

DOROTHEA REDEPENNING

Universität Heidelberg

Dostojewskij auf der Opernbühne

Dostojewskijs Werke eignen sich streng genommen nicht als Libretto-Vorlagen. Dennoch hat er Komponisten seit Beginn des 20. Jahrhunderts zu Opern, aber auch zu Oratorien inspiriert. Der Beitrag macht in einem einführenden Schritt die ästhetischen Fragen beim Zusammenwirken von Literatur und Musik bewusst. Sodann beleuchtet er die Opernkonzeption, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Russland herausbildete und die Voraussetzungen für die ersten Dostojewskij-Opern bereitstellte. Ein dritter Teil zeigt in einer umfassenden Übersicht die Präsenz Dostojewskijs im internationalen Opernschaffen; daran schließen sich zwei exemplarische Untersuchungen und ein Fazit.

I. Literatur und Musik

Musik und Literatur sind seit alters her Schwestern oder Freundinnen, die, wenn sie sich zusammentun, ihre Kreativität aus dem Spannungsfeld von Gemeinsamkeiten und Gegensätzen entfalten. Formale Gesetzmäßigkeiten eines Gedichts (Reimstruktur, Versmaß, Strophenbau) und die internen Prinzipien musikalischer Formbildung (Periodizität, harmonische und melodische Halb- und Ganzschlussbildungen), dazu die semantische und die emotionale Dimension in textlicher und musikalischer Auslegung – dieses Spannungsfeld findet im Lied stets neue, individuelle Lösungen. Eine poetische Form wie das Sonett zum Beispiel fordert Komponisten bis in die Gegenwart heraus.¹ Seit den Anfängen der Oper (um 1600) ringen Literaten und Musiker mit dem Problem, dass ihre Künste unterschiedliche Zeitverhältnisse zu ihrer Entfaltung brauchen. Musik kommt, um sich „ausleben“ zu können, auch ohne Text aus. Für die

¹ Vgl. dazu Sara Jeffe: *Modi di cantar sonetti – Zur Geschichte der Sonettvertonungen bis ins 20. Jahrhundert*, in Vorbereitung.

Literatur heißt das, dass sie Rücksicht nehmen muss auf die Weitschweifigkeit der Musik – eine abendfüllende Oper braucht viel weniger Text als ein Drama. So entwickelten sich das Libretto – das kleine Buch – und die Scheidung von Rezitativ und Arie, also von einem formalen Ort für den Text, in dessen Dienst sich die Musik stellt, und einen formalen Ort für die Musik, in deren Dienst das Wort in den Hintergrund tritt. „Prima la musica e doppo le parole“ oder umgekehrt „Prima le parole e doppo la musica“ lautet die Streitfrage, die diskutiert wird, wann immer Musik und Literatur sich verbinden.²

Das Libretto erscheint in solcher Perspektive als defizienter Modus von Literatur – Gelegenheitsarbeit für Schriftsteller und kein Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft. Librettologie als literaturwissenschaftliche Disziplin entstand erst Ende des 20. Jahrhunderts.³ Die Oper suchte sich ihre Stoffe zunächst nicht bei der Literatur ihrer Zeit sondern in der Antike. Ovids *Metamorphosen* sind die Quelle für ungezählte Libretti; gleichermaßen beliebt waren von Anfang an Sujets aus der antiken Mythologie wie Orpheus und Euridike oder Dafne, auch antike Herrscher und Feldherren wie Alexander der Große oder Kleopatra, ebenso Gestalten aus dem Alten Testament. Eine Lieblingsfigur der Oper bis hinauf ins 19. Jahrhundert ist Dido, gelegentlich auch als Dido und Äneas; Alexander Reischert nennt 148 Opern, die auf die unglückliche Liebesgeschichte aus Vergils *Aeneis* zurückgehen.⁴ Die Vorstellung, ein großes und autonomes literarisches Werk als Ganzes oder gar einen Roman als Grundlage für ein Libretto zu wählen, lag Opernkomponisten lange Zeit fern. Erst mit der großen Walter-Scott-Mode Anfang des 19. Jahrhunderts begann man, Romane in versifizierte Libretti zu verwandeln. *The Bride of Lammermoor*, *Ivanhoe*, *Kenilworth* und andere Scott-Romane⁵ beherrschten als Opern die europäischen Bühnen des 19.

² Antonio Salieri verfasste 1786 ein „Divertimento teatrale“ mit dem Titel *Prima la musica e poi le parole*; der Streit ist das Thema in Richard Strauss' *Capriccio*, einem einaktigen „Konversationsstück für Musik“ auf ein Libretto von Stefan Zweig, Joseph Gregor, Clemens Krauss, Richard Strauss und Hans Swarowsky (Uraufführung 28.10.1942 in München).

³ Als erste Arbeiten sind zu nennen Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin 1984; Albert Gier (Hrsg.): *Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Heidelberg 1986; Hans Joachim Kreutzer: *Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*. Würzburg 1994; Albert Gier und Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt 1997.

⁴ Alexander Reischert: *Kompendium der musikalischen Sujets*. Kassel 2001.

⁵ *The Bride of Lammermoor* als *Le Calech de W.S.* von Adolphe Adam (1827), als *Le Nozze di Lammermoor* von Michele Carafa (1829), als *La Findanzata di Lammermoor* von

Jahrhunderts, und zwar deshalb, weil sich in ihnen die Option zur Beschränkung auf eine einfache Personkonstellation, zur emotionalen Aufladung und zu einem pittoresken Ambiente anbietet. Da ist es kein Wunder, dass von Victor Hugos historischen Romanen allein *Notre Dame de Paris*. 1482 als Libretto-Vorlage gedient hat.⁶ Vor einem solchen Hintergrund muss die Vorstellung, aus Romanen wie den *Brüdern Karamasow* oder *Schuld und Sühne* eine Oper zu machen, geradezu absurd erscheinen.

II. Oper in Russland

Des Problems, dass unter den Bedingungen der Oper die Musik die Literatur bevormundet, waren Komponisten sich sehr wohl bewusst. Sich auf Christoph Willibald Gluck und dessen Opernreform berufend machte sich Richard Wagner an die Aufgabe, die Operngeschichte zu revidieren und in seiner Konzeption des Musikdramas eine Verschmelzung beider Künste herbeizuführen, die er durch die Personalunion von Dichter und Komponist verwirklicht glaubte.⁷ Beginnend mit *Lohengrin* ist die Trennung von Rezitativ und Arie aufgehoben zugunsten einer Textdeklamation, die den Intonationen der Sprache und der emotionalen Schattierung des Gesagten folgt. Ein symphonisch durchgearbeiteter und symphonischen Prinzipien gehorchender Orchestersatz mit den typischen

Luigi Rieschi (1831), als *Bruden fra Lammermoor* von Ivar Frederik Bredal (1832 – mit einem Libretto von Hans Christian Andersen), als *La Findanzata di Lammermoor* von Alberto Mazzucato (1834), als *Lucia di Lammermoor* von Gaetano Donizetti (1835). – *Ivanhoe* als *Ivanhoé* von Gioachino Rossini (1826), als *Der Templer und die Jüdin* von Heinrich Marschner (1829), als *Ivanhoe* von Giovanni Pacini (1832), als *Il Templario* von Otto Nicolai (1840), als *Rebecca* von Bartolomeo Pisani (1865), als *Ivanhoe* von Arthur Sullivan (1891). – *Kenilworth* als *Leicester, ou Le château de Kenilworth* von Daniel F. E. Auber (1823), als *Elisabetta al castello di Kenilworth* von Gaetano Donizetti (1829), als *Festen paa Kenilworth* von Christoph E.F. Weyse (1836 – auch mit einem Libretto von Hans Christian Andersen), als *Fest zu Kenilworth* von Eugen Seidelmann (1843), als *Conte di Leicester* von L. Baclia (1851), als *Amy Robsart* von Isidore de Lara (1893), als *Kenilworth* von Bruno Oskar Klein (1895).

⁶ Als *La Esmeralda* von Louise Bertin (1836), als *Èsmeral'da* von Alexander Dargomyshskij (1847), als *Notre Dame de Paris* von William Henry Fry (1864), als *Esmeralda* von Arthur Goring Thomas (1883), als *Notre-Dame* von Franz Schmidt (1914).

⁷ Dargelegt in der Abhandlung *Oper und Drama*. Der Terminus Musikdrama gefiel Wagner nicht (vgl. den Artikel *Über die Benennung „Musikdrama“*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, auch: Digitale Bibliothek Bd. 107, *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*) hat sich dennoch eingebürgert.

Leitmotiven⁸ bildet die Basis für die Singstimmen. Mit diesem neuen Opernkonzept sahen sich die russischen Komponisten konfrontiert,⁹ als sie Ende der 1860er Jahre begannen, einen russischen Operntypus zu kreieren. Weil niemand von ihnen zugleich Dichter und Komponist war, griffen sie zu den anspruchsvollsten literarischen Werken ihrer Zeit. Alexander Dargomyshskij vertonte 1868/69 Alexander Puschkins *Steinernen Gast*, ohne den Text in ein Libretto zu verwandeln, als ein durchlaufendes Rezitativ,¹⁰ ein Verfahren, das man Opéra dialogué nannte. Nach dem gleichen Prinzip machte Modest Musorgskij aus Nikolaj Gogols Komödie *Die Heirat*¹¹ eine Oper. Damit begann in Russland, deutlicher als in Westeuropa, die Tradition, anerkanntermaßen hoch stehende Literatur, sei es mit oder ohne zwischengeschaltetes Libretto, als Grundlage für Opern zu verwenden.¹² Das gilt für Musorgskijs *Boris Godunow* (Puschkin) ebenso wie für Nikolaj Rimskij-Korsakows *Mainacht* und *Nacht vor Weihnachten* (beide nach Gogol), *Snegurotschka* (Alexander Ostrowskij), das *Märchen vom Zaren Saltan* und der *Goldene Hahn* (beide nach Puschkin), wie für Peter Tschajkowskij *Jewgenij Onegin* und *Pique Dame* (beide nach Puschkin) und viele andere Opern russischer Komponisten. Angesichts dieser Vorliebe für die eigenen Schriftsteller ist es erstaunlich, dass niemand

⁸ Der Terminus geht auf Hans von Wolzogen zurück, den Herausgeber der seit 1878 erscheinenden *Bayreuther Blätter*; Wagner spricht von „charakterisierenden“ oder „charakteristischen Motiven“.

⁹ Vgl. dazu Abram Gozenpud: *Richard Wagner i russkaja kul'tura* (R.W. und die russische Kultur), Leningrad 1990; Dorothea Redepenning: *Die russische Opernästhetik und Richard Wagner. Zur Wagner-Rezeption um 1870*, in: *Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*, hrsg. von Christa Jost (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München Bd. 4). Tutzing 2006, S. 241-256.

¹⁰ Auf Dargomyshskijs Vertonung des *Steinernen Gasts* folgten Rimskij-Korsakows Vertonung von *Mozart und Salieri* (1898), Cesar Cui *Gelage während der Pest* (1900) und Sergej Rachmaninows *Geiziger Ritter* (1906).

¹¹ 1868 begonnen. Die Oper blieb Fragment. Rimskij-Korsakow hat es 1908 veröffentlicht, Alexander Gauk instrumentierte es 1917; vervollständigte Fassungen stammen von Alexander Tscherepnin (1926), Michail Ippolitow-Iwanow (1931) und neuerdings von Gennadij Roshdestwenskij (1982).

¹² Giuseppe Verdis Opern nach Schiller (*Giovanna d'Arco*, 1845, *Masnadieri*, nach den *Räubern*, 1847, *Luisa Miller* nach *Kabale und Liebe*, 1849, und *Don Carlos*, 1867) und nach Shakespeare (*Otello*, nach *Othello*, 1887, und *Falstaff*, nach *The Merry Wives of Windsor*, 1893) haben zwischengeschaltete Libretti. Italienische Opern wurden vom Zarenhof in großem Stil gefördert; den russischen Komponisten galten sie als rückschrittlich, auch Verdi wurde, anders als Wagner, nicht als Herausforderung wahrgenommen.

unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts auf die Idee kam, etwa Erzählungen Dostojewskijs als Opernsujet zu verwenden.¹³

Der Terminus „Literaturoper“, den die Musikwissenschaft angesichts von Werken wie Claude Debussys *Péleas et Mélisande* (1902, Maurice Maeterlinck) und Alban Bergs *Wozzeck* (1925, Jakob Michael Reinhold Lenz) prägte,¹⁴ gilt zuerst für diese russischen Opern. Motiviert ist ihr kompositorischer und ästhetischer Ansatz über das Bestreben, den musikgenerierten Kontrast zwischen Rezitativ und Arie aufzuheben zugunsten einer Textartikulation durch Gesang, bei der der Wortsinn eben nicht durch Ornamentik und Virtuosität aller Art aufgehoben wird. Der Schritt hin zu mehr Gleichberechtigung zwischen den beiden beteiligten Künsten lässt sich um die Wende zum 20. Jahrhundert überall in Europa beobachten.

III. Dostojewskij-Opern im Überblick

Anfang des 20. Jahrhunderts taucht Dostojewskij erstmals auf der Opernbühne auf (s. Übersicht).¹⁵ Wladimir Rebikow, ein heute vergessener Komponist, der seine Bühnenwerke in Abgrenzung zur Operntradition „musikpsychologische“ und „psychographische Dramen“ (muzykal’no-psichologičeskie und psihografičeskie dramy) nannte und der seine musikalische Sprache als „impressionistisch“ bezeichnete, brachte 1900 die Oper *Tannenbaum* (*Ėlka*) heraus. Zugrunde liegt ein Libretto auf der Basis von Hans Christian Andersens Märchen *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* und Dostojewskijs kleiner Erzählung *Ein Knabe bei Christus am Tannenbaum* (*Mal’čik u Christa na ėlke*).¹⁶

¹³ Die Überlegung, dass Opern Vorlagen in gebundener Sprache bevorzugen, greift nicht – Gogol’-Erzählungen waren längst als Libretto-Grundlage gebräuchlich, *Pique Dame* ist eine Prosa-Erzählung. In den Briefwechseln der Petersburger Komponisten und Tschajkowskij taucht Dostojewskij allenfalls am Rande auf. Die Tschajkowskij-Forscherin Kadja Grönke betont jedoch die Nähe mancher Opernfiguren bei Tschajkowskij zu Dostojewskij-Figuren, vgl. Kadja Grönke: *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werkeinheit*. Mainz 2002 (= Čajkovskij-Studien Bd. 5), besonders die Einleitung.

¹⁴ Vgl. Sigrid Wiesmann (Hrsg.): *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*, Laaber 1982; Carl Dahlhaus: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München 1989; Almut Ullrich: *Die „Literaturoper“ von 1970 bis 1990. Texte und Tendenzen*. Wilhelmshaven 1991.

¹⁵ Nicht unerwähnt bleiben soll, dass sich Komponisten wie Gustav Mahler und Béla Bartók in ihrem Künstlerethos auf Dostojewskij beriefen.

¹⁶ Vgl. dazu Ol’ga Tompakova: *Vladimir Michajlovič Rebikov*, Moskau 1989 und Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 2, *Das 20. Jahrhundert*, in 2 Teilbänden. Laaber 2008, Bd. 1, S. 75f.

Nikolaj Mjaskowskij, der in jungen Jahren dem literarischen Symbolismus nahestand, beschäftigte sich zwischen 1913 und 1918 mit einem Opernprojekt nach Dostojewskijs Roman *Der Idiot*, das aber nicht realisiert wurde. Sergej Prokofjew begann um die gleiche Zeit (zwischen 1915 und 1917) mit einer Vertonung des *Spielers (Igrok)*, die aber wegen des Chaos der Oktoberrevolution nicht auf die Bühne kam und erst 1929, lange nach der Emigration des Komponisten, in französischer Sprache als *Le Joueur* in Brüssel uraufgeführt wurde.

In dem Zusammenhang soll auch Dmitrij Schostakowitschs Oper *Die Nase (Nos, Leningrad 1930)* genannt werden. Das Libretto basiert auf den wörtlichen Reden in Gogols Erzählung; erweitert wurde die Textgrundlage durch Ausschnitte aus anderen Werken Gogols, die das Geschehen auf der Bühne kommentieren und inhaltlich vertiefen. Iwan, der Diener des Kollegien-Assessors Kowaljow, ein schmutziger, tumber und dummer Geselle, präsentiert sich, laut Regieanweisung „auf dem Sofa liegend“ und „an die Decke spuckend“ mit einem Lied, zu dem er sich selbst mit der Balalaika begleitet (6. Bild, Nr. 11). Diesen Diener identifiziert Schostakowitsch durch den Text, durch die hohe Stimmlage und durch das Zupfinstrument mit Smerdjakow aus den *Brüdern Karamasow*, indem er ihm dessen kindische Verse in den Mund legt (5. Buch, 2. Kapitel, *Smerdjakow mit der Gitarre*). Der an Epilepsie leidende Smerdjakow (smerdet' = stinken) ist illegitimer Sohn des alten Karamasow; er setzt im Roman die Maxime seines Halbbruders Iwan Fjodorowitsch, „alles ist erlaubt“, in die Tat um und erweist sich als der Mörder seines Vaters; aus Ekel am Leben, aber ohne jedes Schuldgefühl erhängt er sich. Durch die Überlagerung mit dieser vielschichtigen dunklen Seite der Brüder Karamasow erhält die Diener-Figur Iwan in Schostakowitschs Gogol-Oper eine abgründige Dimension. Damit repräsentiert Iwan, zugleich Proletarier und ausgestattet mit dem Proletarier-Instrument Balalaika, einen Typus, der um 1930 zu Macht gekommen war und die sowjetische Kulturpolitik bestimmte. Schostakowitsch nutzt, wenn diese Deutung zutrifft, also die finsterste aller Dostojewskij-Gestalten, um einen Typus auf die Bühne zu bringen, den Dostojewskij vorausgeahnt hat und der nun in die Wirklichkeit getreten war. Schostakowitschs Oper *Die Nase* wurde von proletarischer Seite so heftig attackiert, das sie nach wenigen Vorstellungen und für viele Jahrzehnte aus den Spielplänen verschwand.

Die Übersicht der Vertonungen bis in die 1936er Jahre zeigt zum einen, dass Dostojewskij von internationalem Interesse war, zum anderen, dass sich die Komponisten auf wenige Werke, hauptsächlich *Schuld und*

Sühne (Prestuplenie i nakazanie) und *Die Brüder Karamasow (Brat'ja Karamasowy)* beschränken. Prokofjews *Spieler* und Leoš Janáček's *Aus einem Totenhaus (Z mrtvého domu)* sind Einzelfälle. Was eine tabellarische Übersicht nicht abbilden kann, ist die Tatsache, dass die frühe Sowjetmacht die großen Künstler der jüngsten Vergangenheit durchaus achteten. Gleich 1918 unterzeichneten Lenin und seine Volkskommissare ein Dekret, das festlegte, für welche Würdenträger Denkmäler aufgestellt werden sollen. In sechs Kategorien (Revolutionäre, Schriftsteller und Dichter, Philosophen und Gelehrte, bildende Künstler, Komponisten, Schauspieler) findet sich Dostojewskij unter 20 Autoren an zweiter Stelle.¹⁷ Das hat sich im Schaffen der sowjetischen Komponisten nicht niedergeschlagen – sie waren mit revolutionären Sujets befasst. Mit der zunehmenden Proletarisierung der Kultur wurde Dostojewskij mehr und mehr zur Unperson, ähnlich wie Alexander Skrjabin, der musikalischen Hauptfigur des „Silbernen Zeitalters“, der man 1918 auch noch ein Denkmal widmen wollte. Das schlug sich in der sowjetischen Editions politik nieder,¹⁸ deren Auswirkungen man wiederum an den Vertonungsaktivitäten ablesen kann.

Der Ablehnung Dostojewskijs durch die sowjetische Kulturpolitik entspricht ein Desinteresse in der westlichen Welt, das ziemlich genau in die Jahre der Diktaturen und des Zweiten Weltkriegs fällt. Ein Autor, der politische Macht kritisch reflektiert, der Menschlichkeit einklagt, für Mitleid plädiert, der Gut und Böse benennt und analysiert, der religiöse Werte geltend macht – ein solcher Autor hat in der Atmosphäre des aufgeheizten Nationalismus keinen Platz. Wer Dostojewskij vertonte, wusste, dass er so ein Werk nicht würde aufführen können.

Um so stärker bricht das Interesse an, man könnte auch sagen, das Bedürfnis nach Dostojewskij zumal bei deutsch-sprachigen Komponisten nach Kriegsende hervor. Heinrich Sutermeister, ein Schweizer Komponist, der mit der Shakespeare-Oper *Romeo und Julia* (Uraufführung 1940 in Dresden) einen glänzenden Erfolg im nationalsozialistischen Deutsch-

¹⁷ Vgl. dazu Redepning, *Geschichte* (wie Fußn. 16), Bd. 1, S. 135f.

¹⁸ In vorrevolutionärer Zeit kamen als *Polnoe sobranie sočinenij F. M. Dostoevskogo* 12 Bände heraus, Petersburg 1894-1895; und 1904-1906. Vgl. jetzt Dostoevskij, F. M.: *Polnoe sobranie sočinenij*. 30 Bde. Leningrad: „Nauka“ 1972-1990, erste komplette Gesamtausgabe mit Werkstattnotizen, allen publizistischen Schriften und Briefen. Von 1911 bis 1958 erschienen insgesamt vier Ausgaben der Gesammelten Werke auf Russisch, davon eine bei Ladyschnikow in Berlin. 1919-1922. Zum Detail vgl. *F. M. Dostoevskij. Bibliografija proizvedenij Dostoevskogo i literatury o nem 1919-1965*. Moskau: „Kniga“ 1968. Darin auch die Ausgaben einzelner Werke, 1918 bis 1965.

land feierte,¹⁹ leistete mit *Raskolnikoff* (1948 in Stockholm uraufgeführt) gleichsam Abbitte. Boris Blachers „dramatisches Oratorium“ *Der Großinquisitor* entstand 1942, kam aber erst 1947 in Berlin an die Öffentlichkeit.

Die Übersicht veranschaulicht, dass die musikalische Dostojewskij-Rezeption im ersten Jahrzehnt nach Kriegsende eine Sache deutscher Komponisten ist. Auf Blacher folgten Hans Werner Henze und Giselher Klebe, ein Schüler Blachers, der sich 1956 bei den Darmstädter Ferienkursen²⁰ mit der „dramatischen Szene“ *Raskolnikows Traum* (für Sopran, Klarinette und mit vielen Blechbläsern extravagant besetztes Orchester) präsentierte.

Henzes „Mimodram“ *Der Idiot* basiert auf einer Idee der Choreographin Tatjana Gsovsky. Hier werden Ballett und Schauspiel zusammengebracht, indem alle Partien getanzt, die des Fürsten Myschkin auch gesprochen wird.²¹ Bewegung und Text gehen hier ähnlich wie im Melodram zusammen. Eine überarbeitete Fassung entstand 1953 in Zusammenarbeit mit Ingeborg Bachmann,²² die zwischen die Bilder Monologe eingefügt hat²³ als eine zusätzliche, abstrahierende Reflexionsebene. In rhythmisierter Sprache artikuliert sich hier ein von der Gesellschaft ausgestoßenes lyrisches Ich. An keiner Stelle gibt es einen konkreten Bezug zu Dostojewskijs Roman; dieser Zusammenhang wird allein über den Titel und die Namen der tanzenden Figuren hergestellt. Henze hat sein „Mimodram“ Luchino Visconti gewidmet. Die beiden Künstler lernten sich 1956 persönlich kennen und schlossen Freundschaft. Viscontis Idee zu dem Film *Le notti bianche* (1957, Musik von Nino Rota) mag damit in Beziehung stehen.

Auf die deutsche folgt eine italienische Dostojewskij-Phase mit Renzo Rossellinis *Legenda del ritorno* (1966), Valentino Bucchis *Cocodrillo* (1970), Luciano Chaillys *Idiota* (1970) und Luigi Corteses

¹⁹ Die Oper wurde während des Krieges an 20 verschiedenen deutschen Theatern aufgeführt.

²⁰ Gleich nach Kriegsende wurden im noch zerbombtem Darmstadt internationale Sommerkurse eingerichtet, die als „Darmstädter Ferienkurse“, auch als „Darmstädter Schule“ ein feste Institution der neuen Musik wurden.

²¹ Bei der Uraufführung am 1.9.1952 bei den Berliner Festwochen übernahm Klaus Kinsky die Titelpartie.

²² Damit beginnt die Kooperation der beiden Künstler, aus der u.a. das Hörspiel *Die Zikaden* (1952) und die Opern *Der Prinz von Homburg* (1960) und *Der junge Lord* (1965) hervorgingen. Vgl. dazu Antje Tumat: *Dichterin und Komponist: Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg“*. Kassel 2004.

²³ Uraufführung dieser Fassung am 8.1.1960 in Berlin. 1990 hat Henze den *Idioten* nochmals überarbeitet; Uraufführung dieser Fassung am 29.3.1996 in Basel.

Notti bianche (1973), Werke die allein der Bezug zu Dostojewskij und die Sprache verbindet. Rossinelli ist dem italienischen Opern-Realismus des späten 19. Jahrhunderts treu geblieben; Bucchi dagegen schätzt das Experiment und die Groteske. *Il cocodrillo* besteht aus 32 kurzen Episoden, in denen heterogenste Stilmittel – gesprochene Abschnitte, Lieder, orchestrale Partien, Filmprojektionen, Schauspiel, Tanz – zu einem multimedialen Spektakel zusammentreten. Chailly ist ein Serialist, dessen Schaffen sich auf „lyrische Opern“ konzentriert, auch *L'idiota* ist eine *opera lirica*. Cortese gehört zur älteren Generation und ist stilistisch eher dem französischen Neoklassizismus verpflichtet. Seine Entscheidung für Dostojewskij mag auch über Viscontis Film motiviert sein.

Gänzlich anders stellen sich die beiden russischen Dostojewskij-Opern um 1970 dar. Jurij Buzkos *Weißer Nächte*, 1968 entstanden, wurden 1969 in einer Rundfunkübertragung aufgeführt; Gleb Sedelnikows *Arme Leute* (1973/74 entstanden) sind offenkundig eine Reaktion auf die damals in Angriff genommene Gesamtausgabe, deren erster Band 1972 unter dem Sammeltitle *Bednye ljudi. Povesti i rasskazy* herauskam. Beide Opern sind extrem klein besetzt, Buzko, der Dostojewskijs Untertitel *Sentimentaler Roman. Aus den Erinnerungen eines Träumers* (*Sentimental'nyj roman. Iz vospominanija mečtatelja*) in *Sentimentale Oper* (*Sentimental'naja opera*) verwandelt, sieht nur die beiden Personen und ein Kammerorchester vor. Sedelnikow lässt die beiden Personen in *Arme Leute* von einem Streichquartett begleiten. Dieses Interesse an Dostojewskij steht im Zusammenhang mit einer Abkehr von der großen repräsentativen sowjetischen Oper. Ihre Kennzeichen waren heroische Figuren, große Volkschöre, auch Tanzeinlagen, breite symphonische Ausführung mit großem Orchester und eine im sowjetischen Sinne korrekte politische Botschaft. Dem setzte die Generation, die Mitte der 1960er Jahre an die Öffentlichkeit trat, ein bescheidenes Opernkonzept entgegen, die „Mono-Oper“ (mono-opera), idealiter der Monolog einer Person auf der Bühne, eine Konzeption also, die das Aufgehen des Individuums im Kollektiv und die festliche Apotheose von vornherein unterbindet. Neben Buzkos und Sedelnikows Dostojewskij-Vertonungen steht eine ganze Reihe von Werken auf Gogol-Texte, darunter die *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* (*Zapiski sumasšedšego*) 1964 von Buzko, eine *Oper darüber, wie sich Iwan Ivanovitsch und Iwan Nikiforowitsch zerstritten* (*Opera o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem*) 1971 von Gennadij Banschschikow, *Der Mantel* (*Šinel'*) und *Die Kutsche* (*Koljaska*), beide 1971 von Alexander Cholminow, auch eine Vertonung des *Tagebuchs der Anne Frank* (*Dnevnik Anny Frank*)

1969 von Grigorij Frid. Diese „Mono-Opern“ artikulieren Abkehr und Distanz von der sowjetischen Opernästhetik; ihr Individuum ist ein einsamer, in der Welt verlorener, hilfebedürftiger Mensch.²⁴

Im Zuge von Tauwetter und Perestrojka wird Dostojewskij fast populär auf den spät-sowjetischen Bühnen. Alexander Cholminows *Brat'ja Karamazovy* und Mieczysław Weinbergs *Idiot* (beide 1985) sind abendfüllende Opern, mit denen die beiden Komponisten an die Tradition anknüpfen, große Romane in Opern zu verwandeln. Den Anfang hatte Prokofjew gemacht, als er während des Krieges begann, Lev Tolstojs *Krieg und Frieden (Vojna i mir)* zu vertonen.²⁵ Rodion Schtschedrin knüpfte daran an mit seiner Oper nach Gogols *Toten Seelen (Mërtvye duši, 1977)*.

Erweitert man den statistischen Blick auf die anderen großen russische Autoren des 19. Jahrhunderts, auf Puschkin, Gogol und Michail Lermontow, dann ist festzuhalten, dass allein Dostojewskij international rezipiert wird. Puschkin-, Gogol- und Lermontow-Vertonungen spielen außerhalb von Russland eine verschwindend geringe Rolle. Die hier zusammengestellte Übersicht, die, wenn auch nicht vollständig, doch als repräsentativ gelten darf, verzeichnet 39 Werke, davon 15 von russischen,²⁶ 24 von nicht-russischen Komponisten. Dieser bemerkenswerte Befund mag darauf zurückzuführen sein, dass Dostojewskijs Werke wegen ihrer philosophischen, ethischen und auch religiösen Fragestellungen in einem höheren Maß aus ihrem russischen Ambiente und auch dem orthodoxen Kontext zu lösen und zu verallgemeinern sind als die Werke anderer Autoren.

IV. Prokofjews Oper *Der Spieler*

Dass der junge Sergej Prokofjew Interesse an Dostojewskij zeigte, steht im Zusammenhang mit dramatisierten Fassungen der großen Romane *Schuld und Sühne*, *Der Idiot* und *Die Brüder Karamasow*, die sich im

²⁴ Zum Kapitel Mono-Oper vgl. Redepenning, *Geschichte* (wie Fußn. 16), Bd. 2, S. 624-632.

²⁵ Eine erste Fassung in fünf Akten entstand 1941-1943; mehrfache Überarbeitung zwischen 1946 und 1952, eine Fassung letzter Hand existiert nicht.

²⁶ Der Ukrainer Volodymyr Huba firmiert in sowjetischen Lexika und sowjetischen musikwissenschaftlichen Publikationen unter Vladimir Guba, er ist hier den russischen Komponisten zugerechnet.

„Silbernen Zeitalter“ besonderer Beliebtheit erfreuten.²⁷ Die Oper *Der Spieler (Igrok)* entstand in den Jahren 1915/16 in der Aussicht auf eine Aufführung am Petrograder Mariinskij-Theater, die aber am Widerstand der Sänger scheiterte und dann der Oktoberrevolution zum Opfer fiel, so dass die Uraufführung der 1927/28 angefertigten Überarbeitung erst am 29. April 1929 in Brüssel stattfand. Wsewolod Meyerhold hatte sich vergeblich bemüht, die Oper an einer sowjetischen Bühne herauszubringen. Die erste sowjetische Aufführung kam erst 1963 und konzertant zustande. In seiner Autobiographie, die Prokofjew in den 1940er Jahren, lange nach seiner Rückkehr in die Sowjetunion, niederschreiben begann, betont er, dass der Spieler „am wenigsten typisch“²⁸ für Dostojewskij sei, er schließt sich also der sowjetischen Lesart an, die in Dostojewskijs Werken „philosophische Selbstzerfleischung und geistigen Nihilismus“²⁹ erblickt, eine Lesart, die Maxim Gorkij mit seinen beiden Aufsätzen *Über das Karamasowtum* geprägt hatte.³⁰ Im Rückblick erscheint der *Spieler* also als kompatibel mit der sowjetischen Ästhetik.³¹

Diese Dostojewskij-Vertonung ordnet sich in die Petersburger Tradition der sogenannten Opéra dialogué ein, für die Dargomyshskijs *Steinerner Gast* das Modell gegeben hatte. Auch hier steht kein Libretto zwischen literarischem Werk und seiner Vertonung; Prokofjew verwendete die wörtlichen Reden aus Dostojewskijs Text und gestaltete sie zu einem ariosen Rezitativ, das vor allem den beiden Hauptfiguren, dem Privatlehrer Alexej und der jungen Adligen Paulina, weiten Raum zur psychologischen Charakterisierung bietet. Nur in der Roulettszene

²⁷ Das positive Interesse an Dostojewskij dokumentiert: Vlastitel' dum. F. M. Dostoevskij v russkoj kritike konca XIX – načala XX veka, Ašimbaeva, Natal'ja (Hg.). St. Petersburg 1997.

²⁸ Sergej Šlifštejn – Sergej Schlifstein, (Hrsg.): *S. S. Prokof'ev. Materialy, Dokumenty, Vospominanja*, Moskau 1956, ²1962, deutsch von Felix Loesch als: *Sergej Prokofjew. Dokumente, Briefe, Erinnerungen*. Leipzig 1965, S. 169.

²⁹ Eckart Kröplin: *Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch, Prokofjew*. Berlin (DDR) 1985. S. 301.

³⁰ Maksim Gor'kij: *O karamazovščine* und *Eščë raz o karamazovščine*, beide 1913.

³¹ Prokofjews Biograph Israil Nestjewa geht mit der Oper, der Lesart des Sozialistischen Realismus folgend, hart ins Gericht: „Der Komponist kehrt sehr selten zu seinen Leitmotiven zurück, wodurch beim Publikum der Eindruck der Formlosigkeit entsteht. Die Partitur zeigt häufig sich wiederholende, ostinate Figuren, die weniger die Details der Handlung illustrieren als vielmehr eine allgemeine Atmosphäre der Spannung oder des Spottes schaffen. Zudem sind diese Orchesterpartien, wie überhaupt ein großer Teil der Musik des Spielers, überreich mit komplizierten polytonalen Harmonien und absichtlich farblosen Quintklängen ausgestattet, die das Karikaturistische des Ganzen unterstreichen.“ Nest'ev: *Prokof'ev*, Moskau 1957, deutsch als I. Nestjewa: *Prokofjew. Der Künstler und sein Werk*, übersetzt von Christa Schubert-Consbruch. Berlin (DDR) 1962, S. 123.

(vierter Akt, vorletztes Bild) gibt es kurze Chor-Einwürfe. Dabei sind einzelne Szenen aus unterschiedlichen Kapiteln zusammengezogen und manche Szenen mit dem Ziel ungestellt, das dramatische Tempo zu erhöhen.

In einer Pressenotiz von 1916 hebt Prokofjew diesen Aspekt ausdrücklich hervor. Der *Spieler* interessiere ihn besonders, „zumal dieser Roman, abgesehen von seinem ergreifenden Inhalt, fast ganz aus Dialogen besteht, ein Umstand, der es mir ermöglicht, im Libretto den Stil Dostojewskijs bestehen zu lassen.“ Das kann noch genauer gesagt werden: Der *Spieler* ist eine Ich-Erzählung, insofern eignet sich der gesamte Text für wörtliche Rede bzw. für indirekte Rede, wenn Alexej berichtet, was diese oder jene Figur gesagt hat. Im gleichen Zusammenhang heißt es: „In Anbetracht dessen, dass bei Dostojewskij das Dramatische der Handlung gegen Ende des Romans erheblich geringer wird und in psychologisches Erleben übergeht – was sich in der Schlusszene auswirkt und ihren Eindruck sowie den der ganzen Oper abgeschwächt hätte –, hielt ich es für besser, die Oper in dem Augenblick zu Ende gehen zu lassen, wo Polina den Haupthelden seinem Schicksal überlässt.“³²

Prokofjews Oper endet mit dem Beginn des 15. Kapitels, der Szene, in der die zutiefst gekränkte Polina Alexej seinen Geldgewinn an den Kopf wirft und das Zimmer verlässt. Was mit ihm weiter geschieht, den Rückfall in die Spielsucht, die entwürdigende Bettelei um Geld und die vergeblichen Versuche, diesem Teufelskreis zu entrinnen, die Dostojewskij in Kapitel 15 bis 18 schildert, sind hier zusammengeschmolzen auf die letzten zwölf Takte, in denen Alexej in Wahnsinn verfällt. (Notenbeispiel I).

Prokofjew gliedert seine Oper in vier Akte, wobei der vierte nochmals in drei Bilder unterteilt ist. Dem ersten Akt liegen die ersten fünf Kapitel zugrunde, wobei die beiden Hauptfiguren Alexej und Polina, die Verluste im Spiel und die verhängnisvolle Liebe, in den Vordergrund gerückt werden, die anderen Figuren dagegen – der General, der Marquis, Blanche, später Mr. Astley usw. – als Charaktertypen, quasi spielerisch und scherzando, im Hintergrund bleiben. Zu den Bühnenwirksamen Effekten gehört der Beginn mit Alexejs Spielverlust (4. Kapitel) und der Schluss mit der Wurmerhelm-Szene, zu der es kommt, weil Polina von Alexej ein Opfer verlangt, mit dem er sich bloßstellt und einen Skandal heraufbeschwört. Dostojewskijs fünftes Kapitel endet mit Alexejs Entschluss, Polinas Befehl auszuführen. (Я повернулся и молча пошел

³² Šlifštejn (wie Anm. 28). S. 190f.

Notenbeispiel I

627 **Andante assai**
Alexej *p*

И все же... И все же... И все же... И все же... И все же...

628 **Moderato**
ff

Кто б мог по - ду - мать... Два - дцать раз под - ряд Вы - шла

629 (вцепились руками в стол с денгами и устремив глаза к невидимой рулетке.)

крас - на - я! Ха - ха!

исполнять ее поручение.)³³ Was als Bericht in Dostojewskijs sechstem Kapitel rückwirkend geschildert wird, hat Prokofjew als Aktschluss in Szene gesetzt. Damit akzentuiert er den Aspekt des Grotesken, Satirischen, den Prokofjew nach eigenem Bekunden besonders pflegte. Mit dem exaltierten „Jawohl“-Geschrei, das die Stimme ins Falsett überschlagen lässt, macht Prokofjew Alexej allerdings zu einem lächerlichen Menschen, der er bei Dostojewskij in dieser zugespitzten Form nicht ist.

So kann der zweite Akt damit beginnen, dass der General Alexej für sein Auftreten zur Rede stellt und ihn aus seinen Diensten entlässt. Zugrunde liegen hier das sechste bis neunte Kapitel, wobei Prokofjew die Diskussion um die baldige Todesnachricht der Großmutter breit ausführt, so dass ihr leibhaftiger Auftritt um so Bühnenwirksamer erscheint. Auch hier arbeitet Prokofjew nach dem Prinzip, lange Dialoge durch kurze Auftritte anderer Personen zu unterbrechen, also für szenische Auflockerung zu sorgen und dafür die Vorlage entsprechend umzustellen. Den Schluss bilden hier das Machtwort der Großmutter – А денег я тебе не дам. Aber Geld gebe ich dir nicht. – und ihre Aufforderung, sie in den Roulette-Saal zu tragen, ein Handlungselement, das wieder um des Effektes willen aus dem nächsten Kapitel vorgezogen ist.

Im dritten Akt, auf der Basis von Kapitel zehn bis dreizehn, werden die Spielszenen der Großmutter nicht direkt gezeigt, sondern in den Gesprächen der anderen Figuren gespiegelt, die im Salon vor dem Spielsaal warten. Mit dem erprobten Verfahren der Teichoskopie kann Prokofjew also zum einen den finanziellen Ruin des Generals, nicht den Spielverlust der Großmutter, ins Zentrum rücken; zum anderen wird das Roulett-Spiel als szenischer Höhepunkt für den letzten Akt aufgehoben und mit der Hauptfigur Alexej verknüpft. Hier weicht Prokofjew von Dostojewskij ab, indem er den General seine Verzweiflung nicht Alexej, sondern einem Stuhl mitteilen lässt. Der hinzukommende Diener Potapytsch und auch die Rede an die nicht anwesende Blanche sind Prokofjews Erfindung. Bei Dostojewskij richtet sich der General weiter an Alexej:

(Der General nimmt einen Stuhl und stellt ihn mit scharfem Blick vor sich hin.)
General (zum Stuhl)

Да-с, милостивый государь,

Ja, mein sehr verehrter Herr!

³³ Russischer Text nach http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/, Volltext des *Spielers*: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0050.shtml (28.2.2010).

да-с, вы еще не знали этого?	Ja, haben Sie denn das noch nicht gewusst?
Так вот узнаете, так вот узнаете, сударь.	Jawohl, so ist es, jetzt wissen Sie's, mein Bester.
У нас таких старух в дугу гнут. В дугу! В дугу! В дугу! В дугу, сударь!	Bei uns wird solch ein Weib geknechtet, auf's Rad, mein Herr!

(geht wieder zur Tür der Großmutter und stößt auf Potapyč.)

Г. Что, на конец, тебе тут надо?	Was hast du, Alter, hier zu suchen?
П. Генеральша не велели вас пускать.	Die Gestrenge gab Befehl, empfangen nicht.
Г. Что-с?	Was?
П. Виноват, но не велели.	Wollt verzeihn, sie hat befohlen.
Г. Меня?	Wieso?
П. Виноват, но не велели-с.	Wollt verzeihn, sie hat befohlen.
Г. Ты пьян!	Bist besoffen?
П. Так генеральша приказать сейчас изволили.	Weil doch die Generalin eben erst befohlen hat.
Г. Пошел вон!	Hinweg! Fort!

(Der General ergreift den Stuhl, mit dem er sich unterhalten hat, und schwingt ihn. Aus der Tür, Potapyč zu Hilfe kommend, erscheinen das Mädchen und die beiden Fédors, die dem General mit Händen wehren und ihm die Röcke der Großmutter entgegenschwenken.)
(Scharwenzelnd)

П. Виноват, но не велели ...	Wollt verzeihn, sie hat befohlen.
------------------------------	-----------------------------------

(Der General lässt sich verduzt auf den Stuhl nieder.)

Г. О мерзительно!	Unausstehlicher!
П. Виноват, никак не велело-с ...	Wollt verzeihn, doch sie gestattet nicht.

(Scharwenzelt noch eine Zeitlang, obwohl der General schon seitwärts steht.)
(tritt seitwärts)

Г. О мерзительно!	Unausstehlicher!
П. Н е велело-с ...	Gestattet nicht

(Der General vergisst, dass Potapyč da ist. In großer Erregung wendet er sich an die abwesende Blanche.)

Г. Что же мне делать, скажи мне, Blanche?	Was soll ich jetzt machen? hilf du mir, Blanche!
уходишь с этим князем, с плюгавеньким уродцем.	Du gehst mit diesem Fürsten, mit diesem niederen Scheusal.

Ведь это же неблагодарность!

Jetzt weiß ich es: undankbar bist du.

(weinend)

Неблаго ... годарность ...

(heulend)

... дарность ы ы ы ы! А!³⁴

Die Überzeichnung ins Grotteske ist hier noch mehr zugespitzt. So wird der General, auch bei Dostojewskij eine nichtswürdige Figur, bei Prokofjew zusätzlich der Lächerlichkeit preisgegeben. Auch mit den Mitteln der Musik verspottet der Komponist den General, indem er die Singstimme für das Geheul chromatisch in höchste Lagen aufsteigen lässt, das mit scharf dissonierenden Akkorden im Orchester begleitet und den Akt im dreifachen Forte gleichsam mit einem Tusch schließt. Den gleichen Effekt verwendet Prokofjew auch am Ende des ersten Aktes, so dass Alexej, „ein vielseitiger, aber unfertiger Charakter“,³⁵ und der General, die Personifizierung von Geldgier und Selbstmitleid, musikalisch einander angenähert werden. Die Verachtung, die Prokofjew seinen Figuren entgegenbringt, fand die Zustimmung seines Biographen Izrail Nestjew, insofern sagt sein musikwissenschaftliches Urteil über die Oper auch etwas über das sowjetische Dostojewskij-Bild aus. Angesichts der Szene mit dem Stuhl, in der Nestjew den Geist Michail Saltykow-Schtschedrins erblickt, kommentiert er: „Diese Einzelheiten bekunden, dass dem jungen Prokofjew bereits in den Jahren vor der Revolution der Zug zur sozialen Satire nicht fremd war. Doch überwiegt in dem Text nicht das befreiende Lachen des starken Menschen, der von seinen Idealen überzeugt ist, sondern eher der zynische Spott. Das Libretto des *Spielers* ist, ungeachtet der satirischen Ansätze, im Ganzen tief pessimistisch und vor allem ethisch verfehlt, bar jeden Glaubens an den Menschen.“³⁶

Der vierte Akt basiert auf dem 14. und 15. Kapitel; hier weicht Prokofjew vom Prinzip der Opéra dialogué insofern ab, als er die Spielszenen aus der Vorlage zu einer großen Ensembleszene mit Chor

³⁴ Zitiert nach dem dreisprachigen Klavierauszug (russisch – französisch – deutsch), Moskau 1967, S. 210ff., Ziffer 409ff. Die Übersetzung, die auf exakte Silbengleichheit, nicht auf wörtliche Entsprechung zielt, wurde von dort übernommen.

³⁵ Dostojewskijs Formulierung, hier nach Kindler-Lexikon, Art. *Igrok*, Bd. 4, S. 812.

³⁶ Nest'ev (wie Anm. 31), S. 122.

zusammenzieht. Dies ist das mittlere Bild, das Alexejs phantastischen Gewinn zeigt und damit sein endgültiges Verfallen der Spielsucht. Eingerahmt wird das Bild von dem beiden Szenen mit Polina, die sich als Sklavin glaubt, die die Männer mit ihrem Geld kaufen bzw. die sich freikaufen muss und die Alexej seinen Gewinn am Schluss ins Gesicht wirft.

Prokofjews Entscheidung für einen rezitativischen Satz auf der Basis von Dostojewskijs unverändertem Text bedeutet ein Bekenntnis zur Tradition der Petersburger Komponisten und ihrer Opéra dialogué. Die große Spielszene, die mit diesem Prinzip streng genommen bricht, knüpft auch an das Schlussbild aus Tschajkowskij's *Pique Dame* an, wo Hermann sich für die Karten und gegen Lisa entscheidet.³⁷ Hinzu kommen charakteristische oder Leitmotive, die weniger für die Personen als für ihre Beziehungen unter einander stehen. Die Verquickung von Liebe, Eifersucht, Selbstzerstörung, seelischer Grausamkeit, Verzweiflung und diffuser Sehnsucht wird so musikalisch gefasst in ein Klangfeld von milden Dissonanzen und einheitlicher Instrumentation, aus dem prägnante melodische Floskeln hervortreten, die ihr Profil durch den Text gewinnen. Modell und Ausgangspunkt dieser Motive ist eine Melodie, die als einzige aus dem kurzen Vorspiel hervortritt und auf die Alexejs erste Worte erklingen: Какими же словами расскажу я все Полине? – Mit welchen Worten soll ich das alles Polina erzählen? (Notenbeispiel II).

Von da an zieht sich diese Melodie wie ein roter Faden durch die Oper, wann immer vom Verhältnis zwischen den beiden Hauptfiguren die Rede ist. Sie erklingt auch instrumental, etwa wenn die Großmutter alles verspielt und der General alles verloren hat, so die Aussichtslosigkeit der Beziehung zwischen Alexej und Polina in einen größeren Zusammenhang stellend. Sie erklingt ein letztes Mal ganz am Schluss, bevor es zum definitiven Bruch zwischen Alexej und Polina kommt. Bei Dostojewskij (15. Kapitel) zeigt sich Polina durchweg überspannt, sprunghaft, hysterisch. Die Idee, mit Alexej abzureisen, die Großmutter in Berlin noch einzuholen, erscheint hier als Phantasterei. Prokofjew steigert das zu einem kurzen Liebesduett, dem einzigen Duett in der ganzen Oper und streng genommen in ein Opernprinzip, das aus der Sicht der Opéra dialogué als überholt gelten muss. Damit schafft er ein starkes und bühnenwirksames retardierendes Moment. Anders als Dostojewskijs Polina scheint Prokofjews Polina zur Raison gekommen zu sein und ihre Hysterie-Attacke überwunden zu haben. Auf das gemeinsame – Вед ты

³⁷ Bei Puschkina endet Hermann im Irrenhaus; bei Tschajkowskij erlöst ihn der Tod, der zur Vereinigung mit Lisa im Liebestod verklärt ist.

Notenbeispiel II

5 Alexej (in Verzweiflung, Pauline erblickend, die sich ihm nähert.)

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line with lyrics: Ка - ки - ми - . . . ми - . . . же - . . . что - The piano accompaniment features dynamic markings *sf*, *p*, *pp*, and *mf molto espress.*. The second system continues the vocal line with lyrics: Ба - ба - . . . ми - . . . рас - ца - жи - я The piano accompaniment includes dynamic markings *mf* and *pp*, and ends with the instruction *CTENC.*. The third system shows the vocal line with lyrics: Все - . . . по - . . . ли - . . . не? The piano accompaniment features a dynamic marking *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

мой верный, ты мой настоящий! / Ты тепер моя, Полина! – Du mein Treuer, du mein Einziger! / Endlich bist du mein, Polina! – folgt das zentrale Leitmotiv wie ein Menetekel und leitet weiter in die Szene, in der Polina Alexej das Geld an den Kopf wirft. So stellt Prokofjew die unmögliche Liebe vor die Zerstörung durch Spielsucht³⁸ und bringt mit seiner musikalischen Interpretation einen sentimentalischen Aspekt hinein, der in dem Roman nicht enthalten ist.

V. Leoš Janáčeks Oper *Aus einem Totenhaus*

Aus einem Totenhaus (*Z mrtvého domu*) entstand 1927/28 und wurde am 12. April 1930 in Brno posthum uraufgeführt. Es ist Janáčeks letzte Oper und nach tschechischer Auffassung die Summa seines Schaffens,³⁹ insofern als der Grundgedanke seines künstlerischen Tuns – die humanistische Botschaft – hier besonders deutlich hervortritt. *Jenůfa*, *Káťa Kabanová*, *Das schlaue Füchslein* (*Příhody Lišky Bystroušky*), *Die Sache Makropulos* (*Věc Makropulos*)⁴⁰ – alle diese Opern geben dem Plädoyer für die Würde des Menschen eine jeweils konkrete szenische Gestalt. Mit *Aus einem Totenhaus* wird Janáček noch direkter insofern, als er dieser Oper das Motto *In jeder Kreatur ein Funke Gottes* (*V každém tvorů jiskra boží*)⁴¹ voranstellt, ein Motto, das im Geiste Dostojewskijs formuliert ist und die Sicht des Komponisten auf sein Sujet festlegt.

Aus Janáčeks erhaltenen Manuskripten weiß man, dass er Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* nach einer russischen Ausgabe vertonte, also zugleich ins Tschechische und in Musik

³⁸ Überspanntheit und die Neigung zu hysterischen Attacken ist charakteristisch für Prokofjews Frauenfiguren. Das gilt für die Renata im *Feurigen Engel* (*Ogenenyj angel*, nach Walerij Brjusow) ebenso wie für Natascha Rostowa in *Krieg und Frieden* (*Vojna i mir*, nach Lev Tolstoj).

³⁹ Vgl. J. Procházka: *Z mrtvého doma: Janáčkův tvůrčí i lidský epilog a manifest*, (*Aus einem Totenhaus: Janáčeks schöpferischer und humanistischer Epilog und Manifest*) in: *Hudební věda* (Musikwissenschaft) III (1966), S. 218-243 und S. 462-483. Insgesamt zu Janáček: John Tyrrell: *Janáček. Years of a Life*, 2 Bde., Bd. 1 (1854 - 1914) *The Lonely Blackbird*, Bd. 2 (1914 - 28) *Tsar of the Forests*. London 2007.

⁴⁰ *Jenůfa*, eigentlich *Ihre Stieftochter* (*Její pastorkyňa*), nach Gabriela Preissovás gleichnamiger Kurzgeschichte, UA 1904, *Káťa Kabanová* nach Alexander Ostrowskijs Drama *Das Gewitter* (*Groza*), UA 1921, *Das schlaue Füchslein* nach Rudolf Těšohlídeks gleichnamiger Erzählung, UA 1924, *Die Sache Makropulos* nach Karel K. Čapeks gleichnamigem Schauspiel, UA 1926.

⁴¹ Als konkretes Zitat läßt sich die Formulierung nicht nachweisen.

übersetzte.⁴² Er folgt also auch hier dem inzwischen vielfach erprobten Prinzip der „Literaturoper“, bei der idealiter kein Libretto bzw. kein Librettist zwischen literarischer Vorlage und Oper steht. Auch er greift die wörtlichen Reden heraus und zieht die zwei Bücher auf drei Akte zusammen, wobei aber der große Rahmen von der Ankunft des Alexander Petrowitsch Gorjantschikow bis zu seiner Freilassung erhalten bleibt. Anhand der Manuskripte und anhand von Janáčeks Äußerungen lässt sich nicht definitiv sagen, ob er die Oper für vollendet hielt oder nicht, insbesondere, ob er am Schluss des dritten Aktes noch hätte Änderungen vornehmen wollen.⁴³ So hat die Fassung, die 1930 uraufgeführt wurde, ein optimistischen Schluss, den Janáčeks Schüler Osvald Chlubna und Břetislav Bakala hinzukomponiert haben. Aus Dostojewskijs Schluss: Да, с богом! Свобода, новая жизнь, воскресенье из мертвых... Экая славная минута! (Ja, mit Gott! Freiheit, neues Leben, Auferstehung von den Toten ... Welch ein herrlicher Augenblick!)

macht Janáček:

[Gorjantschikow] Nový život! (Alej schmiegt sich weinend an ihn) [zu Alej] A ty jistě myslíš na dálný Dagestan! [Alej] Bůh zaplat^v tobě! Bůh odplat^v! [Wache]: Marrrrš! [die Gefangenen]: Hou, hou! (Freiheit! Neubeginn! Denk auch du der Freiheit! Denk ans ferne Dagestan! – Dir dank ich alles! Gott vergilt dir's! – Marsch! – Hou, hou!)

Bakala und Chlubna machen daraus:

[Gorjantschikow] Nový život! (Alej schmiegt sich weinend an ihn) [zu Alej] A ty jistě myslíš na dálný Dagestan! [Alej] Bůh zaplat^v tobě! Bůh odplat^v! [Sträflinge]: Svoboda! Svobodčika! Svoboda, svoboda, svobodčika! Svoboda! (Freiheit! Neubeginn! Denk auch du der Freiheit! Denk ans ferne Dagestan! – Dir dank ich alles! Gott vergilt dir's! – Tag des Glücks! Tag der Freiheit! Tag des Glücks! Tag der Freiheit! Tag des Glücks!)⁴⁴

⁴² Janáček war des Russischen mächtig und hatte eine spezielle Vorliebe für diese Kultur. Davon zeugt auch die mehrfache Beschäftigung mit Lev Tolstoj's Novelle *Die Kreuzersonate* (*Krejcerova sonata*) in einem Klaviertrio (1908, verloren) und dem ersten Streichquartett (1923), die beide diesen Titel tragen. *Anna Karenina* und *Der lebende Leichnam* (*Živoj trup*) sind Opernprojekte (1907 bzw. 1916), die nicht verwirklicht wurden.

⁴³ Wie Anm. 39; vgl. auch Ladislav Šíp, Einführungssessay zur Schallplattenaufnahme des Prager Nationaltheaters, Supraphon 1966, und John Tyrrell: *Janáček's Operas: a Documentary Account*. London 1992.

⁴⁴ Beide Textfassungen nach dem Klavierauszug, Universal Edition 8221, Wien o.J.; der deutsche Text stammt von Max Brod, der russische Text nach

So wird aus dem knappen „hou, hou!“ der Gefangenen nicht nur ein opernhafter Schlusschor;⁴⁵ die beiden Bearbeiter lassen die Oper auch in strahlend ungetrübtem Dur, gesteigert bis zum vierfachen Forte, ausklingen. Janáčeks Fassung dagegen endet mit einem dissonierenden Ajoutierungsklang, wie er insgesamt für die Oper charakteristisch ist, und vor allem verlangt er für die letzten Takte, die über das Fallen des Vorhangs hinausgehen, noch einmal Ketten-Rasseln, einen Schlagzeug-effekt, dem die Solovioline in höchster Lage gegenübergestellt wird. Damit richtet er den Blick auf die Realität der Gefangenen zurück und versteigt sich nicht in die wortreiche Beschwörung einer Freiheit, die in diesem Rahmen unreal ist und einen der Operntradition geschuldeten Formalismus darstellt. Bakala und Chlubna haben nach bestem Wissen und Gewissen gehandelt; auch sonst haben sie raue Stellen geglättet, Instrumentation und harte Fügungen gemäß dem Geschmack der Zeit angepasst. Heute ist man zu der Fassung zurückgekehrt, die Janáček hinterlassen hat.

Janáčeks Entscheidung für die *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* als Opersujet ist insofern bemerkenswert, als es sich nicht um einen Roman im strengen Sinne handelt, sondern um einen Bericht, in dem Dostojewskij seine Beobachtungen während seiner Verbannung (1854-1859) niederlegte. Folglich gibt es auch in der Oper keine Handlung, keine Dramatik und keine Individuen, sondern Typen, von denen die meisten, wie bei Dostojewskij, namenlos sind. Janáček wählt einzelne Episoden aus, darunter natürlich die Theateraufführung, die im Zentrum des zweiten Aktes steht; Hauptsache aber sind ihm die Schicksale der Gefangenen, brutaler, stets gewaltbereiter Männer, unter ihnen auch Schwerverbrecher. Über sie wird so erzählt, dass der Zuschauer ihre Handlungsweisen, die sie ins Straflager gebracht haben, nachvollziehen, ja sogar Verständnis aufbringen kann. Die Option zur Empathie ist bei Dostojewskij durchaus angelegt; Janáčeks musikalische Interpretation verstärkt das erheblich.

Mit der Verwandlung des russischen Texts in ein tschechisches Libretto ging eine Reihe von Veränderungen einher. Dazu gehören Kürzungen, auch das Zusammenfassen verschiedener Figuren in eine, ein Verfahren, das dem Wechsel des Mediums geschuldet sind.⁴⁶ Zu den interpretatorischen Eingriffen, die genauer untersucht werden sollen,

http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/, Volltext der *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*
http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0030.shtml (28.2.2010).

⁴⁵ Motivisch gestaltet aus der Musik des freigelassenen Adlers, siehe unten.

⁴⁶ Janáček hat auch die polenfeindlichen und antisemitischen Passagen herausgekürzt.

gehören die Umwandlung des Alexander Gorjantschikow in die Hauptfigur, die Aufwertung des jungen Alej und die Herausstellung des Adlers.

Im zweiten Teil der *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* gibt es ein Kapitel über die Tiere im Lager, darunter eine kurze Episode über einen kleinen verletzten Steppenadler, den die Gefangenen quälen, aber auch heimlich füttern, und der konsequent Distanz zu den Menschen hält. Er wird von den Gefangenen als Metapher für Freiheit und Unabhängigkeit gedeutet; sie beschließen, ihn aus dem Lager zu bringen. Janáček eröffnet die Oper mit der Adler-Episode und kombiniert sie mit der Ankunft Gorjantschikows. Als er sagt, er sei ein politischer Gefangener, lässt ihn der Kommandant auspeitschen. Das geschieht hinter der Bühne, man hört Schreie, und während dessen quälen die Gefangenen den Adler, bis Gorjantschikow mit geschorenem Schädel, in Sträflingskleidern und schmiedeeisernen Fußfesseln zurückkehrt. Die geschundene Kreatur und der Mensch, dem man systematisch seine Würde wegnimmt, sind wie in einem Film gegeneinandergeschnitten.

An dieser Eröffnungsszene kann man zugleich exemplarisch sehen, wie Janáček Dostojewskijs Text kompiliert hat:

Janáček, 1. Akt (Max Brods Übersetzung)	Dostojewskij ⁴⁷
KOMMANDANT: Und wie heißt du also? PETROVIČ: Aleksandr Petrovič Gorjančikov. KOMMANDANT: Gleich ins Gefängnis anführen! Die Frisur weg! Fußfesseln anschmieden! Was soll diese Geckentracht? Ist das Petersburger Schnitt? Wo hast du's her? Letzte Mode? WACHE: Sein eigenes Kleid, euer Gnaden! KOMMANDANT: Alles wegnehmen! Verkaufen! Kein Gefangener hat ein Eigentum! ... Nun gut! ... Bei	(2. Teil, 8. Kapitel, <i>Die Gefährten</i>) „Wie heißt du?“, frage er meinen Gefährten. [...] Mein Kamerad nannte seinen Namen. „Und du?“ fuhr er fort, zu mir gewandt. [...] „Unteroffizier! Sofort in den Ostrog führen, auf der Wache alle Sträflinge der Zivilklasse rasieren, unverzüglich, den halben Kopf! Morgen andere Fesseln anschmieden! Was sind das für Mäntel? Wo habt ihr die erhalten?“ fragte er plötzlich [...]. „Das ist sicher eine neue Art! Das ist sicher eine neu eingeführte Form ... die

⁴⁷ Zitiert nach der Ausgabe Fjodor M. Dostojewski: *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*, deutsch von E. K. Rahsin. München 1992.

<p>Unfug gibt's Stockhiebe, weißt ja. Und aussehen tut der Kerl! <i>Zieht ihn am Bart.</i> Raufhans? Gaudieb?</p> <p>PETROVIČ: Bin politischer Gefangener! KOMMANDANT: Du Frechling! Du Gauner! <i>Schlägt ihn.</i> Warte nur, du „politischer“! Gleich abführen! Hundert Hiebe! <i>Wache führt Petrovič ab, Alej macht bekommen ein paar Schritte hinter ihm her. Schmerzenschreie hinter der Szene. Alej völlig verstört.</i> DER GROBE STRÄFLING: <i>mit dem gefangenen Adler, hält ihn beim Schnabel</i> Nun ergib dich schon! DER KLEINE STRÄFLING: Das tut er niemals!</p>	<p>vorläufig nur geplant wird ... in Petersburg ...“, sprach er halb vor sich hin. [...] „Nur eigene Kleider, Euer Gnaden“, meldete der Gendarm [...] „Alles ihnen abnehmen! Nur die Wäsche können sie behalten; aber auch nur die weiße; bunte, falls sie welche haben, konfiszieren. Alles übrige auf der Auktion verkaufen. Das Geld in die Kasse. Der Arrestant hat kein Eigentum!“ (S. 399)</p> <p>„Was sind das für Sträflinge?“ soll der Major sofort gebrüllt haben, „das sind ja Landstreicher, Räuber!“ [...] „Wir sind keine Landstreicher, wir sind politische Verbrecher.“ „Wa-a-as! Du wirst auch noch frech! Wirst noch frech?“ brüllte der Major. „Auf die Hauptwache. Hundert Rutenhiebe, sofort, unverzüglich!!“(S. 393f.)</p> <p>(2. Teil, 6. Kapitel, <i>Die Tiere unseres Ostrogs</i>) „So ein Tier!“, sagten sie kopfschüttelnd, „will sich doch nicht ergeben!“ (S. 362)</p>
--	---

Die Eröffnungsszene ist eine Collage aus Passagen des zweiten Buches, die unterschiedliche Begebenheiten so zusammenbringt, dass die ganze Brutalität der Staatsmacht gegen die Strafgegangenen sichtbar wird. Was an anderen Stellen über andere Personen berichtet wird, fokussiert Janáček auf seine Hauptfigur, Dostojewskijs Ich-Erzähler. In diesem Ich, das bei Dostojewskij beobachtend im Hintergrund bleibt, versammelt sich alles Leid der Sträflinge. Die Kombination des entrechteten Menschen mit dem unfreien Adler wird am Schluss der Oper wieder aufgegriffen. Der Kommandant teilt Gorjantschikow seine Freilassung mit und befiehlt, die Fesseln abzuschmieden. Parallel zu seinen Worten „Jetzt ist ein

Neubeginn“ (Nový život!) bitten die Gefangenen den großen Sträfling, der den Adler in einem Käfig gefangen hält: „Flügel lahmt nicht mehr! Freiheit! Tag des Glücks! Lass in frei!“ (Pust^v ho, Nikito! Zlatá svoboda! Orel car!). So gilt der abschließende Freiheitsgesang beiden, Gorjantschikow und dem Adler, als Stellvertretern für alle Gefangenen. Verbunden mit den Kettenrasseln und der Solovioline bleibt die Freiheit für alle ein Traum, eine Utopie. Die lärmende Apotheose, die Janáček's Schüler an den Schluss gesetzt haben, verwandelt das in falsche Affirmation.

Unter den Personen, die Dostojewskijs alter Ego im Lager kennenlernt, gibt es drei Brüder aus Dagestan, von denen der jüngste, Alej, unfreiwillig in die Verbrechen der Brüder hineingezogen wurde. Mit diesem jungen Mann freundet sich Gorjantschikow an, mehrfach wird betont, wie sehr er ihn liebt; auf der Grundlage des Neuen Testaments, das man dort zur Hand hat, bringt Gorjantschikow ihm lesen und schreiben bei. Die dagestanischen Brüder, auch Alej, sind eine Episode im ersten Teil. Im vierten Kapitel kommt Alej gelegentlich vor, auch im neunten Kapitel, bei der Theateraufführung, wird er noch einmal erwähnt. Janáček überhöht Alej zu einer zweiten Hauptfigur. Dahinter steht ein opernspezifisches, pragmatisches Argument: Alej kann auch von einer Frau gesungen werden; dies ist außer der sehr kleinen Partie der Dirne die einzige hohe Stimme neben 21 Männerstimmen. Vor allem aber steht Alej für das Edle und Gute, das durch ihn breiten Raum erhält. Gleich zu Beginn, wenn Gorjantschikow ausgeprügelt wird, zeigt er sich „völlig verstört“. Der zweite Akt wird mit einem längeren Dialog zwischen Alej und Gorjantschikow eröffnet. Beide schauen sich gemeinsam das Theaterstück an. Im Anschluss beginnen betrunkene Häftlinge Streit, einer wirft Alej einen eisernen Zuber an den Kopf, so dass der Junge schwer verletzt ins Gefängnislazarett kommt. Gorjantschikow pflegt ihn gesund und unterrichtet ihn weiter. Die Freundschaft, die bei Dostojewskij nur angedeutet wird, hat Janáček so in Szene gesetzt, dass der Abschied zwischen beiden schwer wird. Alej bekommt das letzte individuelle Wort; und Janáček macht aus seiner Heimat, dem „fernen Dagestan“, eine weitere Freiheitsutopie, die sich mit dem davonfliegenden Adler und mit der Solovioline im Orchester verbindet.

Alle anderen Figuren, namenlose und mit Namen, sind Verbrecher, die nur die Sprache der Gewalt beherrschen. Einige dürfen ihre Geschichte erzählen, also rechtfertigen, warum sie so wurden, wie sie sind. Den eigentlichen Schritt zu ihrer Nobilitierung vollzieht aber erst die Musik. Sie ist das Medium, mit dem Janáček sein Motto, *In jeder Kreatur*

ein Funke Gottes, einlösen kann. Dafür macht er in der kompositorischen Durchführung eine klare Trennung zwischen Singstimmen und Orchester. Die Partien der Personen auf der Bühne sind fast durchweg in einem Sprechgesang gehalten, der für Janáčeks Umgang mit Text generell charakteristisch ist: Sprechintonationen, Längen und Kürzen, Betonungen, Sprachmelodie – alles, was lebhaftes, emotionales Sprechen auszeichnet, bestimmt die Gesangspartien auch in dieser Oper. In diesem konkreten Werk hat das die Konsequenz, dass die reduzierte Sprache der Sträflinge nicht unfreiwillig komisch wirkt. Grobheiten und Flüche, die ständig in Prügeleien übergehen, lassen sich nicht ästhetisieren. Von dieser Art Naturalismus unberührt bleibt der Orchestersatz. Das Vorspiel beginnt mit einem knappen, charakteristischen Motiv, einem musikalischen Motto, das sich durch ganze Oper zieht. (Notenbeispiel III).

Es umfasst drei Takte, ist klangvoll instrumentiert und wird zugleich geprägt von einer schneidenden Dissonanz (einer großen Septime) und schlichter Gesanglichkeit in den Terzen der Oberstimme. Dieses Motiv kann verkürzt oder erweitert werden, ohne seine Charakteristik zu verlieren. Es kann pathetischen Habitus annehmen, wenn es in mächtigen, dunkel instrumentierten Molldreiklängen erscheint (auch schon im Vorspiel), es kann als schlichte Begleitung fungieren, oder es wird kontrapunktisch mit anderen Motiven verwoben, so dass es wie ein Cantus firmus hindurchscheint, Janáček verwendet es auch als Unterstimme, so dass es wie ein Fundament wirkt. Die Kürze und scheinbare Belanglosigkeit dieses Motivs gestattet seine Vielseitigkeit und zugleich eine Omnipräsenz, die nicht Gefahr läuft, redundant zu wirken.

Ein weiteres Element, das der Nobilitierung dient, ist die bereits erwähnte Solovioline. Janáčeks Biograph John Tyrell weist darauf hin, dass das Vorspiel zunächst als Violinkonzert konzipiert war, betitelt in erster Idee als *Duše* (*Seele*), in zweiter als *Putování dušičky* (*Wanderungen einer kleinen Seele*).⁴⁸ Szenisch eingeführt wird die Solovioline mit Gorjantschikows erstem Auftritt, so dass Figur und Instrument von vornherein gekoppelt sind. Das kontrastiert mit einem erweiterten Schlagzeugapparat, der naturalistische Effekte wie Kettenrasseln, Ambossschläge, Sägen und Arbeitsgeräusche generell mit einbezieht.

⁴⁸ Hier nach dem Tyrells Janáček-Artikel in *Groves Dictionary of Music and Musicians*, Online-Version.

(<http://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.ub.uniheidelberg.de/subscriber/article/grove/music/14122>, 28.2.2010). Dieses Violinkonzert wurde von Miloš Stědroň und Leoš Faltus komplettiert und 1988 aufgeführt.

Insgesamt arbeitet Janáček mit schnellen Tempo- und Ausdruckswechseln. Schnellere Tempi in den Dialogen kontrastieren mit ruhigen orchestralen Abschnitten, die als Stimme des Komponisten oder als sein Kommentar zum Geschehen auf der Bühne verstanden werden können: Diese Musik hat Mitleid mit den gezeigten Figuren.

Im Text Dostojewskijs singen einzelne Sträflinge gelegentlich kleine volkstümliche Lieder. Diese Art des Singens gibt es bei Janáček kaum, stattdessen hat er sehr sparsam kurze Chorabschnitte eingefügt: zu Beginn im Zusammenhang mit dem Adler und seiner respektvollen Betitelung als „Zar des Waldes“, gleich im Anschluss daran als Klagegesang über das schwere Schicksal, am Ende des zweiten Akts als kurze Vokaliseinwürfe während des Streits zwischen der Dirne und dem jungen Sträfling, im dritten Akt zu Schischkows Bericht als ausgedehnte Vokalise mit geschlossenem Mund gesungen und ganz am Ende zur Freilassung des Adlers, während Gorjantschikow das Lager verlässt. In diesen Choreinwürfen gibt es eine schlichte musikalische Metaphorik. Die Klagegesänge sind mit absteigenden, die Beschwörung der Freiheit mit aufsteigenden Dreiklängen kombiniert. (Notenbeispiel IV).

Insgesamt wird aus Dostojewskijs Bericht, der die Menschlichkeit auch dieser niedrigsten, aus der Gemeinschaft ausgestoßenen Personen sichtbar macht, bei Janáček ein Plädoyer für Mitgefühl, dass er nicht erreicht, indem er die Verbrechen der Sträflinge verharmlost, sondern indem er ihre menschliche Schicht, die Fähigkeit zu Empathie, die auch in ihnen noch lebendig ist, mit den Mitteln seiner Kunst in den Vordergrund holt. Die Fähigkeit instrumentaler Musik erlaubt es, den „Funken Gottes“ zum klingen zu bringen, ohne ihn in Worten auszusprechen.

Notenbeispiel III

Fl. VI. Soli.
fp
Cor.
Vlc. Cfg.
Piano

This musical score for Piano features four staves. The top staff is for Fl. VI. Soli. (Flute VI Solo), marked *fp* (fortissimo piano). The second staff is for Cor. (Coronet). The third and fourth staves are for Vlc. Cfg. (Violin and Viola Configuration). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel IV

Die Sträflinge
Ten.
Bassi
mf
p

Ne - u - vi - di o - ko jíž, téch kra - jú,
Ne - u - vi - di o - ko jíž, téch kra - jú,

This musical score for 'Die Sträflinge' (The Prisoners) features two vocal staves: Tenor (Ten.) and Basses (Bassi). The lyrics are: 'Ne - u - vi - di o - ko jíž, téch kra - jú, Ne - u - vi - di o - ko jíž, téch kra - jú,'. The score includes dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), along with musical notations for notes, rests, and phrasing.

VI. Fazit

Die beiden genauer betrachteten Opern verwenden die wörtlichen Reden aus Dostojewskijs Text, sie schalten kein separates Libretto zwischen; die Komponisten selbst sind die Librettisten. Dieser Typus der Literaturoper, den russische Komponisten mit Verweis auf ihre eigene Operntradition im 19. Jahrhundert für sich reklamieren, gilt auch für die Mono-Opern bzw. Kammeroper, die als typische Tauwetter-Erscheinung einzuordnen sind. Ausgehend von Prokofjew und Janáček, dem frühen Werk des russischen, dem späten Werk des tschechischen Komponisten, kann man festhalten: Die Herausforderung und zugleich die Faszination Dostojewskijs besteht darin, dass seine Texte Reflexionen, aber kaum Handlung bieten. Damit ringen Dramatisierungen, Verfilmungen und Opern auf jeweils gattungsspezifische Weise. Komponisten lösen das Problem, indem sie entweder auf andere Gattungen zurückgreifen (wie Boris Blacher, Giselher Klebe, Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann) oder indem sie aus den großen Romanen einzelne Szenen herausgreifen, die sich zu einer Opernhandlung aufbereiten lassen (wie die vielen Opern über *Schuld und Sühne*, den *Idioten* und die *Brüder Karamasow*), oder aber kleinere Vorlagen bevorzugen (wie die vielen Opern über die *Weißten Nächte*). Wenn man scharfsinnige psychologische Analyse und humanistisches Ethos als zentrale Konstanten in Dostojewskijs Schaffen begreift, dann zeigen Prokofjew auf der einen, Janáček auf der anderen Seite, dass Musik fähig ist, dies aufzugreifen und auf der Opernbühne sinnlich erfahrbar zu machen.

Übersicht über Dostojewskij-Vertonungen (Auswahl)⁴⁹

Jahr ⁵⁰	Werk Dostojewskijs	Titel der Komposition	Komponist	Gattung
1900	<i>Mal'čik u Christa na ělke</i>	<i>Ělka</i> (+ Anderson)	Wladimir Rebikow	Oper (Moskau)
1925	<i>Prestuplenie i nakazanie</i>	<i>Raskolnikoff</i>	Emil Rezniček	1. Ouvertüre für Orchester

⁴⁹ Quellen: The New Grove. Grove's Dictionary of Music and Musicians, online-Version <http://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/subscriber/article/grove/music/> (28.2.2010), Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Artikel Dostojewskij, Personenteil, Bd. 5, Kassel 2001, Sp.1334-1337; Wikipedia (russisch) und die dort angegebenen Links (28.2.2010).

⁵⁰ Daten der Uraufführungen so weit möglich.

1926	<i>Prestuplenie i nakazanie</i>	<i>Delitto e castigo</i>	Arrigo Pedrollo	Oper (Mailand)
1927/28	<i>Brat'ja Karamazovy</i>	<i>De Karamazovs</i>	Daniel Ruyneman	Oper (Amsterdam)
1928	<i>Brat'ja Karamazovy</i>	<i>Bratři Karamazovi</i>	Otakar Jeremiáš	Oper (Prag)
1929	<i>Prestuplenie i nakazanie</i>	<i>Raskolnikoff</i>	Emil Rezníček	2. Ouvertüre für Orchester
1929	<i>Igrok</i>	<i>Igrok</i>	Sergej Prokofjew	Oper (Brüssel)
1930	<i>Brat'ja Karamazovy</i>	<i>Die Nase (Nos) nach Gogol', „Smerdjakov mit der Gitarre“</i>	Dmitrij Schostakowitsch	Oper (Leningrad)
1930	<i>Zapiski iz Měrtvogo doma</i>	<i>Z mrtvého domu</i>	Leoš Janáček	Oper (Brno)
1933	<i>Belye noči</i>	<i>Belye Noči</i>	Michail Zwetajew	Oper
1933	<i>Djadušin son</i>	<i>Verlobung im Traum</i>	Hans Krása	Oper
1934	<i>Prestuplenie i nakazanie</i>	<i>Crime et châtiment</i>	Artur Honegger	Filmmusik
1936	<i>Prestuplenie i nakazanie</i>	<i>Raskolnikov</i>	Hilding Hallnäs	Bühnenmusik
1948	<i>Prestuplenie i nakazanie</i>	<i>Raskolnikoff</i>	Heinrich Sutermeister	Oper (Stockholm)
1948	<i>Brat'ja Karamazovy</i>	<i>Der Grossinquisitor</i>	Boris Blacher	Dramatisches Oratorium (Berlin)
1952	<i>Idiot</i>	<i>Der Idiot</i>	Hans Werner Henze	„Mimodram“ (Berlin)
1956	<i>Prestuplenie i nakazanie</i>	<i>Raskolnikows Traum</i>	Giselher Klebe	Dramatische Szene
1957/58 rev. 1963	<i>Prestuplenie i nakazanie</i>	<i>(Raskolnikows Traum + Kafka + Pavese)</i>	Wladimir Sommer	Vokalsymphonie
1966	<i>Velikij inkvizitor</i>	<i>La leggenda del ritorno</i>	Renzo Rossellini	„Poema drammatico“ (Mailand)
1968	<i>Idiot</i>	<i>Nastas'ja Filippovna</i>	Valerian Bogdanow-Beresowskij	Oper
1969	<i>Belye noči</i>	<i>Belye noči</i>	Jurij Buzko	„Sentinentale Oper“
1970	<i>Prestuplenie i nakazanie</i>	<i>Bűn és bűnhődés</i>	Emil Petrovics	Oper (Helsinki)
1970	<i>Krokodil</i>	<i>Il coccodrillo</i>	Valentino Bucchi	Oper (Florenz)

1970	<i>Idiot</i>	<i>L'idiota</i>	Luciano Chailly	Oper (Rom)
1970	<i>Velikij inkvizitor</i>	<i>Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne</i> (Dostojewskij + <i>Liber Ecclesiastes</i>)	Bernd Alois Zimmermann	Ekklesiastische Aktion für 2 Sprecher, Bass, Orchester
1973	<i>Belye noči</i>	<i>Le notti bianche</i>	Luigi Cortese	Oper (Mailand)
1973	<i>Idiot</i>	<i>Myshkin</i>	John C. Eaton	Oper
1973/74	<i>Bednye ljudi</i>	<i>Bednye ljudi</i>	Gleb Sedelnikow	Kammeroper für 2 Personen und Streichquartett
1974	<i>Besy</i>	<i>Četyre stichotvorenija Kapitana Lebjadkina</i>	Dmitrij Schostakowitsch	Bass und Klavier
1976	<i>Krotkaja</i>	<i>A Gentle Spirit</i>	John Tavener	Kammeroper (Bath)
1980	-	-	Volodymyr Huba	3. Streichquartett (nach Dostoevskij)
1984	<i>Idiot</i>	<i>Knjaz' Myškin</i>	Alexander Baltin	Oper
1985	<i>Brat'ja Karamazovy</i>	<i>Brat'ja Karamazovy</i>	Alexander Cholminow	Oper
1985	<i>Idiot</i>	<i>Idiot</i>	Mieczysław Weinberg	Oper
1985	<i>Belye noči</i>	<i>Bele noči</i>	Stanojlp Rajičić	Oper
1987	<i>Prestuplenie i nakazanie</i>	<i>Raskol'nikov</i>	Eduard Artemjew	Oper
1989	<i>Belye noči</i>	<i>Le notti bianche</i>	Franco Mannino	Oper
2001	<i>Idiot</i>	<i>Der Idiot</i>	Thomas Blumenkamp	Oper (Krefeld)
2004	<i>Krokodil</i>	<i>Das Krokodil</i>	Jury Everhartz	Spieloper (Wien)
2007	<i>Prestuplenie i nakazanie</i>	<i>Prestuplenie i nakazanie</i>	Eduard Artemjew	Oper