

SPIELZEIT 2021.2022

PIQUE DAME

—
Peter Tschaikowski

OPER

Nº 69

HESSISCHES
STAATSTHEATER
WIESBADEN

PREMIERE AM 22. JANUAR 2022

WAS IST UNSER LEBEN? EIN SPIEL.

HERMANN

PIQUE DAME

PETER TSCHAIKOWSKI (1840 – 1893)

Oper in drei Akten
Libretto: Modest Tschaikowski, nach der gleichnamigen Erzählung (1834)
von Alexander Puschkín
Uraufführung: 1890 in St. Petersburg

Musikalische Leitung **Oleg Caetani**
Inszenierung **Uwe Eric Laufenberg**
Bühne **Rolf Glittenberg**
Kostüme **Marianne Glittenberg**
Chor **Albert Horne**
Licht **Andreas Frank**
Video **Gérard Naziri**
Choreografie **Myriam Lifka**
Dramaturgie **Constantin Mende**

HANDLUNG FÜR EILIGE

Um seine geliebte Lisa zu erobern, versucht Hermann schnell an Geld zu kommen. Von Lisas Großmutter, der alten Gräfin, erzählt man sich, sie wisse das Geheimnis der drei Karten, die beim Glücksspiel immer gewinnen. Beim Versuch die drei Karten zu erfahren, tötet Hermann die Gräfin. Im Traum erscheint sie ihm und verrät ihm das Geheimnis. Lisa ist bereit, Hermann für den Tod ihrer Großmutter zu verzeihen, der aber hat nur noch die drei Karten im Kopf. Lisa stürzt sich in den Fluss, Hermann eilt zum Kartenspiel, setzt sein ganzes Vermögen und – verliert alles.

HANDLUNG FÜR WENIGER EILIGE

1. BILD Hermann gesteht seinem Freund Tomski, dass er in eine schöne Unbekannte verliebt ist. Seine Liebe ist aussichtslos, denn sie ist adelig und damit für ihn unerreichbar. Fürst Jeletzki berichtet von seiner anstehenden Verlobung. Seine Verlobte Lisa erscheint in Begleitung ihrer Großmutter, der alten Gräfin. Hermann erkennt in Lisa seine Geliebte. Tomski erzählt Hermann und seinen Kameraden die Geschichte der Gräfin, die »Pique Dame« genannt wird. Als junge Frau war sie in Paris als »Moskauer Venus« bekannt. Als sie beim Glücksspiel ihr Vermögen verspielt hatte, verriet ihr der Graf von Saint-Germain um den Preis einer gemeinsamen Nacht das Geheimnis dreier unfehlbarer Karten. Die Gräfin gewann alles zurück. Zweimal verriet sie das Geheimnis. Ein Geist prophezeit, dass ein Dritter beim Versuch, die drei Karten in Erfahrung zu bringen, sie töten werde. Hermann beschließt, der Gräfin das Geheimnis zu entlocken.

2. BILD Lisa verbringt den Abend mit Polina und weiteren Freundinnen. Musik und Tanz können sie nicht von den düsteren Gedanken abbringen, die ihr die bevorstehende Hochzeit mit Jeletzki bereitet. Kaum ist sie allein, überwältigen sie ihre verdrängten Ängste. Hermann klettert über die Balkontür in Lisas Zimmer und gesteht ihr seine Liebe. Plötzlich betritt die Gräfin das Zimmer und Hermann muss sich verstecken. Lisa verrät ihn nicht. Als die beiden wieder allein sind, sagt sie ihm, dass auch sie ihn liebt.

3. BILD Am Rande eines Maskenballs verspricht Jeletzki der unglücklichen Lisa jegliche Freiheit, wenn sie ihm nur vertrauen könne. Tschekalinski und Surin verspotten Hermann, der langsam den Verstand zu verlieren scheint. Auf dem Ball wird ein Intermezzo aufgeführt, dessen Handlung Lisas Situation widerspiegelt: Chloë liebt den Schäfer Daphnis. Auch der reiche Plutus wirbt um sie, Chloë entscheidet sich aber für Daphnis. Lisa übergibt Hermann heimlich den Schlüssel zum Schlafzimmer der Gräfin, durch das der einzige Weg in Lisas Schlafzimmer führt.

4. BILD Hermann schleicht sich ins Zimmer der Gräfin und ist fasziniert von einem Bild, das diese als junge Frau zeigt. Versteckt beobachtet Hermann, wie die Gräfin in Erinnerungen an ihre vergangene Jugend schwelgt. Er überrascht sie und fleht sie an, ihm das Geheimnis der drei Karten zu verraten. Die Gräfin bleibt stumm und Hermann wird handgreiflich. Die Gräfin stirbt vor Schreck. Lisa betritt das Zimmer und jagt ihn entsetzt davon.

5. BILD In seinem Kasernenzimmer verfolgen Hermann die Bilder der Beerdigung der Gräfin. Er meint gesehen zu haben, wie ihm die Tote zugezwinkert hat. Lisa hat ihm einen Brief geschrieben, in dem sie ihn um ein Treffen um Mitternacht am Ufer der Newa bittet. Im Traum erscheint Hermann die Gräfin und nennt die drei Karten: Drei, Sieben, Ass.

6. BILD Verzweifelt wartet Lisa auf Hermann. Erst kurz nach Mitternacht erscheint er. Sie will ihm verzeihen und gemeinsam aus der Stadt fliehen, er will jedoch auf schnellstem Wege in die Spielbank, um mit den drei Karten ein Vermögen zu machen und eilt davon. Lisa wirft sich verzweifelt in den Fluss.

7. BILD In der Spielbank setzt Hermann zum Erstaunen aller sein gesamtes Vermögen auf die Drei und die Sieben und gewinnt beide Male. Da steigt Jeletzki in das Spiel ein, der sich an Hermann für den Verlust seiner Verlobten rächen will. Wie die Gräfin vorausgesagt hat, gewinnt das Ass und Hermann glaubt, gewonnen zu haben. Im Wahn hat er jedoch auf die Pique Dame statt auf das Ass gesetzt und damit seine gesamte Existenz verloren.

Was ist unser Leben? Ein Spiel. Gut und Böse sind beides nur Träume. Arbeit, Redlichkeit – Weibermärchen! Wer hat recht, wer ist hier glücklich, Freunde? Heute du, morgen ich. So hört doch auf mit dem Kampf, ergreift den Augenblick des Glücks! Möge der Verlierer weinen und sein Schicksal verfluchen! Was ist die Wahrheit? Der Tod allein. Gleich dem Ufer, das ein Meer der Nichtigkeit begrenzt, ist er uns allen Zufluchtsort. Und wer ist ihm der Liebste von uns, Freunde? Heute du, morgen ich. So hört doch auf mit dem Kampf, ergreift den Augenblick des Glücks! Möge der Verlierer weinen und sein Schicksal verfluchen!

Hermann

Spiel und Schicksal

CONSTANTIN MENDE

In Alexander Puschkins Erzählung, die der Oper »Pique Dame« zugrunde liegt, ist der Fall klar: Hermann will nichts als Aufstieg. Dazu nutzt er die leicht entflammbare Liebe Lisas, um in die Nähe der Gräfin zu gelangen und die drei erfolgsgarantierenden Karten zu erfahren. Alles ist ein eiskalt berechnetes Spiel. Anders bei Tschaikowski. Am Anfang der Geschichte des Protagonisten, der Tschaikowski in seinem gequälten Innenleben so nahe war, steht die aufrichtige Liebe. Diese trifft ihn wie ein schicksalhafter Schlag. Zugleich wird ihm aber auch klar, dass er diese Liebe nicht realisieren kann. Lisa ist bereits mit dem Fürsten Jeletzki verlobt und befindet sich gesellschaftlich in für Hermann unerreichbarer Höhe. Der Wille zum Aufstieg folgt hier also aus der unbedingten Liebe, die unter den gesellschaftlichen Umständen nicht mit rechten Dingen zu realisieren ist.

Hermann, der bislang ein Leben als Außenseiter führte und beim Spiel stets gebannt zusah, ohne selbst zu spielen, sieht sich also gezwungen, nun selbst in das Spiel einzusteigen. Er ist jedoch nicht der Typ Spieler, der nur um des Spiels willen spielt. Hermann spielt, um zu gewinnen. »Es gibt zweierlei Arten von Spieler«, heißt es in E. T. A. Hoffmanns der »Pique Dame« so verwandten Erzählung »Spielerglück« aus den »Serapionsbrüdern«. »Manchen gewährt, ohne Rücksicht auf Gewinn, das Spiel selbst als Spiel eine unbeschreibliche geheimnisvolle Lust. [...] Andere haben nur den Gewinn vor Augen und betrachten das Spiel als ein Mittel, sich schnell zu bereichern.« Genau diese Eigenschaft wird Hermann später paradoxerweise in den Wahn des Spiels ziehen und ihn alles außerhalb dessen vergessen lassen.

Die Spielertypen lassen sich aber nicht nur auf Charaktereigenschaften zurückführen, sondern sind auch schlichtweg Frage der Klasse. Zum Zeitvertreib Geld zu wetten, kann sich nur eine reiche Oberschicht leisten. Das Spiel übt auf die Schicht, aus der Hermann stammt, zwar durch den theoretisch möglichen Gewinn eine geradezu verbotene Faszination aus, am Spiel teilzunehmen ist dieser Schicht aber nur unter Einsatz ihrer Existenz möglich.

Rational gesehen ist es immer widersinnig zu spielen, um zu gewinnen. Auch wenn der Bankvorteil beim Pharo, dem Glücksspiel, das seit dem 17. Jahrhundert die europäischen Spielbanken im Sturm eroberte, äußerst gering ist: Am Ende gewinnt immer die Bank. Will man also

**»Das Spiel interessiert mich sehr«, sagte Hermann,
»doch ich bin nicht in der Lage, Unentbehrliches zu
opfern, in der Hoffnung, Überflüssiges zu erwerben.«**

Alexander Puschkin, Pique Dame

spielen, um zu gewinnen, muss man sein Glück erzwingen und dabei kann es nicht mit rechten Dingen zugehen. Die berüchtigte »carte favorite«, die immer gewinnt, wird stets durch einen Pakt mit dem Übersinnlichen erkauft, so etwa in E. T. A. Hoffmanns »Die Elixire des Teufels«.

Dessen ist sich Hermann bewusst. Erst als er sich durch seine Liebe dazu gezwungen sieht, steigt er in das Spiel ein. Spiel bedeutet hier selbstverständlich auch das Spiel der Gesellschaft, das Spiel um Rang, Einfluss, Ehre und Stellung. Jeder in dieser Gesellschaft scheint bloß eine Rolle zu spielen. Die aufrichtigen Gefühle, die Hermann für Lisa empfindet, haben in dieser Mechanik keinen Platz. Einzig im Spiel, in der Aufführung des Schäferspiels, besteht eine utopische Welt, in der die wahre Liebe gelebt werden kann. Nur in der Illusion, die das Theater hier schafft, lässt sich eine Welt jenseits des gesellschaftlichen Spiels erahnen.

Nun könnten Hermann und Lisa dieses falsche Spiel verlassen, das Spiel der Gesellschaft dekonstruieren, und jenseits dessen ihre Liebe realisieren. Die Allmacht der Spielregeln ist aber so groß, dass sie nur mehr als Naturgesetze wahrgenommen werden. Das Glücksspiel funktioniert dabei als Metapher auf doppelte Weise. Zum einen steht sie für das Schicksal, das jedem einen Platz in der Gesellschaft durch Geburt zuteilt. Auch im Denken Tschaikowskis und erst recht im Selbstverständnis der zaristischen Autokratie war der Rang, in den ein Mensch geboren wurde, vom Schicksal bestimmt, das Zarentum war gottgegeben. Es hieß also, seinen Platz in der Gesellschaft einzunehmen und zu akzeptieren. Die einzige Möglichkeit, in einer solchen Gesellschaft seinen determinierten Platz zu überwinden, bietet der Gegenentwurf zu diesem System, der in der zweiten Bedeutung der Metapher anklingt: der Zufall. Im Glücksspiel sind außer für die Bank die Chancen für alle Spieler gleich. Es stellt also das Modell des Liberalismus dar.

Wie oben bereits angemerkt, ist der Einsatz bei diesem Glücksspiel für die Spieler unterschiedlicher Schichten jedoch verschieden. Für den Aufsteiger ist er existenziell, für den Spieler, der zum Zeitvertreib zockt, sind es »peanuts«.

Je undurchlässiger die Schichten einer Gesellschaft sind, desto wichtiger wird der Faktor »Glück« als einzige Möglichkeit des Aufstiegs. Um den Weg vom »Tellerwäscher zum Millionär« anzutreten, braucht es keine persönliche Leistung, einzig vom Zufall hängt dieser Weg ab. Damit verbleibt demjenigen, der aufsteigen will oder wie Hermann muss, keine andere Handlungsmöglichkeit, als in das Spiel einzusteigen und auf den Zufall zu hoffen. Und diesen kann man nicht erzwingen, denn – da schlägt Tschaikowskis fatalistische Philosophie wieder zu – am Ende liegt auch der Aufstieg wieder in den Händen des unabwendbaren Schicksals.

Was mit Hermann passiert, als er in das Spiel einsteigt, ist nicht nur psychologisch, sondern auch in seiner soziologischen Dimension von Interesse. Obwohl er sich über den diabolischen Charakter des Spiels im Klaren ist, sieht er sich gezwungen, mitzuspielen, jedoch nur unter dem irrationalen Glauben, den Zufall durch Geheimwissen zu seinen Gunsten verändern zu können und damit das Spiel aushebeln zu können. Sobald er von diesem Wahn gefangen ist, vergisst er den eigentlichen Grund, aus dem er ursprünglich anfang zu spielen: die Liebe zu Lisa. Das Spiel absorbiert ihn. Am Ende verliert er alles: Lisa und sein eigenes Leben. Aus dem Hermann, der das Spiel als Mittel zum Zweck nutzen wollte, das Leben zu leben, nach dem er sich sehnte, ist einer geworden, dem das Spiel Selbstzweck geworden ist, der sich selbst als Einsatz gegeben und alles verloren hat.

**»Mein Leben ist's, was ihr begehrtet –
Was ihr begehrt, steht zum Verkauf:
Wer will dies höchste Gut erwerben?
Ich gebe meine Nächte her.
Der Käufer zahlt mit seinem Sterben.
Wer, sprecht, wagt diesen Handel, wer?«**

Alexander Puschkin, Kleopatra

Die Elixiere des Teufels

E. T. A. HOFFMANN

»Spielen Sie Pharo?« – Ich verneinte es. »Das ist ein herrliches Spiel,« fuhr er fort, »in seiner hohen Einfachheit das wahre Spiel für geistreiche Männer. Man tritt gleichsam aus sich selbst heraus, oder besser, man stellt sich auf einen Standpunkt, von dem man die sonderbaren Verschlingungen und Verknüpfungen, die die geheime Macht, welche wir Zufall nennen, mit unsichtbarem Faden spinnt, zu erblicken imstande ist. Gewinn und Verlust sind die beiden Angeln, auf denen sich die geheimnisvolle Maschine bewegt, die wir angestoßen und die nun der ihr einwohnende Geist nach Willkür fortreibt. – Das Spiel müssen Sie lernen, ich will selbst Ihr Lehrmeister sein.« [...] Der Fürst rief mich zu sich, ich mußte neben ihm stehen, und er wählte meine Karten, nachdem er mir in kurzen Worten das Mechanische des Spiels erklärt. Dem Fürsten schlugen alle Karten um, und

auch ich befand mich, so genau ich den Rat des Fürsten befolgte, fortwährend im Verlust, der bedeutend wurde, da ein Louisdor als niedrigster Point galt. Meine Kasse war ziemlich auf der Neige, und schon oft hatte ich gesonnen, wie es gehen würde, wenn die letzten Louisdors ausgegeben, um so mehr war mir das Spiel, welches mich auf einmal arm machen konnte, fatal. Eine neue Taille begann, und ich bat den Fürsten, mich nun ganz mir selbst zu überlassen, da es scheinete, als wenn ich, als ein ausgemacht unglücklicher Spieler, ihn auch in Verlust brächte. Der Fürst meinte lächelnd, daß ich noch vielleicht meinen Verlust hätte einbringen können, wenn ich nach dem Rat des erfahrenen Spielers fortgefahren, in dessen Wille er nun sehn, wie ich mich benehmen würde, da ich mir so viel zutraue. – Ich zog aus meinen Karten, ohne sie anzusehen, blindlings eine heraus, es war die Dame. –

Zu diesem Zeitpunkt hätte ich gehen sollen, aber ein seltsames Gefühl stieg in mir auf, eine Art Trotz des Schicksals, der Wunsch, es herauszufordern, meine Zunge herauszustrecken. Ich legte den größten erlaubten Einsatz – viertausend Gulden – nieder und verlor ihn. Dann, als es mir heiß wurde, zog ich alles heraus, was ich noch hatte, setzte es auf dieselbe Nummer und verlor wieder. Danach ging ich vom Tisch weg, als wäre ich fassungslos. Ich konnte nicht einmal begreifen, was mit mir passiert war.

Fjodor Dostojewski, Der Spieler

Wohl mag es lächerlich zu sagen sein, daß ich in diesem blassen leblosen Kartengesicht Aureliens Züge zu entdecken glaubte. Ich starrte das Blatt an, kaum konnte ich meine innere Bewegung verbergen; der Zuruf des Bankiers, ob das Spiel gemacht sei, riß mich aus der Betäubung. Ohne mich zu besinnen, zog ich die letzten fünf Louisdors, die ich noch bei mir trug, aus der Tasche und setzte sie auf die Dame. Sie gewann, nun setzte ich immer fort und fort auf die Dame, und immer höher, sowie der Gewinn stieg. Jedesmal, wenn ich wieder die Dame setzte, riefen die Spieler: »Nein, es ist unmöglich, jetzt muß die Dame untreu werden« – und alle Karten der übrigen Spieler schlugen um. »Das ist mirakulös, das ist unerhört«, erscholl es von allen Seiten, indem ich still und in mich gekehrt, ganz mein Gemüt Aurelien zugewendet, kaum das Gold achtete, das mir der Bankier einmal übers andere zuschob. [...] Ich versicherte freimütig, daß es mein fester Vorsatz sei, nie mehr eine Karte anzurühren. Der Fürst sah mich verwundert an. – »Eben mein wunderbares Glück«, fuhr ich fort, hat diesen Entschluß erzeugt, denn alles das, was ich sonst von dem Gefährlichen, ja Verderblichen dieses Spiels gehört, ist dadurch bewährt worden. Es lag für mich etwas Entsetzliches darin, daß, indem die gleichgültige Karte, die ich

blindlings zog, in mir eine schmerzhaft, herzerreißende Erinnerung weckte, ich von einer unbekanntem Macht ergriffen wurde, die das Glück des Spiels, den losen Geldgewinn mir zuwarf, als entsprosse es aus meinem eignen Innern, als wenn ich selbst, jenes Wesen denkend, das aus der leblosen Karte mir mit glühenden Farben entgegenstrahlte, dem Zufall gebieten könne, seine geheimsten Verschlingungen erkennend. [...] Ich fühle nur zu lebhaft, daß es nicht sowohl die Gefahr ist, durch bedeutenden Verlust in die übelste Lage zu geraten, welche dieses Spiel so verderblich macht, sondern vielmehr die Kühnheit, geradezu wie in offener Fehde es mit der geheimen Macht aufzunehmen, die aus dem Dunkel glänzend hervortritt und uns wie ein verführerisches Trugbild in eine Region verlockt, in der sie uns höhrend ergreift und zermalmt. Eben dieser Kampf mit jener Macht scheint das anziehende Wagestück zu sein, das der Mensch, seiner Kraft kindisch vertrauend, so gern unternimmt und das er, einmal begonnen, beständig, ja noch im Todeskampfe den Sieg hoffend, nicht mehr lassen kann. Daher kommt meines Bedünkens die wahnsinnige Leidenschaft der Pharospieler und die innere Zerrüttung des Geistes, die der bloße Geldverlust nicht nach sich zu ziehen vermag und die sie zerstört.

Tschaikowski in seinen Briefen

LIEBE

Meine Liebe Freundin, Sie fragen mich, ob ich die irdische Liebe kenne. Ja und nein. Stellt man die Frage etwas anders, das heißt, fragt man, ob ich die Fülle des Glücks in der Liebe erlebt habe, so antworte ich: Nein, nein, nein!!! Übrigens glaube ich, dass meine Musik die Antwort darauf gibt. Fragen Sie jedoch, ob ich die Macht, die unerschöpfliche Kraft der Liebe kenne, so antworte ich: Ja, ja, ja! Unzählige Male habe ich mich bemüht, die Qualen und Seligkeit der Liebe in meiner Musik zum Ausdruck zu bringen.

Brief an Nadeschda von Meck, 9. Februar 1878

SCHICKSAL

Ich habe das Böse im Menschen stets als den notwendigen Gegensatz zum Guten angesehen. Gehe ich von diesem Standpunkt aus (den ich, wenn ich mich nicht irre, Spinoza zu verdanken habe), so dürfte ich mich nie von Zorn und Hass beherrschen lassen. Aber in der Praxis ärgere ich mich, ich hasse und bin entrüstet, ebenso wie ein Mensch, der nicht begreift, dass jedermann nur seinem Schicksal entsprechend handelt.

Brief an Nadeschda von Meck, 5. Dezember 1877

LEIDEN

Ich bin hier sehr einsam, und wäre nicht die ständige Arbeit, dann würde ich einfach in Melancholie verfallen. Und auch das ist richtig, dass die verfluchte Homosexualität zwischen mir und den meisten Menschen einen unüberschreitbaren Abgrund bildet. Sie verleiht meinem Charakter Entfremdung, Angst vor Menschen, Scheu, unermessliche Schüchternheit, Misstrauen – mit einem Wort: tausend Eigenschaften, die mich immer menschenscheuer machen.

Brief an Anatol Tschaikowski, 9. Januar 1875

Ich sehne mich leidenschaftlich nach dem Tode. Der Tod schien mir der einzige Ausweg, doch Selbstmord kam nicht in Frage. Ich muss Ihnen gestehen, dass ich einige meiner Verwandten sehr liebe, meine Schwester zum Beispiel, meine beiden jüngeren Brüder und meinen Vater. Diesen würde ich – wollte ich Selbstmord begehen – einen schweren, vernichtenden Schlag versetzen.

Brief an Nadeschda von Meck, 28. Juli 1877

Ich bedarf jetzt sehr der freundschaftlichen Teilnahme und des Verkehrs mit nahestehenden Menschen. Denn ich befinde mich in einem höchst rätselhaften Stadium – auf dem Weg zum Grabe. Es geht etwas Merkwürdiges, Unbegreifliches in mir vor. Etwas wie Lebensüberdruß hat mich ergriffen; ich leide zeitweise unter wahnsinnigem Kummer, aber es ist nicht jenes Leiden, in dem ein neuer Aufschwung der Liebe zum Leben keimt, sondern etwas Hoffnungsloses, Finales, und, wie immer in einem Finale, etwas Banales.

Brief an Alexander Glasunow, 30. Januar 1890

KOMPONIEREN

Musik ist keine Illusion, sie ist Offenbarung. Und darin besteht ihre sieghafte Kraft, dass sie eine Schönheit offenbart, die uns in keiner anderen Sphäre zugänglich ist und uns mit dem Leben versöhnt.

Brief an Nadeschda von Meck, 5. Dezember 1877

Ich brauche die Arbeit wie die Luft zum Atmen. Sobald ich müßig bin, übermannt mich die Schwermut, ich zweifle an meiner Fähigkeit, den mir erreichbaren Höhepunkt der Vollkommenheit zu erlangen, bin unzufrieden mit mir selbst und hasse mich sogar. Das einzige Mittel, mich aus diesen qualvollen Zweifeln und Selbstbeschuldigungen zu entziehen, ist eine neue Arbeit. Ich neige ja sehr zur Schwermut und weiß, dass ich meinem Wunsch nach Mäßigung nicht nachgeben darf. Nur die Arbeit rettet mich. Und deshalb arbeite ich auch.

Brief an Nadeschda von Meck, 6. Juli 1878

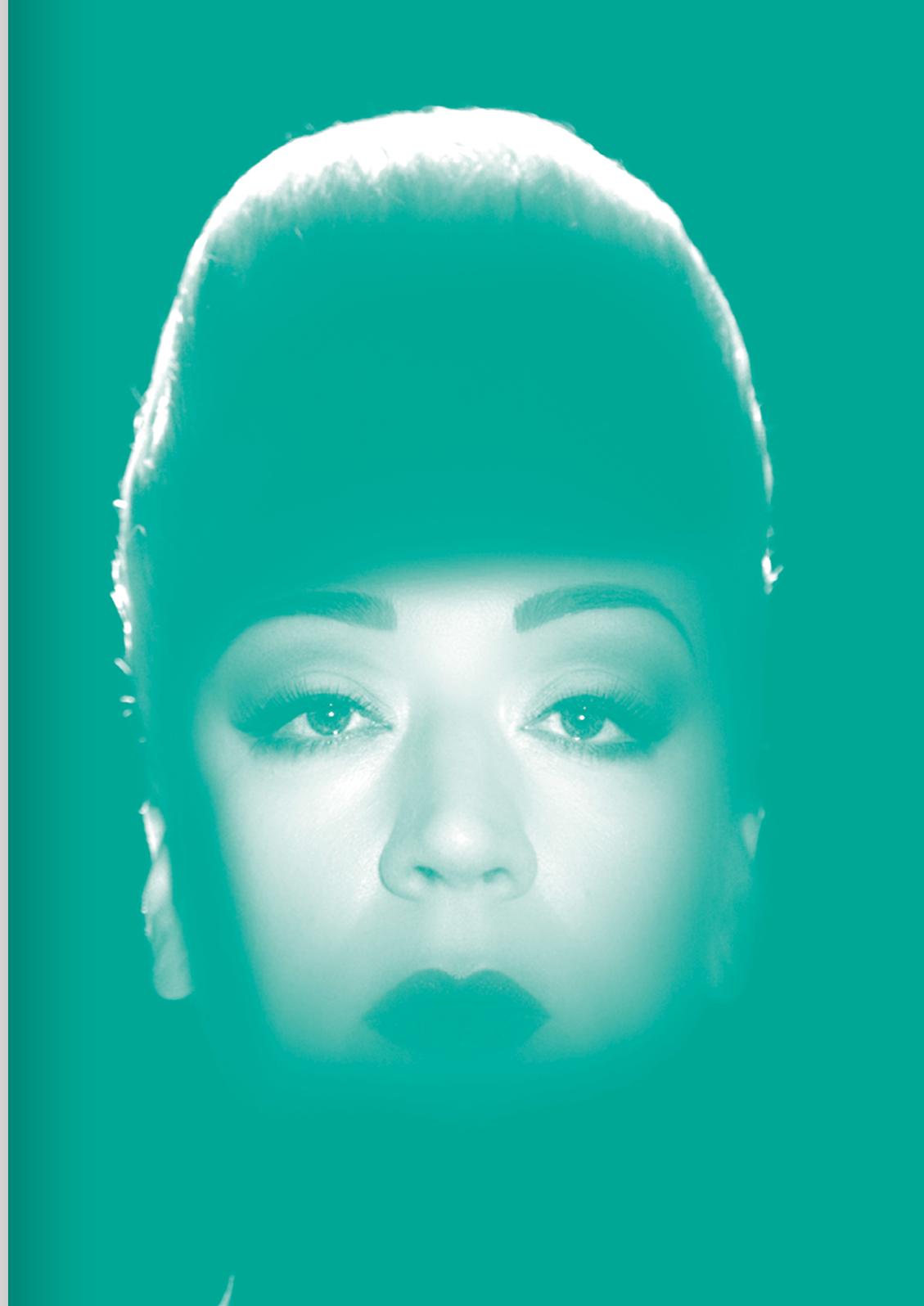


Schicksal als Ermöglichung von Freiheit

GIOVANNI MAIO

Zum Schicksal gehört das Ungeplante und Unvorhergesehene, und gerade diese Unplanbarkeit kann der moderne Mensch nicht zulassen, weil seine Lebenswelt durchdrungen ist durch Planung, durch Kontrolle, durch Sicherheitsgarantien. Planung, Kontrolle und Sicherheit sind Ausdruck einer Ära, die vor allem von Technik und Ökonomie lebt. In einer von Technik und Ökonomie durchdrungenen Welt wird das Schicksal nur als Stachel empfunden, als Stachel, der nicht sein darf.

Der moderne Mensch glaubt, er wäre frei, wenn er nur das Schicksal abschaffen könnte. Er übersieht dabei aber grundlegend, dass er selbst Schicksal ist, weil er in eine Welt hineingeboren wurde, die er sich nicht selbst ausgesucht hat. Der moderne Mensch glaubt, Freiheit entstünde dort, wo der Mensch endlich bei Nichts anfangen und alles selbst bestimmen könne. Er ist von der Idee beseelt, das ganze Leben für ein Produkt seiner Freiheit halten zu können und übersieht, wie sehr er seine Vor-Bedingungen dabei verleugnet. Der Mensch kann nie ohne einen anderen Anfang, nie ohne Vorgaben, nie jenseits einer ihm vorgegebenen Zeit und Kultur sich entwickeln. Der Mensch kann ohne diese Vorgaben nicht existieren, ohne diese wäre er gar nicht da. Daher übernimmt sich der moderne Mensch schon in seinem Anspruch, kein Schicksal zu haben, weil dann müsste er selbst Anfang, der allererste Anfang sein. Er übernimmt sich aber auch deswegen, weil er meint, seine Freiheit könne dadurch realisiert werden, dass er alle Vorgaben selbst aussucht. Das aber ist ein fataler Irrtum. Freiheit ist nicht dort, wo alles frei wählbar ist, sondern Freiheit setzt unweigerlich die Anerkennung des Notwendigen voraus. Dies hat schon Kierkegaard treffend auf den Punkt gebracht, indem er auf die Notwendigkeit des Notwendigen hinwies und von der »Verzweiflung der Möglichkeit« sprach. Schicksal ist diese Notwendigkeit, die man sich nicht aussucht. Und erst die Tatsache, dass es das Schicksal gibt, bringt uns unsere Freiheit hervor, es sind diese Herausforderungen, aus denen heraus wir als freie Menschen hervorgehen können. Die Herausforderungen komplett abzuschaffen, würde nicht ein Zugewinn an Freiheit, sondern vor allen Dingen ein Verlust an Chance, ein Verlust an Möglichkeiten bedeuten.



Er stand über sie geneigt. »Sie fürchtet sich«, dachte er, löste die Axt leise aus der Schlinge und schlug auf den Scheitel der Greisin ein, einmal noch einmal. Aber seltsam: Trotz dieser Schläge rührte sie sich gar nicht, als wäre sie aus Holz. Erschrak, neigte sich tiefer und begann sie zu betrachten; aber sie hielt ihren Kopf noch tiefer. Daraufhin krümmte er sich ganz zum Fußboden hinunter und blickte ihr von unten ins Gesicht, blickte und erstarb: Die alte Frau saß da und lachte. Sie wurde von einem leisen, unhörbaren Lachen durchgeschüttelt und nahm sich sehr zusammen, dass er sie nicht hört. Pötzlich war ihm, als hätte sich die Tür zum Schlafzimmer ein wenig geöffnet und als würde auch dort gelacht und geflüstert. Rasende Wut ergriß ihn. Er begann, aus vollen Kräften die Greisin auf den Kopf zu schlagen, doch mit jedem Schlag der Axt wurde das Lachen und Flüstern aus dem Schlafzimmer immer lauter und lauter, die alte Frau aber schaukelte geradezu vor Lachen. Er wollte weglaufen, doch die Diele ist schon voller Menschen, die Türen und die Treppe stehen auf, auf dem Treppenabsatz, auf der Treppe und weiter unten: überall Leute, Kopf an Kopf. Alle schauen, aber sie sind ganz still und warten, die Beine bewegen sich nicht, sind wie angewachsen ... Er wollte aufschreien – und wachte auf!

Fjodor Dostojewski, Verbrechen und Strafe



ALWA: Der kindliche Ausdruck in den Augen ist trotz allem, was sie seitdem genossen hat, noch ganz derselbe. Aber der frische Tau, der die Haut bedeckt, der duftige Hauch vor den Lippen, das strahlende Licht, das sich von der weißen Stirne aus verbreitet, und diese herausfordernde Pracht des jugendlichen Fleisches an Hals und Armen ...

SCHIGOLCH: Das alles ist mit dem Kehrichtwagen gefahren. Sie kann wenigstens sagen: Das war ich mal! Wem sie heute in die Hände gerät, der macht sich keinen Begriff mehr von unserer Jugendzeit.

Frank Wedekind, Die Büchse der Pandora

Natalya Petrovna Golitsyna (1741–1831) war eine der historischen Vorbilder für die Figur der Gräfin. Sie verbrachte ihre Jugend in Paris, wo sie als »Venus von Moskau« bekannt war. Während der französischen Revolution siedelte sie nach St. Petersburg über, wo sie einen populären Salon unterhielt.

Das Leben als tödliches Doppelspiel

Zu Tschaikowskis Oper »Pique Dame«

ULRICH SCHREIBER

»Schon bespricht man jetzt die Aufführung der Oper, von der noch keine Note geschrieben ist.« Mit diesen spöttischen Worten schilderte Peter Tschaikowski 1889 seiner langjährigen Brieffreundin und Mäzenatin Nadeschda von Meck ein merkwürdiges Projekt. Der Direktor des Theaters in St. Petersburg hatte ein Jahr zuvor das dringende Bedürfnis verspürt, Alexander Puschkins 1834 erschienene Erzählung »Pique Dame« auf das Musiktheater zu bringen. Mit dieser Aufgabe beauftragte er Tschaikowskis Bruder Modest als Librettisten und einen heute vergessenen Komponisten, den damals am Bolschoi-Theater als Ballettdirigent tätigen Nikolai Klenowsky. Als dessen Arbeit nicht vorankam, wandte er sich – unterstützt von Modest – an Tschaikowski. Der hatte schon 1885 Interesse an dem Stoff bekundet, fing aber – nach erneuter Lektüre Puschkins – erst Feuer, als ein weiterer Kollege (Nikolai Solowjow) abgesagt hatte. Er bestand auf einer dramaturgischen Vertiefung in der Anlage der weiblichen Hauptfigur Lisa und stürzte sich Ende Januar 1890 in Florenz in einen wahren, durch den Briefwechsel mit seinem Bruder dokumentierten Schaffensrausch. Obwohl er auch selbst am Text Hand anlegte, war der Entwurf nach sechs Wochen, die Partitur schon im Sommer desselben Jahres fertig. »Entweder«, so bilanzierte er, »befinde ich mich in einem schrecklichen und unverzeihlichen Irrtum, oder die Pikowaja dama ist wirklich mein Chef d'œuvre«.

Tschaikowskis Meisterwerk konnte tatsächlich, wie es der Theaterdirektor gewünscht hatte, im Dezember 1890 am Marinski-Theater St. Petersburg in Szene gehen. Trotz der beifällig aufgenommenen Premiere neigte die über die Änderungen an Puschkins Vorlage zum Teil heftig erboste Kritik – wie lange Zeit später – zur ersteren Vermutung Tschaikowskis. Auch die konkrete Einschätzung des Komponisten fand zwar beim sozusagen normalen Publikum in St. Petersburg, wo sich über den Untergang des Zarismus hinaus eine Bühnentradition entwickelte, breite Zustimmung – sehr viel weniger aber in literarisch und künstlerisch ambitionierten Kreisen: »Einige Stellen in der vierten Szene zum Beispiel erfüllen mich mit soviel Furcht, Schrecken und Erregung! Es ist ausgeschlossen, daß nicht auch die Zuschauer wenigstens etwas davon verspüren.«

Die von den zwanziger Jahren des 19., des bürgerlichen, Jahrhunderts ins ausklingende Ancien régime der bei Tschaikowski zumindest als Schatten erscheinenden Zarin Katharina der Großen zurückverlegte Opernhandlung signalisiert von vornherein, daß es bei Tschaikowski nicht um frührealistische Gesellschaftskritik geht. Der lange unterdrückte, dann krankhaft durchbrechende Hang Hermanns zum Glücksspiel steht in der Oper keineswegs allein für einen sozialen Aufstiegs willen, er ist Ausdruck seiner fremdbestimmten Lebensbefindlichkeit insgesamt. Hermann hat wie bei Puschkin als deutschstämmiger Ingenieur-Offizier in der von Adeligen beherrschten zaristischen Armee und Gesellschaft die höchste ihm erreichbare Stellung gewonnen – zu wenig für seinen Ehrgeiz. Das wird ihm schmerzhaft bewußt, als er sich in die junge Lisa verliebt: bei Puschkin Gesellschafterin einer alten, steinreichen Gräfin, in der Oper deren Enkelin und damit Erbin. Als Hermann von seinen Freunden, unter denen er über eine Außenseiterrolle nicht hinauskommt, vom todesumhüllten Geheimnis der Gräfin erfährt, will er es ihr rauben: eine Kartenkombination, mit der man unfehlbar sein Glück machen kann. Über Lisa gewinnt er den Kontakt mit der Gräfin, die aber – nicht zuletzt durch eine Prophezeiung verschreckt – die Begegnung mit ihm nicht überlebt.

Für Puschkin war das eine klare Disposition. Der Außenseiter Hermann benutzt Lisa nur als Mittel zum Zweck seines gesellschaftlichen Aufstiegs: ein Bruder im Geiste des Julien Sorel aus Stendhals »Rot und Schwarz«, ein Vorläufer des Raskolnikow aus Dostojewskys »Verbrechen und Strafe«. In Tschaikowskis Oper dagegen empfindet Hermann echte Gefühle für Lisa und begeht an ihr, getrieben von seiner Spielleidenschaft, einen ungeheuren Liebesverrat. In der Erzählung wie in der Oper scheitert er, obwohl ihm die tote Gräfin als Gespenst erscheint und das Geheimnis der Karten preisgibt. Nach anfänglichen Gewinnen verliert Hermann alles, denn statt eines As, auf das er nach der gewinnversprechenden Formel alles setzt, blinzelt ihm – wie die leibhaftige Gräfin – eine »Pique Dame« zu. Puschkin hatte diese tragische Wende in seiner knappen, nach eigenem Zeugnis mit »kalter Wut« geschriebenen Novelle ironisiert, indem er die Figuren, die bei Tschaikowski zu Täter und Opfer des großen Liebesverrats werden sollten, an den Segnungen eines Verwahrraates teilhaftig werden läßt: Lisa findet ihr Lebensglück in der bürgerlichen Ehe mit einem braven Beamten, Hermann endet im Irrenhaus. Das ist für die Oper des 19. Jahrhunderts, wo es im falschen Leben kein richtiges geben kann, unmöglich: Lisa wirft sich in die eiskalten Fluten der Newa, Hermann ersticht sich.

**Alles will ich, sprach das Gold;
Alles hab ich, sprach der Dolch.
Alles kauf ich, sprach das Gold;
Alles nehm ich, sprach der Dolch.**

Alexander Puschkin, Gold und Dolch

Bei dieser dramaturgischen Änderung im Opernlibretto gegenüber Puschkins Erzählung blieb es nicht; Tschaikowski hat sie musikalisch vertieft. Sogar Lisa, diese melancholisch reine russische Seele, ist eine Verfallene. Am Tag ihrer Verlobung mit dem Fürsten Jeletzki – einem offenbar edlen Menschen, wie seine um Vertrauen bittende Liebeserklärung an Lisa auf dem Maskenball des zweiten Akts zeigt (vom Komponisten selbst getextet) – beginnt sie am Sinn dieser Lebenswendung zu zweifeln; bei Puschkin gibt es weder den Fürsten noch die Verlobung. Ihr Zusammentreffen mit Hermann im ersten Bild hat Lisas Leben verändert. Hier haben wir es mit einer Begegnung der dritten Art zu tun: Wenn sie mit der Gräfin und dem ihr gerade anverlobten Fürsten auf Hermann und dessen Freund Tomski stößt, läßt Tschaikowski die drei Hauptpersonen ein Erschrecken voreinander, Tomski und Jeletzki eben dieses an der Gräfin und Lisa beobachten. Das ist der Startpunkt für einen todbringenden Prozeß.

Im Zentrum der Oper stehen Hermanns Spielleidenschaft und ihr auslösendes Moment: die Gräfin mit ihrem Geheimnis von der glücksverheißenden Kartenkombination. Eines der Leitmotive, das Tschaikowskis Oper und das Bewußtsein Hermanns durchgeistert, ist die Floskel »Drei Karten, drei Karten, drei Karten«. Wir hören sie im ersten Akt, wenn Tomski in seiner Ballade vom Geheimnis der Gräfin berichtet. Aber genau diese Floskel haben wir schon kurz zuvor gehört, wenn Hermann den Freunden von der Unbekannten berichtet, in die er sich verliebt hat. Seine Worte »Ich weiß nicht ihren Namen« entsprechen in der Intervallfolge Tomskis Kartenformel: Liebe und Kartenspiel – da gewinnt die Oper gegenüber Puschkins Erzählung eine neue Tiefendimension – sind unauftrennbar miteinander verwoben, das Leben erscheint unter solchem Horizont als tödliches Doppelspiel.



Der Spieltrieb sowohl der Gräfin als auch Hermanns ist in Tschaikowskis »Pique Dame« gegenüber Puschkins Erzählung vertieft zu einer Chiffre für die Unmöglichkeit des Lebens. Der Komponist, der als Homosexueller die fremdbestimmte Selbstverleugnung in der zaristischen Gesellschaft schmerzhaft spürte, hat seine tragische Weltsicht in »Pique Dame« zur Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen verdichtet. Die Verlagerung der Spielzeit vom frühen 19. ins späte 18. Jahrhundert bot ihm dabei die Gelegenheit, seinen Personalstil mit dem Zeitstil des Ancien Régime zu verknüpfen. Während des Maskenballs im zweiten Akt gibt es, allzu lange in seiner dramaturgischen Bedeutung verkannt, als Intermezzo eine Pastorale: Die Aufrichtigkeit der Schäferin. Der Text dazu stammt von einem Dichter des 18. Jahrhunderts, und Tschaikowski betont die Verschiebung der Zeitebenen durch Zitate aus zwei Klavierkonzerten Mozarts und Sonaten Dmitri Bortnjanskis.

Zu dieser Couleur historique gehört auch die von der Gräfin vor dem verborgenen Hermann geträllerte Arie Grétrys. Der Alten, die im zweiten Bild dem russischen Lied der Mädchen in Lisas Zimmer eine ästhetische Mißbilligung hatte aussprechen lassen, dient das Liebeslied Laurettes aus »Richard Cœur-de-lion« nicht nur als Erinnerung an ihre Zeit am Hofe Ludwigs xv. Es hat für sie darüber hinaus die Funktion, die Kunst und damit das Leben der alten Zeit gegen die Gegenwart auszuspielen. Aber Tschaikowskis Oper verkündet das Gegenteil. In ihr verfehlen die Menschen das unentfremdete Leben, weil die Vergangenheit sie wie ein Spuk verfolgt und sich ihnen als verhängnisvolles Schicksal aufbürdet. Dieses Thema, sein Lebensthema, hat der Komponist auch in seinen letzten drei Symphonien gestaltet. Als Sergej Tanejew 1891 sanfte Kritik an der dramaturgischen Anlage von »Pique Dame« äußerte, entgegnete Tschaikowski ihm: »Mich können nur solche Sujets erwärmen, in denen echte lebendige Menschen handeln, die fühlen wie ich.«

Und alles flog wie ein Traum davon – sogar meine Leidenschaft, und doch war es wirklich stark und wahr, aber ... wohin ist es jetzt gegangen? In der Tat geht mir gelegentlich der Gedanke durch den Kopf: Habe ich damals nicht den Verstand verloren und die ganze Zeit irgendwo in einem Irrenhaus gesessen, und vielleicht sitze ich jetzt dort – für mich war das alles nur scheinbar und scheint nur bis heute.

Fjodor Dostojewski, Der Spieler

IMPRESSUM

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Intendant Uwe Eric Laufenberg
Geschäftsführender Direktor Holger von Berg
Spielzeit 2021.2022 Heft 69
Oper Peter Tschaikowski – Pique Dame
Premiere 22. Januar 2022
Redaktion Constantin Mende
Gestaltung formdusche, Berlin
Druck Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn

NACHWEISE

Die Texte erscheinen in Auszügen und sind teils in sich gekürzt.
Die Rechtschreibung folgt den Originalvorlagen.

Die Handlung und » Spiel und Schicksal« sind Originalbeiträge von
Constantin Mende für dieses Programmheft.

LITERATUR

Dostojewskij, Fjodor M., *Verbrechen und Strafe*, Übersetzung: Swetlana Geier,
Frankfurt am Main 1996.

Dostojewskij, Fjodor M., *Der Spieler. Aus den Aufzeichnungen eines jungen
Mannes*, Übersetzung: Swetlana Geier, Frankfurt am Main 2011.

Hoffmann, E. T. A., *Die Elixiere des Teufels*, Frankfurt am Main 2007.

Hoffmann, E. T. A., *Die Serapionsbrüder*, Frankfurt am Main 2001.

Maio, Giovanni, *Das Leben unter Kontrolle*, Stuttgart 2013.

Puschkin, Alexander, *Pique Dame*, Übersetzung: Alexander Nitzberg, Köln 2020.

Puschkin, Alexander, *Ägyptische Nächte*, in: Erzählungen, München 2007.

Schreiber, Ulrich, *Das Leben als tödliches Doppelspiel*, Beitrag für das
Programmheft zu *Pique Dame* der Staatsoper Stuttgart 2017.

Tschaikowski, Peter I., Briefe zitiert nach Redepennig, *Peter Tschaikowski*,
München 2016 und Floros, *Peter Tschaikowsky*, Hamburg 2006.

Wedekind, Frank, *Die Büchse der Pandora*, Stuttgart 1989.

BILDER

Nikolai Kusnezow: Peter Tschaikowski, 1893. Fotoquelle: Wikipedia

Romina Boscolo: ©Gérard Naziri

Alexander Roslin: Natalya P. Golitsyna, 1777. Fotoquelle: Wikipedia

Benoît-Charles Mitoire: 1810. Fotoquelle: Wikipedia

Cover: formdusche

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

TSCHEKALINSKI MISCHTE ERNEUT DIE KARTEN: DAS SPIEL GING WEITER.

ALEXANDER PUSCHKIN, PIQUE DAME



Gemeinsam inspirieren



naspade.de/csr

**Kreativität und Leidenschaft
begeistern Menschen.
Darum fördert die Naspa die
Kunst und Kultur in unserer
Region.**

**Gemeinsam
#AllemGewachsen**



Naspa

Nassauische Sparkasse