeweils parallel zu drei großen Lebenskrisen ihres Komponisten. Indem Čajkovskij die literarischen Vorlagen in seinem Sinne umdeutet und verändert,

¹ Dieser Beitrag ist der unveränderte Nachdruck des öffentlichen Einführungsvortrags zu der Aufführung von Čajkovskijs Lyrischen Szenen *Evgenij Onegin*, den die Verfasserin im Rahmen der 16. Jahrestagung der Čajkovskij-Gesellschaft am 8. August 2009 auf Schloß Rheinsberg gehalten hat. Das titelgebende Zitat stammt aus Aleksandr Puškins *Roman in Versen Evgenij Onegin*, Kapitel VIII, Strophe 47, die wörtlich in Čajkovskijs Opernlibretto Eingang gefunden hat.

² Petr Čajkovskij: *Evgenij Onegin*. Lyrische Szenen in drei Akten, sieben Bildern op. 24, UA Moskau 1879. Libretto von Petr Čajkovskij und Konstantin Šilovskij nach Aleksandr Puškins *Roman in Versen Evgenij Onegin* (1823-31).

³ "[...] Čajkovskijs Oper [ist] nicht Ursache, sondern vielmehr Auswirkung der Bekanntschaft mit Antonina Miljukova [...]. Čajkovskij erhält ihre schriftliche Liebeserklärung bereits anderthalb Monate, bevor Elizaveta Lavrovskaja ihn zur Vertonung von Puškins Versroman anregt. [...] Solange er noch kein passendes Opernsujet gefunden hat, schwankt Čajkovskij auch hinsichtlich Antonina noch. Sobald aber der Entschluß zugunsten des *Evgenij Onegin* gefallen ist, treibt Čajkovskij sowohl die Komposition als auch die Heiratsabsichten energisch voran, so daß Trauung, Hochzeitsreise und Trennung von der Ehefrau genau in die Zeit fallen, in der Čajkovskij das Schicksal Tat'janas als «Weg der Liebe» konzipiert und ausarbeitet." Grönke, Kadja: *Frauensicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit*. (= Čajkovskij-Studien Bd. 5.) Mainz 2002, S. 455 f.

⁴ Ein zweiter, nicht weniger wichtiger Grund sind Čajkovskijs chronische Geldprobleme, die er durch eine gute Partie zu lösen hoffte. Vgl. Sokolov, Valerij: *Antonina Čajkovskaja. Istorija zabytoj žizni*. Moskau 1994.

⁵ Grönke 2002, wie Anmerkung 3.

entdeckt er in den Schicksalen und Entscheidungen seiner weiblichen Bühnengestalten mögliche Lösungsmodelle für seine eigenen Lebensprobleme.

Aber angesichts der bitteren Erfahrung, daß Tat'jana sich nach dem Scheitern ihrer Liebe zwar in eine rationale Ehe rettet, daß Čajkovskij in einer entsprechend motivierten Ehe jedoch keinen glückbringenden Ausweg findet, gestaltet der Komponist die Bühnenslösungen der Opern *Mazepa* (UA Moskau 1884) nach Puškins Poem *Poltawa* und *Pique dame* (UA St. Petersburg 1890) nach Puškins gleichnamiger Prosaerzählung immer nachdrücklicher als ein dezidiertes "Scheitern der Liebe am erwählten Mann"⁶. Von der bedingungslosen «Liebeswahl»⁷ Tat'janas, Marias und Lizas über das «Scheitern» ihrer Liebe hin zu Vernunftfehe, Wahnsinn und Selbstmord spielt Čajkovskij in seinen drei Puškin-Opern weibliche Lebensentscheidungen durch, die von Werk zu Werk immer extremer verlaufen. Im Gedenken an die eigenen bösen Erfahrungen bei der mißglückten Nachahmung von Tat'janas «Ausweg» kann er daraufhin Marias «Irrweg» in die Geisteskrankheit und Lizas «Abweg» aus der Gesellschaft in den selbstgewählten Tod für sein eigenes Leben vermeiden. Čajkovskijs Puškin-Opern übernehmen für den Komponisten also die Funktion von Experimentierfeldern, auf denen er am Beispiel und in der Maske der Frauenschicksale die bitterstmöglichen Konsequenzen seiner eigenen aktuellen Lebensprobleme durchexerziert, um diese fatalen Extreme sodann für sich selbst ausschließen zu können.

Mein heutiger Blick auf die erste dieser drei lebensprägenden Bühnenkompositionen, die Lyrischen Szenen *Evgenij Onegin*, orientiert sich an drei Fragen:

- (1) Wie die Mutter, so die Tochter: Ist Liebesleid erblich?
- (2) Ich liebe dich, du liebst mich nicht; du liebst mich, ich bin nicht mehr für dich zu haben: Gibt es eine rechte Zeit für die Liebe?
- (3) "Ich liebe Sie, jedoch"⁸: Schließen Liebe und Vernunft einander aus?

Wie die Mutter, so die Tochter: Ist Liebesleid erblich?

In der ersten Szene der Oper erleben wir eine reine Frauenwelt. Tat'jana und ihre Schwester, Ol'ga, singen in den Kulissen eine Romanze, die von romantisch verklärter Liebessehnsucht handelt. Auf der Bühne sehen wir die Mutter der beiden, die Gutsherrin Larina, und ihre Bedienstete bei der häuslichen Arbeit. Die beiden älteren Frauen nehmen die Romanze zum Anlaß, sich an vergangene Zeiten zu erinnern, als die Gutsherrin noch ein junges Mädchen war, in der Großstadt aufwuchs, stets nach der neuesten Mode gekleidet war, von Romanhelden schwärmte und sich unsterblich in einen flotten Gardeleutnant verliebte. Auch an die erzwungene Eheschließung mit einem von den Eltern bestimmten vernünftigeren Lebenspartner erinnern sie sich; und die Bedienstete formuliert das Credo der eigenen Lebenserfahrung, dem sich die Herrin nur zu gern anschließt: "Gewohnheit ist ein Gottesgeschenk; Gewohnheit ersetzt uns das Glück."⁹

Tat'jana wird in ihrem Leben dieselbe Liebeserfahrung machen, ihr Leben aber auf eigene Art gestalten: Angesichts ihrer unerwiderten Gefühle für Onegin wird sie wie ihre Mutter eine vernünftige Ehe eingehen, jedoch den Weg in umgekehrter Richtung nehmen, nämlich aus der Provinz in die Großstadt. Als allseits bewunderte Gattin des gesellschaftlich hochangesehenen Petersburger Fürsten Gremin lernt sie, ihre Gefühle zu beherrschen. Die gefestigte soziale Stellung an der Seite eines Mannes, der sie achtet und schätzt, bietet

⁶ Grönke 2002, wie Anm. 3, Kap. 2.4.

⁷ Die Begriffe in «französischen Anführungszeichen» sind Kernbegriffe aus Grönke 2002, wie Anm. 3.

⁸ In dieser Formulierung gipfelt die Moralpredigt, die die Fürstin Tat'jana Onegin hält; vgl. Anm. 1.

⁹ "Privyčka vyšje nam dana, zamena sčastiju ona." (I. Akt, Nr. 1.)

ihr einen Schutzraum, der es ihr erlaubt, ihre Liebe zu bewahren, sie aber in sich hineinzunehmen und keine Verwirklichung ihrer Gefühle mehr anzustreben.

Sowohl hinsichtlich der irrationalen Liebeswahl als auch hinsichtlich der vernünftigen Lebensentscheidung für eine Ehe ist das Vorbild der Mutter ausschlaggebend – nicht im engeren Sinne der etwas saloppen Eingangsfrage, ob Liebesleid erblich sei, sondern in dem Sinne, daß das Lernen durch Vorbilder, im positiven wie im negativen Sinne, den Menschen und seinen Lebenslauf prägt.

Damit läßt sich der starke Einfluß vorgegebener Muster als eine Art persönliches «Schicksal» bezeichnen – und verschafft uns eine zentrale Erkenntnis zu Čajkovskijs individuellem Schicksalsbegriff. Denn für Čajkovskij ist Schicksal nichts fatalistisch Unabänderliches, das von außen über den Menschen hereinbricht. Vielmehr äußert sich das Schicksal in der Ausbildung bestimmter Lebenskonstellationen, welche sich durch eine "permanente Konfliktgegebenheit"¹⁰ auszeichnen und daher den Menschen Entscheidungen abverlangen. Diese Entscheidungen jedoch müssen die Menschen selbst fällen – und zwar in der gegebenen Situation und nach Maßgabe ihrer Lebenserfahrungen, ihres Glücksstrebens und ihrer Liebessehnsucht.¹¹ – Tat'janas Schicksal ist also geprägt durch eine von den Gewohnheiten der Mutter übernommene Vorliebe für sentimentalistische Literatur, welche in einer ganz bestimmten Lebenssituation in der Begegnung mit einem fremden Mann eine romanhafte Konstellation aufscheinen läßt. Der Entschluß, diese Begegnung dann auch tatsächlich nach literarischem Vorbild als Liebesbegegnung aufzufassen und das eigene Handeln darauf abzustimmen, ist freilich Tat'janas ureigene Entscheidung. Durch ihr Handeln beeinflusst sie daraufhin die weiteren Umstände so, daß sich neue Bedingungen ergeben, auf die sie erneut mit eigenen Entscheidungen reagieren muß. Jede schicksalhafte Situation erweist sich also als Folge von vorausgegangenen und als Bedingung für zukünftige Entscheidungen.

Diese bewegliche Konstellation eröffnet jenen Spielraum, in dem Čajkovskij seinen dynamischen Schicksalsbegriff ansiedelt: Schicksal bedeutet für ihn demnach ein sensibles Bedingungsgefüge, das dem Menschen einen begrenzten Handlungsspielraum ermöglicht, in welchem er seine Entscheidungen fällen kann und fällen muß – und durch die er daraufhin neue, schicksalhafte Konstellationen mit erneutem Entscheidungspotential erzeugt.

Ich liebe dich, du liebst mich nicht;
du liebst mich, ich bin nicht mehr für dich zu haben:
Gibt es eine rechte Zeit für die Liebe?

Auch die Liebe ist diesen Bedingungen eines personenbezogenen Schicksalsbegriffs unterworfen. Aus dieser Erkenntnis – und aus der Ungleichzeitigkeit von Tat'janas und Onegins Liebe – leitet sich meine zweite Fragestellung ab: Ich liebe dich, du liebst mich nicht; du liebst mich, ich bin nicht mehr für dich zu haben. Oder: Gibt es eine rechte Zeit für die Liebe?

Diese Frage ist nicht zu denken ohne die Frage nach dem rechten Liebespartner. Sowohl Mutter Larina als auch Tochter Tat'jana haben keine anderen Vorbilder für ihre Liebeswahl als die Geschichten und Romane, die sie in wahlloser, zufälliger Lektüre wie eine Droge konsumieren. Die Lektüre weckt Bedürfnisse, und Mutter wie Tochter entscheiden sich, diese Bedürfnisse zu erfüllen – scheinbar anhand des erstbesten Mannes, der zur entsprechenden Zeit ihre Lebenswege kreuzt.

¹⁰ Grönke 2002, wie Anm. 3, S. 544.

¹¹ Čajkovskij "sucht und begründet die Tragik nicht in der äußeren Handlung, sondern im «Innenraum» seiner betreffenden und betroffenen Bühnenfiguren. Durch deren Seelenkonflikt wird das dargestellte Schicksal PERSÖNLICH und EXISTENTIELL." Grönke 2002, wie Anm. 3, S. 549 f.

Zumindest, was Tat'jana betrifft, ist dieser Anschein freilich zu revidieren: Onegin ist weder der Erstbeste noch eine Zufallswahl, sondern eine jener für Čajkovskijs Schicksalsbegriff ausschlaggebenden schicksalhaften Entscheidungen. Denn im ländlichen Umfeld des Mädchens hätte es durchaus potentielle Alternativen gegeben, wie die Lektüre von Puškins Versroman und Čajkovskijs Vertonung des Namenstagsfests im ersten Bild des zweiten Akts zeigen.

Musikalisch gestaltet der Komponist im besonderen Lenski, den Dichter und Freund von Tat'janas Schwester Ol'ga, zur verwandten Seele: Lenski und Tat'jana sind diejenigen Bühnenfiguren, die sich durch ein reiches Innenleben auszeichnen und ihre Träume ins Leben überführen wollen. Ihre Musik lebt von variantenreicher Entwicklung statt von Wiederholungen; für ihre großen Soloauftritte entwirft Čajkovskij neuartige und komplexe musikalisch-szenische Entwicklungsformen, während sich Onegin und Ol'ga durch kurze, in sich abgeschlossene Nummernformen, knapp bemessene Periodik, Wiederholungsstrukturen und eine ariose Mäßigung des Ausdrucks auch musikalisch als die für Tat'jana und Lenski jeweils ungeeigneten Liebespartner erweisen. Und Čajkovskij geht sogar noch weiter: Indem er Onegins Musik der ganz in der Gegenwart verwurzelten Ol'ga angleicht, deutet Čajkovskij den sich großstädtisch-souverän gebenden Onegin als eine blasierte Kopie von Tat'janas kindlich-naiver jüngerer Schwester. Musikalisch suggeriert er damit eine ganz andersartige Paarbildung als diejenige, die sich Tat'jana und Lenski erhoffen.

Tat'jana zieht die verwandte Seele Lenski jedoch als Liebespartner nicht in Betracht, sondern entscheidet sich nachdrücklich für denjenigen Mann, der so gänzlich anders zu sein scheint als alles Vertraute. Für Tat'jana verkörpert Onegin die Möglichkeit, das Gewohnte, Alltägliche, Immergleiche hinter sich zu lassen, denn er kommt von weit her, aus St. Petersburg, besitzt die Manieren, die Kleidung, aber auch die Blasiertheit eines Großstadtdandys und damit einen Habitus, den Tat'jana in ihrer mangelnden Erfahrung nicht zu durchschauen vermag, den sie aber entsprechend ihrer Sehnsucht in ihrem eigenen Sinne deutet.

Aber sind Onegin und Tat'jana wirklich so unvereinbar, wie es in der Oper scheint? Der Slawist Ulrich Busch betont in seinem Kommentar zu Puškins Versroman,¹² wie sehr sich diese beiden jungen Menschen von Anfang an aufeinander beziehen lassen.¹³ Ihre innere Nähe drückt sich aus in ihrer analogen Sehnsucht nach etwas anderem als dem Gegebenen, in ihrer Unzufriedenheit mit dem Leben, in das sie sich hineingeworfen fühlen, und in jenem produktiven Drängen, das ein Eingewöhnen im bieder-behaglichen Immergleichen verhindert. Für Tat'jana zumindest bedeutet die Begegnung mit Onegin die Möglichkeit, ihrem Sehnsuchtskompaß zu folgen und ihre Träume, die sie aus dem engen häuslichen Kreis herausführen, nun fest in der Wirklichkeit zu verankern. Sie entscheidet sich, die Begegnung mit diesem Mann als lebens- und schicksalsbestimmend aufzufassen, und schreibt ihm einen Brief.

Während Tat'jana dem Ruf der Sehnsucht folgt und in Onegin die Möglichkeit zur eigenen Veränderung sieht, ist ihr Auserwählter für diese Option blind. Er liest den Brief im Kontext der von einem jungen Mädchen im heiratsfähigen Alter zu erwartenden Lebensmöglichkeiten und verdeutlicht Tat'jana daraufhin unmißverständlich, daß er eine langwei-

lige Ehe auf dem Lande, im Kreise der Familie, als eine Beschneidung aller eigenen Freiheiten ansieht – für ihn ein Schreckensbild, das er keinesfalls erfüllen will. Blind für den Aufbruchgeist in Tat'janas Liebe, lehnt er jede Bindung ab. Seine Moralpredigt im dritten Bild der Oper ist dann auch der Inbegriff musikalischer Selbstbeschränkung auf kurze Phrasen in streng symmetrischer Entsprechung, limitiertem Stimmumfang und Melodiekonturen, die in ihrem Auf und Ab emotionslos ausgewogen bleiben. Lediglich jene Textpassage, in der Onegin Tat'janas mädchenhaft-unrealistische Träumereien kritisiert, läßt auch ihn unversehens musikalisch ins Träumen, ins schwärmerische Abweichen von seiner selbstgesetzten Norm verfallen: Bei den Worten "Es wäre nicht das erstmal, daß ein junges Mädchen sich in Träumereien verliert ..." ¹⁴ stagniert das emotionslose Auf und Ab von Onegins Moralpredigt, und das Wort "Träume" verselbständigt sich so sehr, daß viele Sänger den Schlußton der Phrase um eine Oktave nach oben transponieren, als handle es sich bereits um den Abschluß der Nummer. – Noch aber soll der träumende, musikalisch auf Tat'jana bezogene Onegin eine flüchtige Illusion bleiben. Mit der moralinsauren Standardfloskel "Lernen Sie Selbstbeherrschung" ¹⁵ zwingt er sich selbst und sein mißverständenes, gedemütigtes Gegenüber kurz und schroff auf den Boden seiner Tatsachen zurück.

Musikalisch zeigt uns Čajkovskij an dieser einen Stelle jene in Onegin schlummernde Möglichkeit der Annäherung, die im dritten Akt der Lyrischen Szenen dann tatsächlich Wirklichkeit wird. Sobald Onegin spät – zu spät – seine Leidenschaft für Tat'jana entdeckt, verläßt er seine limitierte Singweise ganz und vermag Tat'janas kreative musikalische Gestaltungsweise für sich zu übernehmen – allerdings mit einem wesentlichen Unterschied: Während Tat'janas Singen von einem deutlich eigenen Tonfall geprägt ist, ¹⁶ wiederholt Onegin an entscheidenden Stellen notengetreu Tat'janas Passagen, ¹⁷ so daß der Zitatcharakter seines Singens zwar eine ähnliche Intensität annimmt wie Tat'janas jugendlicher Liebesüberschwang, zugleich aber das nicht Eigene, das nicht Authentische dieser verspäteten männlichen Liebesbekundung betont. Nachdem Onegin der Fürstin Tat'jana vorgestellt worden ist, entspricht seine plötzliche Erkenntnis "O weh, kein Zweifel, ich bin verliebt" ¹⁸ zwar genau dem Beginn von Tat'janas Briefszene, leitet aber keine auch nur im mindesten ähnliche musikalische und personale Entwicklung ein. Das musikalische Zitat endet abrupt; und wenn sodann die kompositorisch vollkommen andersgeartete Welt der Ball-Musik (III. Akt, Ecossaise II) über Onegin hereinbricht, läßt Čajkovskij Onegin mit der zweifachen Manifestation des aktuellen eigenen Liebesbekenntnisses und der Verdoppelung von Tat'janas vergangenen Liebesgefühlen effektiv von der Bühne stürzen, statt – wie einst Tat'jana – das neuentdeckte Fühlen musikalisch zu entwickeln und zu reflektieren.

Bei der Petersburger Wiederbegegnung wird deutlich, daß sich das Lebensumfeld beider Protagonisten vollständig geändert hat. Aus dem verträumten Landkind Tat'jana ist eine souveräne Fürstin geworden, aus dem arroganten Weltmann ein von der Gesellschaft verstoßener Fremdling, der aus wichtigem Anlaß seinen Freund Lenski im Duell getötet hat und nun vor seinem Gewissen flieht.

Während Onegin die Hohlheit seines bisherigen Lebens entdeckt und in der Liebe einen neuen Sinn sucht, hat Tat'jana die Liebe als Sinngeber ihres Tuns und Denkens nie

¹⁴ Wörtlich: "Ein junges Mädchen tauscht nicht nur einmal seine Träume, Träume, gegen leichte Träume ein." – "Smenit ne raz mladaja deva mečtami, mečtami legkie mečty!" (I. Akt, Nr. 12, T. +99.)

¹⁵ "Učites' vlastvovat' soboj." (I. Akt, Nr. 12, T. +111.)

¹⁶ Charakteristisch ist ein dreifacher Auftakt, der als rhythmisch-metrisches Signum fungiert und ausschließlich in der Musik Tat'janas erscheint.

¹⁷ III. Akt, Nr. 21, T. +58 (im Orchester schon früher) und Nr. 22, ab T.260.

¹⁸ "Uvy, somnen'ja net, vljubljen ja" (III. Akt, Nr. 21).

¹² Ulrich Busch: *Nachwort*. In: Aleksandr Puškin: Eugen Onegin. Roman in Versen. Übertragung aus dem Russischen und Nachwort von Ulrich Busch. Zürich 1981, S. 219-247.

¹³ "Noch bevor die erste Begegnung von Tat'jana und Onegin stattfindet [...], sind beide deutlich in ihrer gesellschaftlichen Isoliertheit und unbefriedigten – langweiligen bzw. schnüchtigen – Eigenständigkeit vorgestellt und deshalb – für den romantischen Leser – gewissermaßen wie füreinander bestimmt." Busch 1981, wie Anm. 12, S. 233.

verloren. Nur die Art ihrer Liebe hat sich verwandelt. Statt Liebe und Leben in der Bindung an den geliebten Onegin verwirklichen zu wollen, trennt Tat'jana jetzt streng zwischen Leben und Liebe: Ihr Ehemann, Fürst Gremin, gibt ihrem Leben die äußere Sicherheit; ihre Liebe aber gilt nicht ihm und letztlich auch nicht mehr Onegin, sondern bleibt als «absolute» Liebe (vom Lateinischen "absolvere" – ablösen, befreien) von jeder Bindung an einen lebenden Menschen gelöst. Daß eine solche Liebe nichts mit dem ganzheitlichen Wir-Gefühl zu tun hat, das Tat'jana vor Jahren mit Onegin erleben wollte, ist offenkundig. So ist sie letztlich in ihrer Liebe gescheitert, da diese als «objektlose Liebe» nicht mehr paarfähig ist. Statt dessen hat Tat'jana sich am Ende der Oper im Gottesgeschenk der "Gewohnheit" in ihr Eheleben eingefunden – ganz wie ihre Mutter es zu Beginn des ersten Akts beschworen hatte.

Die Frage bleibt, was für eine Art Liebe Onegin bewegt, wenn er angesichts der wundersamen Wandlung Tat'janas vom häßlichen jungen Land-Entlein zum selbstbeherrschten Petersburger Schwan auf einmal – auch musikalisch – eben dieselbe unbedingte "Liebe, Liebe, Liebe" entdeckt (so hat Čajkovskij selbst es emphatisch formuliert)¹⁹, die er einst bei der jungen Tat'jana abgelehnt hatte. Liebt er die Außenseite, den gesellschaftlichen Glanz der Fürstin, die zur Geliebten zu haben sein Ansehen mehrt – wie Tat'jana es ihm unterstellt?²⁰ Oder liebt Onegin, wie einst Tat'jana, bedingungslos und voller Sehnsucht, ohne an Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Verwirklichung zu denken – wie Čajkovskijs Partitur es durch das musikalische Zitat aus Tat'janas Liebesbrief nahelegt? Oder liebt Onegin in der neuen, fürstlichen Tat'jana die Möglichkeit, in der Zeit zurückzugehen vor Lenskis Duelltod und dort anzuknüpfen, wo Onegins Dasein gewissermaßen noch heil war? Liebt er in der Fürstin und einstigen Tat'jana das Potential seiner eigenen, verlorenen Jugend und den Wunsch, sein Leben noch einmal mit Sinn zu füllen? Liebt er also in Wirklichkeit wieder nur sich selbst?

Eine Antwort auf diese Frage gibt Puškin nicht und Čajkovskij jedenfalls nicht explizit. Das Ende der Oper enthält jedoch einen Hinweis, wie der Komponist zu seinem Titelhelden steht. Denn nachdem Tat'jana Onegin mit der Tatsache konfrontiert hat, daß ihre Liebe noch immer vorhanden ist, daß sie ihre eheliche Verpflichtung aber höher stellt als Onegins Liebesverlangen, und ihn ohne Hoffnung stehenläßt, endet die Oper mit Onegins (von Čajkovskij gegenüber Puškin ins Libretto eingefügtem) Aufschrei: "Pozor! Toska! O, žalkij žrebij moj!" Zu deutsch: "Schande, Überdruß, o mein klägliches Los!" In der russischen Sprache rückt das Possessivpronomen zur Verstärkung ganz ans Ende ("O welch ein klägliches Los – das Meine!"), orchestral intensiviert durch die volltaktig abwärtshämmernden Schlußakkorde des vollen Orchesters.

In dieser sprachlich-musikalischen Finalgestaltung erleben wir die Essenz von Čajkovskijs Onegin-Deutung, die prototypisch wird auch für die musikalische und musikdramaturgische Gestaltung der männlichen Helden in den zwei folgenden Puškin-Vertonungen: Ganz offenkundig denkt der Mann in jeder Situation ausschließlich an sich selbst. Er ist und bleibt ein Egomane, der seine Entscheidungen immerfort einzig in seinem eigenen Interesse fällt. So wie Onegin einst dem persönlichen Schreckensbild einer bür-

¹⁹ Brief Čajkovskijs an seinen Bruder Modest vom 25. Mai 1878: "Es gibt nichts, was meinem musikalischen Charakter mehr entspricht. Es gibt keine Zaren, keine Märsche, nichts, was die Routine der großen Oper ausmacht, Es gibt Liebe, Liebe, Liebe." – "Ničego net bolee podhodjaščego dlja moego muzykal'nogo haraktera. Net carej, net maršej, net ničego, sostavljajuščego rutinnuju prinadležnost' bol'šoj opery. Est' ljubov', ljubov' i ljubov'." Zitiert nach Ždanov, V. A. (Hg.): *P. I. Čajkovskij. Pis'ma k rodnym*, Bd. 1 (1850-1879). Moskau 1940, S. 416.

²⁰ Vgl. III. Akt, Nr. 22, ab T. +111. Daß Tat'jana Onegins Liebesbekundung als unwürdige gesellschaftliche Spielerei auffaßt und als Kränkung ihrer einstigen, reinen Gefühle betrachtet, ist der äußere Grund für ihre Zurückweisung.

gerlichen Ehe den Rücken kehrte und seine Freiheit einforderte, so fordert er nun Liebeserwiderung ein, ohne zu fragen, was diese Forderung für seine Mitmenschen und insbesondere für Tat'jana bedeutet. Diese Fokussierung auf ihn selbst besiegelt sein Schicksal: Indem Onegin seine Lebensentscheidungen rücksichtslos stets so fällt, daß sie ihm selbst dienen, verschließt er sich Entwicklungen und öffnenden Prozessen. Nach dem Scheitern seiner Bestrebungen ist er als Charakter nicht mehr entwicklungsfähig; er kann sein Schicksal nicht mehr ändern – und das ist in der Tat ein "klägliches Los".

Tat'jana dagegen fällt ihre Entscheidungen im Sinne von offenen Prozessen und unter positiver Berücksichtigung ihrer Mitmenschen. Ihre Liebeserklärung an Onegin ist eine Öffnung aus der Einsamkeit der unverstandenen Träumerin hin zu einem Du, das ihr Verständnis entgegenbringen möge. Ihre Entscheidung für die Ehe ist die Öffnung ihres Lebenswegs vom Land zur Stadt und für eine überlebensfähige Bewahrung ihrer Liebe. Ihr Entschluß, Onegin zwar ihre bewahrte Liebe zu gestehen, diese aber dennoch nicht in Taten umzusetzen, ist die Öffnung hin zu einer für sie und für ihren Ehemann lebberen Zukunft. Zugleich eröffnet sie Onegin mit dieser klaren Entscheidung die Möglichkeit, von seiner Hoffnung auf Liebeserwiderung zu lassen und für sich selbst einen Weg in die Zukunft zu finden. Onegins letzter Aufschrei beweist jedoch, daß er das lebenswichtige Potential von Tat'janas Entscheidung nicht begreift. Da das Ziel seiner Entscheidungen nicht das Leben, sondern immer nur das eigene Ego ist, ist sein Schicksal stets lebensfern und unglückbringend.

Čajkovskij zeigt: Zwei Menschen, die von so unterschiedlichen Handlungsimpulsen gelenkt werden wie Tat'jana und Onegin, können ihre Lebenswege niemals in Übereinstimmung bringen. Zwischen solchen Menschen gibt es keine geteilte Liebe. Wenn aber aus der Liebe ein Impuls für eine Veränderung des Lebens hervorgeht, dann muß unsere vorab gestellte Frage, ob es eine rechte Zeit für die Liebe gäbe, zumindest für Tat'jana wohl mit "ja" beantwortet werden. Ihre Liebe zu Onegin wächst zu einer Zeit, in der sie die Einsicht in die Unumsetzbarkeit ihrer Sehnsucht verwandeln kann in einen fruchtbaren, bei allem Scheitern dennoch lebensbejahenden und einen anderen Menschen (in diesem Fall Gremin) beglückenden Impuls. Ihr Schicksal nimmt – in Unterschied zu ihrer Liebe – eine glückliche, weil lebensfähige Wendung. Onegins Los dagegen endet (zumindest bei Puškin und Čajkovskij) mit der Erkenntnis, die rechte Zeit für die Liebe – und damit für eine Sinngabe des Lebens – immerfort verfehlt zu haben.

"Ich liebe Sie, jedoch": Schließen Liebe und Vernunft einander aus?

Während Tat'jana ihren kindlichen Gefühlsüberschwang rationalisiert und mit Hilfe der Vernunft eine lebbar Alternative findet, gelingt dies Onegin nicht, und Tat'janas Vernunftentscheidung bedeutet für ihn das Ende aller Selbstbeherrschung. Kommen wir also zu meiner dritten und letzten Frage! "Ich liebe Sie, jedoch": Schließen Liebe und Vernunft einander zwangsläufig aus?

In seiner Moralpredigt des ersten Akts empfiehlt Onegin Tat'jana, statt unangemessenen Liebesüberschwangs Selbstbeherrschung zu üben, sich also in allgemeine Konventionen und Verhaltensmuster einzupassen. Damit ruft er sich zum Fürsprecher einer Gesellschaft auf, deren Werten er wenig später selbst zum Opfer fällt. Auf Tat'janas Namenstagsfest nämlich beginnt er, aus Überdruß, Langeweile und kleinlicher Rachsucht mit Ol'ga zu flirten, um seinem Ärger auf Lenski, der ihn zu diesem Fest eingeladen hat, Ausdruck zu verleihen.

Als Lenski ihn daraufhin zum Duell fordert, steht Onegin im Zwiespalt zwischen Freundschaft und gesellschaftlicher Norm bzw. zwischen Freundschaft und Ehre. Diesen Konflikt entscheidet er zugunsten seiner Ehre. Er tötet Lenski, weil er befürchtet, andern-

falls vor der Gesellschaft das Gesicht zu verlieren – ungeachtet der Tatsache, daß er als Duellant mit Lenskis Tod zwar seine Ehre behält, aber seine gesellschaftliche Stellung verliert und fliehen muß.

Onegins nur scheinbar rationale Entscheidung resultiert aus demselben Mangel an Selbstbeherrschung, den er kurz zuvor Tat'jana vorgeworfen hat. Der Versuch, den unbeherrscht-unvernünftigen Flirt mit Ol'ga und die bewußte Provokation Lenskis auf vernünftigen, nämlich auf gesellschaftlich abgesichertem Wege eines Duells aus der Welt zu schaffen, zieht nur Leid nach sich. Tat'jana scheint daraus zu lernen – ebenso wie sie aus dem mütterlichen Weg aus der amour fou in eine vernunftgemäße, weil gesellschaftskonforme Ehe lernt. Sie selbst wird beide Fehler vermeiden, ohne sich dabei offen gegen die geltenden Normen zu stellen. Denn ihre Ehe bedeutet – anders als die der Mutter – einen gesellschaftlichen Aufstieg. Während die Verbindung mit Fürst Gremin sie von den hausfraulichen Verpflichtungen und der täglichen Arbeit befreit, mit der ihre Mutter ihren Traum vom Glück verdrängt hatte, zwingt der Aufstieg zur Petersburger Hochadeligen sie zugleich zu anderweitigen Verpflichtungen, die strenger sind als diejenigen ihrer Mutter. Tat'jana unterzieht sich ihnen in einer Perfektion, die beinahe an eine selbstauferlegte Buße erinnert: Als Onegin ihr nach dem Duell und anschließenden Reisen wiederbegegnet, steht er vor einer äußerlich unnahbaren, vollkommen selbstbeherrschten Fürstin, die in allem seinen Rat beherzigt und ihren Träumereien entsagt zu haben scheint.

Daß Onegin sich ausgerechnet in diese Fürstin verliebt, ist in jeder Hinsicht unvernünftig und unbeherrscht: Die verheiratete Frau – und mehr noch die Gattin eines guten Freundes – sollte für ihn tabu sein. Nicht nur eine Ehe und der gute Ruf der geliebten Frau stehen auf dem Spiel; auch kann der geächtete Duellant einer Fürstin nichts bieten und darf von der Frau, die er einst schnöde zurückgewiesen und deren zukünftigen Schwager er getötet hat, wohl kaum noch Gegenliebe erhoffen. Dennoch wischt Onegin alle Bedenken beiseite so wie einst das Mädchen Tat'jana, als es entgegen allen Konventionen seinen Brief an den nahezu unbekanntenen Onegin schrieb. Wie Tat'jana damals ignoriert nun er alle gesellschaftlichen Folgen, die sein Verhalten haben kann, und hofft auf ein Verständnis, das er selbst dem Mädchen Tat'jana einst vorenthalten hatte. Wie damals mündet auch diesmal der Traum von der großen Liebe in eine desillusionierende Moralpredigt, diesmal von seiten Tat'janas.

Liebe also beugt sich bei Puškin und Čajkovskij den Regeln einer gesellschaftlich kodifizierten Vernunft, denn Liebe ereignet sich im Rahmen und innerhalb der Gesetze der Gesellschaft – und auch das nur, wenn sie sich diesen Regeln unterordnet. Puškin und Čajkovskij zeigen auf eine bewußt ambivalente Weise: Eine Begegnung von Mann und Frau muß in eine Ehe münden, ganz gleich, ob diese Bindung von gegenseitigen Gefühlen getragen ist oder nicht. Ein kleinlicher Streit um die männliche Ehre muß in ein Duell münden, welches zwar den Erhalt der Ehre, aber auch den Verlust der gesellschaftlichen Stellung zur Folge hat – ganz gleich, welche menschlichen Probleme sich aus dieser ritualisierten Form des Tötens ergeben. Und ein Mensch der Gesellschaft darf, egal ob junges Mädchen oder erwachsener Mann, nie und auf keinen Fall seine Selbstbeherrschung verlieren – ganz gleich, aus welchem Grund.

Tat'jana lernt ihre Lektion, Onegin verlernt sie (oder hat sie nie gelernt). Aus ihrem großen Fehler, dem unbedachten Brief, zieht Tat'jana die Konsequenz, ganz die zu werden, die die Gesellschaft in der Gestalt Onegins von ihr verlangt – während Onegin aus seinem großen Fehler, dem Flirt mit Ol'ga, keinerlei Lehren zieht und sich unbedacht und Hals über Kopf seinen Gefühlen für die Fürstin Gremina überläßt.

Beim Blick auf die Motivationen, denen Tat'jana und Onegin in ihren Leben folgen, stellt sich heraus, daß Tat'jana in all ihren Entscheidungen immer nur von einem einzigen

Impuls getrieben wird: von der Liebe, die sie erringen und bewahren will. Onegin dagegen findet erst spät zu diesem Movens. Konstant folgt er dagegen einem anderen, konkurrierenden Antrieb: seiner Ehre. Als Tat'janas Brief ihn der Möglichkeit beraubt, den gesellschaftlich erwarteten und daher ehrenhaften ersten Schritt zu einer Zweierbeziehung zu tun, kann seine Reaktion daher nur eine überkorrekte Zurückweisung sein. Später zwingt ihn dieselbe Ehre, der einmal ausgesprochenen Duellforderung tatsächlich nachzukommen und seinen Freund zu erschießen, um nicht als feige zu gelten. Als Onegin schließlich neben der Ehre einem zweiten Impuls nachgibt, der Liebe, ist es zu spät. Er scheitert also auf beiden Gebieten und verliert letztlich alles, was ihm wichtig ist oder werden könnte. Insofern ist Onegins abschließender Aufschrei "O mein klägliches Los" in der Tat gerechtfertigt: Der Gesellschaftsdandy hat seine Ehre aufgegeben, aber keine Liebe dafür gewonnen.

Tat'jana dagegen handelt in allem allein aus dem Impuls ihrer Liebe heraus und gibt diese auch dann nicht auf, als Onegin sie zurückweist. Aber sie löst ihr Gefühl von dem einen konkreten Menschen und bewahrt es als absolute Kraft tief in ihrem Innern. Damit ihr dies möglich ist, benötigt sie einen geschützten Lebensraum, den sie in der formalen Ehe mit Gremin findet. Und um diesen Schutzraum nicht zu gefährden und ihre Liebe in ihrem Innern zu erhalten, muß sie konsequenterweise den verspäteten Liebesantrag Onegins zurückweisen. Nur der Verzicht auf Gegenliebe erhält ihr, paradoxerweise, die eigene Liebe. Damit gelingt Tat'jana das scheinbar Unmögliche, nämlich die Verbindung von Liebe und Vernunft – freilich unter Ausschluß des einst erwählten Mannes.

Ist nun diese Vernunftentscheidung Tat'janas eine egoistische Entscheidung? Aus der Sicht Onegins vielleicht, denn er stürzt dadurch ins Bodenlose, und sein Sturz bestätigt die Leere, die sein gesamtes Dasein bestimmt. Tat'janas Abweisung hält ihm gewissermaßen den Spiegel vor.

In einer ganz anderen Hinsicht freilich ist Tat'janas Entscheidung für ihre Liebe, für die Ehe und gegen das Ausleben ihrer Gefühle eine keinesfalls egoistische. Denn aus ihrem Auftreten beim Petersburger Ball, aus dem Respekt, den man ihr dort allseits entgegenbringt, und aus dem Verhalten ihres Ehemannes (III. Akt, Nr. 19-21) wird erkennbar, daß Tat'janas Scheitern der Liebe am erwählten Mann und das Einschließen ihrer Gefühle tief in ihrem Innern ihr dennoch etwas Positives eingebracht haben: Offenkundig hat diese Liebe, die in ihrem Innern weiterwirkt, ihre Person derart geprägt, daß die Menschen in ihrer Umgebung davon profitieren. Fürst Gremin kann zwar nicht Tat'janas Liebe auf sich ziehen, aber von ihrer inneren Größe seinen Teil abbekommen. Angesichts der Nichtigkeit und Hohlheit des Gesellschaftslebens strahlt Tat'jana für ihn "wie eine Sonne" (wie er in seiner Arie Nr. 20a singt). Das heißt die Entscheidung für die Liebe – auch und gerade in ihrer Form als objektlose Liebe – macht diese Frau zum Mittelpunkt eines warmen, menschlichen und von Čajkovskij emphatisch positiv gedeuteten Universums, um das herum diejenigen Menschen, die dieses Gute wahrzunehmen in der Lage sind, kreisen und ihren Teil an Licht und Wärme empfangen.

Auch Onegin läßt sich von dieser Wärme anziehen; er wird aber aus der Planetenumlaufbahn wieder hinauskatapultiert, weil er seine Chance bereits zu einem früheren Zeitpunkt vergeben hat, als bei Tat'jana die Wärme noch Feuer und die Liebe noch zielgerichtet und objektgebunden war. Für ihn gibt es deswegen keine Verbindung von Vernunft und Liebe, weil die Liebe nie sein Hauptantrieb war. Onegin hat sein Schicksal selbst gestaltet – als das eines liebeleeren, ehrbesessenen "überflüssigen Menschen"²¹, als der er in die

²¹ Der Begriff wird eine Generation nach Puškin durch Ivan Turgenev geprägt und findet sodann in die russische Literaturwissenschaft Eingang. Gemeint ist der gebildete junge Russe des 19. Jahrhunderts, der weder im politischen noch im sozialen noch im kulturellen Bereich eine sinnvolle Betätigung findet und dessen Sinnsuche daher in unbefriedigte Langeweile, Lethargie und Selbstbespiegelung umschlägt.

russische Literaturgeschichte eingegangen ist. Čajkovskij hat diesen "überflüssigen Menschen", den "lišnyj čelovek" Onegin zwar zu der Titelgestalt seiner Lyrischen Szenen gemacht; sein eigentliches Interesse aber gehört Tat'jana und der Frage, wie sie angesichts des Scheiterns ihrer Liebe und des Kotsaus vor der Gesellschaft dennoch ihre Menschlichkeit bewahrt und wie sie trotz allem den Menschen um sie herum Gutes tun, Wärme, Licht und Zuwendung spenden kann. Daraus nämlich zieht sie jene Lebensberechtigung, die die weiblichen Heldinnen in Čajkovskijs späteren beiden Puškin-Opern gänzlich verlieren.