



**Das vollständige Programmheft in Druckversion können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

# DIE HANDLUNG

## VORGESCHICHTE

Den geschichtlichen Hintergrund des «Musikalischen Volksdramas» bilden die Jahre 1682 bis 1689 in Russland. Nach dem Tod von Zar Fjodor III. kam es zu erbitterten Machtkämpfen um die Krone. Einen volljährigen Thronfolger gab es nicht. Auf den Thron wurden die beiden Halbbrüder Iwan und Peter gesetzt, die zu zwei zerstrittenen Familien (Miloslawski und Naryschkin) gehörten und nur durch ihren Vater, Zar Alexei I., miteinander verwandt waren. Da sie noch minderjährig waren, wurde als Regentin Iwans Schwester Sofia eingesetzt. Sie verliess sich auf die «Strelitzen» (Bogenshützen), die Palastgarde, deren Anführer Iwan Chowanski war. Sofia wollte alleinherrschende Regentin werden und provozierte die «Strelitzen» zu einem Aufstand, bei dem im Verlauf einer einzigen Nacht der Grossteil von Peters Familie und Vertrauten getötet wurde.

Zur selben Zeit kam es zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen der offiziellen Kirche und den sogenannten «Altgläubigen» (Raskolniki). Jahrzehnte zuvor hatte die anerkannte, offizielle Kirche eine Reform durchgeführt, im Rahmen derer Kirchenbücher korrigiert und Rituale geändert worden waren. Viele Gläubige akzeptierten diese Reform nicht und wurden von der offiziellen Kirche ausgeschlossen und verfolgt.

## ERSTER AKT

Soldaten rühmen sich der Morde, die sie nachts zuvor bei einem Aufstand mit ihrem Anführer Iwan Chowanski verübten. Um Iwan Chowanski zu denunzieren und den Zarenhof über dessen Putschpläne zu informieren, diktiert der entmachtete Bojar Schaklowity einem Schreiber einen Brief. Auch das Volk erfährt von den Taten Iwan Chowanskis und feiert ihn als Befreier von der Knechtschaft durch die Feudalherren.

Chowanskis Sohn Andrei hat seine Geliebte Marfa fallengelassen und will die deutsche Lutheranerin Emma zur Liebe zwingen. Marfa wird Zeugin seiner Annäherungsversuche an Emma. Als auch Iwan Chowanski Gefallen an Emma findet, kommt es zum Streit zwischen Vater und Sohn, der

durch das Erscheinen Dossifeis, des geistigen Anführers der «Altgläubigen», beendet wird. Dossifei beauftragt Marfa, sich um Emma zu kümmern und ermahnt das Volk zur Gottesfurcht.

## ZWEITER AKT

Golizyn, ein ebenfalls machthungriger Fürst und dem modernen Europa zugeneigt, erhält einen Brief der Zarewna Sofia, deren Liebhaber er ist. In Erwartung einer konspirativen Zusammenkunft mit Iwan Chowanski und Dossifei, bei der es um die Aufteilung der Macht nach ihrem geplanten Sturz Zar Peters I. gehen soll, lässt sich der abergläubisch-furchtsame Golizyn von Marfa die Zukunft wahrsagen. Als diese ihm seinen Untergang prophezeit, schickt der entrüstete Golizyn sie verärgert fort.

Bei der Versammlung der Putschisten entbrennt ein heftiger Streit um die Zukunft Russlands, bei der es zu keiner Einigung kommt. Unerwartet kehrt Marfa zurück und berichtet von den nahenden Truppen Zar Peters I., den «Petrowzen». Schaklowity verkündet, Zar Peter I. habe von der politischen Verschwörung erfahren, und werde die «Chowanschtschina» (= Affäre Chowanski) bestrafen.

## DRITTER AKT

Marfas Leidenschaft für Andrei Chowanski ist ungebrochen. Als Susanna, eine fanatische Anhängerin Dossifeis, das Ausmass von Marfas Hingabe erkennt, erhebt sie vor Dossifei Anklage, der jedoch für Marfa Partei ergreift. Ein gemeinsamer Selbstmord mit Andrei erscheint Marfa als die einzig mögliche Erlösung. Dossifei gebietet ihr Einhalt.

## PAUSE

Schaklowity beschwört ein zukünftiges Russland und bittet Gott, die Heimat mithilfe eines starken Herrschers aus der Ohnmacht zu führen.

Chowanskis betrunkene Soldaten randalieren. Ihre wütenden Frauen versuchen, sie zurückzuhalten, doch das wilde Treiben nimmt seinen Lauf. Kuska gelingt es, die Frauen mit seinem Lied zu beschwichtigen. Als jedoch der Schreiber die Nachricht verbreitet, dass die Truppen des Zaren

Peters I. im Anmarsch seien, bricht Panik unter Chowanskis Soldaten aus. Iwan Chowanski resigniert.

#### **VIERTER AKT**

Nach seiner Weigerung, sich den Truppen des Zaren Peters I. entgegenzustellen, zieht sich Iwan Chowanski zurück und sucht Zerstreuung, um seine Angst zu betäuben. Eine Einladung der Zarewna Sofia erweist sich für Chowanski als Botschaft des Todes. Auch Golizyn ereilt sein von Marfa vorhergesagtes Schicksal. Einzig Dossifei scheint keine Widersacher mehr zu haben, bis Marfa ihm berichtet, Zar Peter I. habe den Entschluss gefasst, ihn und seine Anhänger umzubringen. Dossifei beschliesst daraufhin den Tod von sich und seinen Anhängern durch kollektiven Selbstmord. Marfa unterrichtet Andrei vom Tode seines Vaters. Andrei erkennt, dass alles verloren ist und lässt sich von Marfa wegführen.

#### **FÜNFTER AKT**

Dossifei, Andrei und Marfa sowie andere «Altgläubige» verlassen ihr irdisches Dasein. Die Rettung, die Marfa Andrei verheissen hat, liegt im gemeinsamen Tod.



# UND JEDEN MORGEN GEHT DIE SONNE AUF

Vasily Barkhatov (Inszenierung) und Kirill Karabits (Musikalische Leitung) im Gespräch mit Pavel B. Jiracek (Dramaturgie)

**«Chowanschtschina» ist eine Art Tableau der russischen Geschichte. Wie «russisch» ist diese Oper?**

Kirill Karabits: Modest Mussorgski hat sich sehr für die russische Geschichte interessiert. Er führte ein Buch über historische Ereignisse in Russland und viele seiner Ideen für «Chowanschtschina» entstammen dieser Sammlung. Allerdings ging es ihm in «Chowanschtschina» nicht so sehr um historische Genauigkeit. Er straffte die geschichtlichen Zeitabläufe, um direkt zu den Symbolen und zu archetypischen Situationen vorzudringen. Dadurch gelang es ihm, zu verdeutlichen, wie zeitlos die Fragen sind, die das Stück aufwirft: Die Figuren könnten auch der Gegenwart Russlands entstammen. Im Mittelpunkt steht das russische Volk, für das sich Mussorgski zeitlebens eine stärkere Rolle im Land erhoffte. Er glaubte daran, dass eine Veränderung Russlands nur aus dem Volk heraus erwachsen könne.

Vasily Barkhatov: Mussorgski hat den Geist Russlands in meinen Augen sehr treffend erfasst – einen Geist, der von grosser Melancholie getragen ist. In diesem Sinne reiht sich «Chowanschtschina» ein in eine «russische Dramaturgie», wie man sie etwa auch bei Tschechow oder Dostojewski findet. Ich glaube, eine der grössten Qualitäten von Mussorgski ist es, dass er das Gefühl von Verlassenheit und Leere musikalisch auszudrücken wusste. Stets spürt man in seinen Werken das Fatum. In der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts drückt sich bisweilen das Empfinden aus, am Abgrund der Welt zu leben, kurz vor der Apokalypse. Zwar verspürt man dort die Hoffnung, dass es am Ende vielleicht doch nicht so kommen wird und es werden auch Momente des Glücks geschildert, Hochzeiten gefeiert, Kinder geboren – aber das Glück ist immer verbunden mit dem Bewusstsein, dass etwas Schlimmes geschehen wird und dass man mit dem Tode infiziert ist. Diese Mentalität hat sich auch in die russische Musik eingeschrieben.

Mussorgskis Freund und Komponistenkollege Nikolai Rimski-Korsakow etwa hatte ebenfalls ein musikalisches Gespür für den «russischen Charakter», aber Mussorgski hat ihn in meinen Augen noch realistischer gezeichnet.

**Nikolai Rimski-Korsakow war der Erste, der nach Mussorgskis Tod die nur als Torso überlieferte Oper «Chowanschtschina» fertigstellte und instrumentierte. Jahrzehnte später folgte eine weitere Bearbeitung der Oper durch Dmitri Schostakowitsch. Wie unterscheiden sich die beiden Fassungen?**

Kirill Karabits: Rimski-Korsakow hat in seiner Fassung viel reduziert, was die Architektur des Stückes deutlich hervorbringt und Mussorgskis Musik sehr transparent und fast klassisch anmuten lässt. Schostakowitsch hingegen legte seinen Fokus auf das Dramatische des Werks. Seine Bearbeitung geht fast in Richtung Filmmusik und nutzt ein viel grösseres Farbspektrum des Orchesterklangs – vergleichbar etwa mit den wuchtigen Bearbeitungen, die Gustav Mahler von den Sinfonien Beethovens erstellt hat. Ich finde die Fassung von Rimski-Korsakow musikalisch bestechend, doch die Version von Schostakowitsch ist auf der Bühne vielleicht noch effektvoller. Beide Bearbeiter haben das Stück in ihre Richtung interpretiert. So bleibt «Chowanschtschina» eine Art Hybrid. Das Fehlen einer Einheit wurde dem Werk in der Vergangenheit oft zur Last gelegt, aber gerade diese Eigenschaft empfinde ich als spannend. Die Herausforderung einer Aufführung ist es, eine Einheit zu finden.

Vasily Barkhatov: Sicherlich unterscheiden sich die Bearbeitungen in ihrer musikalischen Sprache deutlich, doch der Eindruck einer geradezu kosmischen Traurigkeit, wie man sie später etwa auch in Leoš Janáčeks Opern «Jenůfa» oder «Aus einem Totenhaus» findet, vermittelt sich bei beiden. Man fühlt sich wie ein einsamer Mensch, der verloren auf einem grossen Feld steht und in die Sterne blickt ...

**... ein Bild, das sicher nicht ganz aus der Luft gegriffen ist in Bezug auf ein Land, das sich über elf Zeitzonen erstreckt und das fernab der grossen Metropolen mit einigen der am dünnsten besiedelten Regionen der Erde aufwarten kann.**

Vasily Barkhatov: Ich war an solch entlegenen Orten, etwa auf einem Boot im Nordpolarmeer. Man ist dort ganz auf sich allein gestellt und die Sehnsucht nach einer höheren

Instanz, die alles zu richten vermag und alle Antworten hat, ist gross. Voltaire sprach einmal davon, dass man Gott erfinden müsse, wenn es ihn nicht gäbe. Gott hält uns in Schach und gibt uns das Gefühl, nicht alleine zu sein. Und wenn Gott nicht existiert, dann übernimmt eben ein starker Politiker diese Funktion. So funktioniert Russland heute. Ein Land dieser Grösse kann aber nicht von einer Person alleine regiert werden. Dann passiert meist etwas Vergleichbares wie im Spiel «Stille Post»: Bis Informationen oder Befehle aus dem Zentrum ihre Empfänger in der Peripherie erreichen, wird auf dem Weg dorthin vielleicht etwas vollkommen anderes dabei herauskommen. Und wenn man keine Möglichkeit hat, die Richtigkeit einer Information zu überprüfen, beginnt man zu spekulieren oder zu interpretieren. Alle Figuren in «Chowanschtschina» bewerten und interpretieren ihre eigene Situation sehr unterschiedlich. Niemand fühlt sich wirklich verantwortlich für etwas, stattdessen schiebt ein jeder seine Probleme auf die nächsthochgelegene Instanz, etwa den Zaren. Die Figuren legen sich ihre eigenen Wahrheiten zurecht und beginnen, an die eigenen Geschichten zu glauben. Sicherlich spielt der konkrete historische Kontext in «Chowanschtschina» eine Rolle, aber im Zentrum stehen für mich die Figuren.

#### **Eine zentrale Figur dieser Inszenierung ist Marfa ...**

Vasily Barkhatov: Marfa ist für mich im Stück die einzige Figur, die weiss, was sie tut. Alle anderen erscheinen mir unentschieden und unsicher und – wie Iwan Chowanski – nur darauf bedacht, die eigene Position zu erhalten. Marfa hingegen verfolgt in meinen Augen einen Plan: Als sie zu Beginn der Oper erkennt, dass ihr Geliebter Andrei einer neuen Frau, Emma, nachstellt, beginnt das Feuer der Eifersucht in ihr zu lodern. Musikalisch ist in diesem Moment bereits das Material des kollektiven Selbstmordes am Schluss vorhanden. Für mich bedeutet das, dass Marfa sich von Beginn der Oper an dafür rächen möchte und eine Strategie entwickelt, wie sie Andrei töten kann – eine Strategie, die zum kollektiven Selbstmord am Schluss führt. Es ist die «idée fixe» einer Frau, die nicht vergeben kann, weil sie betrogen worden ist.

#### **Marfa flüchtet sich in den Glauben ...**

Vasily Barkhatov: ... aber sie glaubt nicht mit reinem Herzen. Marfa nutzt die Religion, um die Leere in sich zu füllen.

Kirill Karabits: Auch heute sehen wir, dass Menschen oft nicht aus religiöser Überzeugung glauben, sondern im Glauben einen Weg suchen, ihre Ziele zu verwirklichen oder sich von Schuld reinzuwaschen. Religion ist wieder eine Form von Politik geworden, auch in Russland, wo die russisch-orthodoxe Kirche in den letzten Jahren sehr stark an Einfluss gewonnen hat. Sie versteht sich als eine Hüterin «russischer Werte», die gegen die westlich-amerikanischen Werte verteidigt werden wollen. Vom Westen verhängte Sanktionen oder die wachsende Isolation des Landes nimmt man in Kauf: Die Hauptsache scheint zu sein, dass Russland innerlich stark bleibt.

#### **Wie liest sich ein Stück wie «Chowanschtschina» vor dem Hintergrund der aktuellen politischen Situation – auch angesichts der Tatsache, dass ein russischer Regisseur und ein ukrainischer Dirigent das Werk gemeinsam auf die Bühne bringen?**

Kirill Karabits: Ich bin sehr begeistert, dieses Stück in diesen Tagen zu dirigieren. Denn es gibt mir die Möglichkeit, besser zu verstehen und einzuschätzen, was heute passiert. Gleichzeitig ist es für mich ein seltsames Gefühl. Es herrscht Krieg zwischen der Ukraine und Russland, die russische Armee ist im Land und es gibt viele Tote. Ich habe kein Problem mit Russland. Die russische Kultur ist auch ein Teil von mir. Puschkin und Tolstoi: Das ist auch meine Geschichte. In Russland und der Ukraine zerbrechen derzeit Ehen und Familien, weil sogar unter Familienangehörigen Uneinigkeit über die Bewertung des aktuellen Konflikts besteht. Wir müssen endlich lernen, einander gegenüber tolerant zu sein und nicht das Recht des Stärkeren durchzusetzen. Jedes Land muss autonom sein dürfen und gleichzeitig Platz haben an einem gemeinsamen Tisch der Weltgemeinschaft. Das bedeutet Toleranz und gilt nicht nur in Bezug auf die Krise zwischen Russland und der Ukraine – sondern grundsätzlich. Auch im Hinblick auf das, was heute mit Flüchtlingen passiert.

#### **In dieser Inszenierung befindet sich das Volk zeitweise in der Wartehalle eines Bahnhofs. Eine Assoziation mit der Situation heutiger Flüchtlinge drängt sich auf. Gibt es eine Verbindung?**

Vasily Barkhatov: Unsere Konzeption für «Chowanschtschina» ist entstanden, bevor die Flüchtlinge auf den

Bahnhöfen Europas eingetroffen sind, aber ich sehe in der Tat eine Verbindung. Konflikte oder die Ahnung, dass ein Konflikt kommen wird, geben Menschen den Anstoss, ihre Heimat zu verlassen. Dieses Gefühl ist in «Chowanschtschina» omnipräsent. Die Menschen befinden sich in einer Art Schwebestand. Es fehlt ihnen eine grosse Idee, die sie alle vereint.

### **Die Geschichte zeigt allerdings, dass «grosse Ideen» oft zu Katastrophen geführt haben ...**

Kirill Karabits: ... und die Motivation, die hinter grossen Ideen steckt, war meist die, das Volk zu beherrschen und nicht zuzulassen, dass Menschen selbständig denken. Wie Stalin sagte: «Ein Mensch – ein Problem, kein Mensch – kein Problem». Genau diese Haltung lässt sich auch in «Chowanschtschina» erkennen. Mussorgski hat dieses Prinzip schon damals verstanden. Seitdem hat sich eigentlich kaum etwas verändert.

Vasily Barkhatov: Eine der fatalsten Eigenschaften von uns Menschen scheint mir zu sein, dass es einfacher ist, uns *gegen* etwas zu vereinen, als *für* eine Sache. Eine Gesellschaft steht meist dann zusammen, wenn man gegen etwas kämpft. Deswegen ist Krieg bisweilen ein Mittel, das von der Politik eingesetzt wird, um eine zerspaltene Gesellschaft wieder zu einen.

### **Gibt es einen Ausweg aus dem Kreislauf der Geschichte mit ihren Kriegen und Auseinandersetzungen? Stellt uns «Chowanschtschina» einen Hoffnungsschimmer in Aussicht?**

Kirill Karabits: Ich glaube nicht, dass Mussorgski in «Chowanschtschina» versucht, eine Bewertung der Verhältnisse vorzunehmen oder uns seine Meinung mitzuteilen. Er stellt uns lediglich die Mechanismen dar und lässt uns entscheiden, was wir damit anfangen.

Vasily Barkhatov: Eine humanistische, positive Botschaft gibt Mussorgski uns in «Chowanschtschina» sicher nicht auf den Weg. Aber er lädt uns dazu ein, seine Figuren zu analysieren. Er stellt das Volk als Repräsentanten der gesamten Öffentlichkeit auf die Bühne und zeigt uns, wie Individuen, die jeweils sehr unterschiedliche Geistesströmungen innerhalb der russischen Gesellschaft verkörpern, innerhalb

ihrer Verhältnisse agieren – ähnlich wie es Dostojewski in «Die Brüder Karamasow» tut, wo jeder der Brüder einen Teil der Gesellschaft repräsentiert. «Chowanschtschina» zeigt uns, wie Menschen in archetypischen Situationen handeln und eine Kette von falschen Entscheidungen treffen, die am Ende zur Explosion führen. Vielleicht können wir aus ihren Fehlern lernen und müssen nicht unsere eigenen Erfahrungen machen.

Kirill Karabits: Aber einen Trost gibt Mussorgski uns in «Chowanschtschina» vielleicht dennoch mit auf den Weg – in der Ouvertüre, wo er die «Morgendämmerung und den Sonnenaufgang über der Moskwa» musikalisch auszudrücken versucht. Die Schönheit dieses Naturschauspiels steht im krassen Widerspruch zu den menschlichen Gräueltaten, die im Verlauf der Oper geschildert werden. Die Natur ist der Gegenentwurf dazu und schafft eine Balance, die den Schrecken fast schon zu relativieren versucht: Was auch immer zwischen den Menschen auf der Erde passiert – am nächsten Morgen wird die Sonne wieder aufgehen.

# ERINNERUNG AN DIE ZUKUNFT

Im Wartesaal der russischen Geschichte:  
zu Modest Mussorgskis «Chowanschtschina»



Modest Mussorgski, Ilja Repin, 1881

Mit Pauken und Trompeten wurde im Sommer 1872 im gesamten Russischen Reich des Mannes gedacht, der das Land wie kaum ein anderer geprägt und sein Volk entschlossen in die Moderne katapultiert hatte. Doch in den Jubel, der zur Feier des 200. Geburtstages von Zar Peter dem Grossen erschallte, stimmten längst nicht alle ein. Damals wie heute scheiden sich an dieser Schicksalsfigur der russischen Geschichte die Geister. Zar Peter I. markiert eine Trennlinie, auf der die tektonischen Platten von Tradition und Fortschritt aufeinanderstossen, die Russland auch heute noch erbeben lassen. Dementsprechend fiel denn auch das Urteil der Nachgeborenen über seine Politik höchst unterschiedlich aus. Während Alexander Puschkin darüber ins Schwärmen geriet, dass Zar Peter I. «mit autokratischer Hand mutig die Aufklärung gesät» habe, zeterte der Komponist Mili Balakirew, dass Peter der Grosse «unser ursprüngliches russisches Leben getötet» habe. Der Autor Alexander Herzen schimpfte Zar Peter I. 1844 gar als «Schöpfer der zivilisierten Folter», der «die ungeheuerlichste Maschinerie der Sklaverei» in Gang gebracht habe.

Am sichtbarsten ist das Wirken Zar Peters I. noch heute in der Stadt, die er hat erbauen lassen und die seinen Namen trägt: St. Petersburg war am Reissbrett aus dem sumpfigen Boden gestampft worden, um dem Russischen Reich einen Zugang zur Ostsee zu sichern. Sie war als europäische Stadt konzipiert worden, als Kopie einer Metropole des Westens. «Peter war ein Genie der Nachahmung», schrieb der Philosoph Jean-Jacques Rousseau 1762 in seinem «Gesellschaftsvertrag». «Aber er war kein wahres schöpferisches Genie, das alles aus dem Nichts erschafft. Manches war gut, was er tat, das meiste aber verfehlt. Er hatte gesehen, dass sein Volk aus Barbaren bestand. Er hat aber nicht gesehen, dass es für höhere Zucht noch nicht reif war. Er wollte es zivilisieren, als es noch der Vorbereitung bedurfte. Er wollte Deutsche und Engländer aus ihnen machen, als es

not tat, Russen aus ihnen zu machen. Er hat seine Untertanen gehindert, jemals das zu werden, was sie hätten sein können, indem er ihnen einredete, dass sie das wären, was sie nicht sind.» Die Umwälzungen Zar Peters I. hatten ihren Preis. In seinem Reisebericht «Russische Schatten» bemerkte der französische Literat Adolphe de Custine 1839, dass die imperialen Träume Zar Peters I. mit einer Hypothek belastet seien: Die Gegenwart schien von geringer Relevanz, «alles war der Zukunft geopfert».

### **Vergangenes im Gegenwärtigen**

Dass Mussorgski, der sich in seinen eigenen Worten dem «Vergangenen im Gegenwärtigen» verschrieben hatte, just im Jubiläumsjahr 1872 eine Oper zu komponieren begann, die die durch Zar Peter I. eingeläutete Zeitenwende auf die Bühne stellte, mag nicht sonderlich überraschen. Doch in «Chowantschina» ist Zar Peter I., die eigentliche Hauptfigur der Oper, auf der Bühne nie präsent. Ursache hierfür war sicher nicht nur die Order der Zensurbehörde, Mitglieder der Zarenfamilie nicht auf der Bühne darzustellen, sondern wohl auch die Tatsache, dass Mussorgski danach trachtete, mit seiner Oper ein «Musikalisches Volksdrama» zu entwerfen, in dem nicht ein Regent, sondern das Volk die entscheidende Rolle spielt.

Die Bewertung von Peter dem Grossen ist «untrennbar mit der Frage verbunden, wie sich durch Machtzentralisation erzwungener Fortschritt auf das Leben des Volkes auswirkt» (Sigrid Neef). Mussorgski ging es in seiner Oper um diese «Sicht von unten», er sah sich als ein Aufklärer des russischen Volkes: «Solange das Volk nicht mit eigenen Augen prüfen kann, was man aus ihm zusammenbraut, solange (...) sind wir am gleichen Fleck.»

Mussorgskis Interesse am Wohlergehen des russischen Volkes und seine Hinwendung zur russischen Geschichte nahmen ihren Ausgangspunkt nach einer schicksalhaften ersten Reise nach Moskau 1859, die für den in St. Petersburg sozialisierten Komponisten zum Schlüsselerlebnis wurde: «Ich war bis jetzt Kosmopolit, nun aber geht irgendeine Verwandlung in mir vor: Alles Russische wird mir nahe und vertraut.» Mit Inbrunst begann Mussorgski daraufhin, die Geschichte Russlands zu studieren und entwickelte dabei ein geradezu zwanghaftes Interesse an der Vergangenheit.

Auch Darwin las er mit Begeisterung. Im Komponieren sah er sich nicht mehr «nur» als Musiker, sondern auch als Teilnehmer am geistigen Fortschritt Russlands. Anfang der 1860er Jahre lernte Mussorgski den historischen Romanzier Daniil Mordowzew kennen, der das im Volk verbreitete Räuber- und Bandenunwesen als Reaktion auf unerträgliche Repressalien darstellte. Mussorgski gedachte fortan als Fürsprecher an der Seite des Volkes zu stehen: «Nicht mit dem Volk bekannt zu werden, sondern mich mit ihm zu verbrüdern, bin ich begierig: Dies flösst mir Schrecken ein und zugleich lockt es mich.» Seine historischen Quellen für «Chowantschina» suchte er denn auch nicht in den grossen, offiziellen Standardwerken der Geschichtsschreibung, wie etwa Nikolai Karamsins zwischen 1816 und 1826 erschienene «Geschichte des russischen Staates», sondern in Augenzeugenberichten aus der Zeit Zar Peters I. sowie «Geschichtsquellen von unten» (Sigrid Neef).

Mussorgski selbst stammte aus adligem Hause und wuchs behütet in überaus privilegierten Verhältnissen auf. Schon früh wurde sein musikalisches Talent gefördert. Besonderes Geschick zeigte er bald am Klavier. Dass Mussorgski die Musik zum Beruf erwählte, kam allerdings kaum in Frage: Sein Stand schrieb eine Karriere im Beamten- oder Militärapparat vor. Bildenden Künstlern sowie Architekten hatte die Zarin Katharina die Grosse einst das Bürgerrecht verliehen – nicht aber ausübenden Musikern.

Ein Einschnitt in Mussorgskis Leben ereignete sich, als der amtierende Zar Alexander II. 1861 das System der Leibeigenschaft aufhob und Mussorgskis Familie daraufhin finanziell ins Wanken geriet. Der 22-jährige Modest Mussorgski musste lernen, finanziell auf eigenen Beinen zu stehen und übernahm alsbald einen Beamtenposten im Verkehrsministerium.

### **Mächtiges Häuflein**

Der Musik jedoch blieb Mussorgski treu. Bald begegnete er dem Komponisten Alexander Dargomyschsky, der 1856 mit seiner Oper «Rusalka» (45 Jahre vor der «Rusalka»-Oper von Antonín Dvořák) einen beachtlichen Erfolg gefeiert hatte und für Mussorgski zum «grossen Lehrer musikalischer Wahrheit» wurde. Dargomyschsky hatte eine Reihe junger

Männer um sich geschart, die neben ihrem Broterwerb zu komponieren pflegten: Neben Mussorgski zählten auch der Militäringenieur César Cui, der Chemieprofessor Alexander Borodin, der Marineleutnant Nikolai Rimski-Korsakow sowie der Mathematiker Mili Balakirew zu dem Kreis. Diese fünf jungen Männer traten an, der russischen Musik zu Glanz und Ruhm zu verhelfen, indem sie Realismus und Wahrhaftigkeit zu ihrem Programm erklärten. Die «Gruppe der Fünf», auch «Das mächtige Häuflein» genannt, sah sich in der Nachfolge Glinkas, des «Vaters der russischen Musik» und verstand sich in Opposition zu den an der europäischen Musiktradition orientierten Komponistenkollegen Peter Tschaikowski oder Anton Rubinstein. Anton Rubinstein hatte 1862 in St. Petersburg das erste russische Konservatorium gegründet, das von den Mitgliedern des «Mächtigen Häufleins» als zu europäisch und elitär kritisiert wurde. Als Gegenentwurf gründete Mili Balakirew später die demokratischere «Freie Musikschule».

Mussorgski schrieb in diesen Jahren bereits seine ersten Meisterwerke, darunter die «Nacht auf dem kahlen Berge». Dieses Orchesterstück besticht durch eine Kühnheit, die weit ins 20. Jahrhundert weist: Mussorgski arbeitet hier collagenhaft, streift die Atonalität. Seine Komponistenkollegen reagierten mit Unverständnis. Balakirew stellte Mussorgski für seine «Nacht» prompt eine vernichtende Kritik aus, aufgrund der ungewohnten Dissonanzen und der von Mussorgski verwendeten Chromatik. Trotzdem blieb der Zusammenhalt innerhalb der Gruppe der Fünf zunächst bestehen: Als Mussorgski zusehends verarmte, halfen ihm Borodin und Rimski-Korsakow, Stellung und Wohnstatt zu finden. Im Herbst 1871 zogen Mussorgski und Rimski-Korsakow sogar zusammen: «Ich vereinbarte mit Mussorgski, ein gemeinsames Quartier zu beziehen. So mieteten wir uns eine Wohnung oder, besser gesagt, ein möbliertes Zimmer (...). Mein Zusammenleben mit Modest war, so meine ich, das einzige Beispiel, dass zwei Komponisten gemeinsam miteinander lebten. Jedoch, wie war es möglich, dass wir uns nicht gegenseitig störten? Das war so: Von morgens bis ca. 12 Uhr benützte gewöhnlich Mussorgski das Klavier, und ich korrespondierte oder orchestrierte etwas, das ich mir vorher schon vollkommen konzipiert hatte. Gegen 12 Uhr ging er in den Dienst ins Ministerium und ich benützte das Klavier.»

Einen Mittelpunkt des Schaffens von Mussorgski bildete die Gattung Oper. Zusammen mit Borodin, Cui und Rimski-Korsakow arbeitete er gar an einer gemeinsamen Ballettoper («Mlada»), die allerdings nie vollendet wurde. Auch seine eigenen Opernentwürfe (neben «Chowanschtschina» u. a. «Salambo», «Die Heirat» und «Der Jahrmarkt von Sorotschintzi») blieben Fragmente. «Boris Godunow» hingegen vollendete er und brachte die Oper nach langen Streitereien mit der Zensur 1874 im St. Petersburger Mariinsky-Theater zur Uraufführung. Cui schrieb nach der Premiere einen öffentlichen Verriss. Der genialische Mussorgski war seiner Zeit vorausgeeil.

Die Mitglieder der «Gruppe der Fünf» begannen eigene Wege zu gehen. Rimski-Korsakow etwa nahm eine Stellung als Konservatoriumsprofessor an und entwickelte sich zum fugenschreibenden Schulmeister. «O, dass ihm doch die Tinte eintrocknete!», schrieb Mussorgski frustriert. Das «Mächtige Häuflein» zerbrach.

#### **Auf dem Weg zu «Chowanschtschina»**

Das neben «Boris Godunow» ambitionierteste Opernvorhaben Mussorgskis war und blieb «Chowanschtschina». Nach Ansicht des sowjetischen Mussorgski-Forschers Georgi Chubow war die «Chowanschtschina» nach «Boris Godunow» als zweiter, selbständiger Teil einer Trilogie über das Leben des russischen Volkes vom 16. bis zum 18. Jahrhundert geplant. Als dritter Teil hätte eine Oper über den Aufstand der Bauern und Kosaken in den Jahren 1773 bis 1775 mit dem Titel «Pugatschowschtschina» folgen sollen.

Die Arbeit an «Chowanschtschina» gestaltete sich für Mussorgski als durchaus schmerzvoller Prozess: Über einen Zeitraum von neun Jahren bis zu seinem Tod komponierte er an dem Werk. Er selbst machte seine Tätigkeit im Staatsdienst für sein langsames Fortkommen verantwortlich: «Wenn ich nur Urlaub vom Dienst erhielte, dann würde ich mich auf dem Notenpapier tüchtig tummeln.» Doch die eigentliche Herausforderung lag vermutlich in der Anlage der Oper selbst: «Mit der «Chowanschtschina» gibt Mussorgski das Prinzip der Zentralperspektive auf, er gestaltet nicht mehr, wie noch weitgehend im «Boris Godunow», aus EINER Perspektive heraus, sondern nimmt mit seiner Musik

wechselnde Standpunkte ein» (Sigrid Neef). Der mangelnde Fokus wurde dem Werk in der Vergangenheit oft zur Last gelegt. Anstatt eine lineare Geschichte mit klarem Zentrum zu erzählen, erbaut Mussorgski in «Chowanschtschina» verschiedene Gravitationszentren und lässt dabei einige begonnene Handlungsstränge ins Leere laufen. «Als Gründe für das vermeintliche ästhetische Unvermögen wurde angenommen, der Komponist hätte die Stofffülle nicht meistern können. Die Verteidiger des Werkes führen dagegen als Hauptargument an, in der «ungeordneten» Dramaturgie der «Chowanschtschina» habe man das Abbild der «ungeordneten» Zeiten zu sehen» (Sigrid Neef).

### «Russian Ark»

In der Tat lassen sich die Jahre vor Zar Peters Thronbesteigung wohl als «ungeordnet» bezeichnen. Nach dem Tod von Zar Alexei I. im Jahre 1676 brachen bewegte Zeiten an, was u. a. der Tatsache geschuldet war, dass Zar Alexei I. zweimal verheiratet gewesen war und Nachkommen mit beiden Frauen gezeugt hatte. Zwei Söhne stammten aus der ersten Ehe mit Maria Miloslawskaja: der ältere, Fjodor, war zwar ein kluger und gebildeter Mann, aber kränklich. Er starb im Alter von 21 Jahren. Sein Bruder Iwan war geisteskrank. Die zweite Frau Zar Alexeis I., Natalia Naryschkina, hatte hingegen einen robusten, gesunden Jungen (Peter) zur Welt gebracht und damit einen idealen Thronfolger geboren. Doch die Angehörigen der ersten Frau wollten sich so leicht nicht geschlagen geben: Sofia, Zarentochter aus erster Ehe Alexeis und Schwester Fjodor und Iwans, verbündete sich mit den «Strelitzen», einer Infanterie des Heeres, die 100 Jahre zuvor gegründet worden war und in Moskau die Palastgarde stellte, und orchestrierte einen mehr als eine Woche andauernden Aufstand, bei dem zahlreiche Mitglieder aus Peters Familie von den «Strelitzen» getötet wurden.

Sofias Machtstreben trug Früchte: Die Reichsversammlung setzte sie bis zur Volljährigkeit Peters als Regentin des Landes ein. Damit lagen die Geschicke Russlands erstmals seit der Regentschaft Olgas der Heiligen von 945–962 wieder in den Händen einer Frau.

Der Anführer der «Strelitzen», die Sofias Erfolg besiegelt hatten, war Iwan Chowanski, der nicht nur beträchtlichen

Rückhalt in der Bevölkerung genoss sondern auch bei den «Raskolniki», den «Altgläubigen», angesehen war. Der «Raskol», die Kirchenspaltung, fand 1667 mit der Wendung gegen die Nikonschen liturgischen Reformen statt. Zar Alexei I. hatte seinerzeit befohlen, Kirchenbücher und Riten von den Fehlern zu befreien, die sich in den Jahrhunderten der Isolierung von der griechischen Kirche durch das häufige Abschreiben in die religiösen Texte eingeschlichen hatten. Doch Zar Alexei I. hatte die Rechnung ohne die Gläubigen gemacht: Wütende Proteste gegen den «Antichristen» auf dem Zarenthron entbrannten, die in einer Welle von Selbstverbrennungen mündeten, bei der sich zwischen 1672 und 1690 schätzungsweise 20 000 Menschen das Leben nahmen.

Als nun dem von den «Raskolniki» unterstützte Iwan Chowanski selbst Ambitionen auf den Zarenthron nachgesagt wurden und sein Ansehen auch bei den mächtigen Fürsten wuchs, suchte Sofia die offene Konfrontation: Sie zog mit ihrem Hof in das Dreifaltigkeitskloster ausserhalb von Moskau und zwang mit diesem Schachzug die russischen Adligen, Stellung zu beziehen und sich für sie oder Chowanski zu entscheiden. Sofia gewann die Machtprobe. Sie lockte Chowanski schliesslich mithilfe eines fingierten Briefes aus Moskau, liess ihn gefangen nehmen und hinrichten. Neuer Führer der «Strelitzen» wurde Sofias Geliebter, der Bojar Fjodor Schaklowity. Ein anderer Geliebter, Wassili Golizyn, wurde Sofias engster politischer Berater. Golizyn war ein hochgebildeter, polyglotter Fürst, der in Moskau eine der grössten Bibliotheken besass und eine Politik der Annäherung an den Westen verfolgte. Zu den grossen aussenpolitischen Erfolgen Sofias und Golizyns gehörte, dass sie nach langen Verhandlungen 1689 eine Grenzziehung mit China erreichten.

Sofia entschärfte zudem die langjährigen feindlichen Auseinandersetzungen mit dem Königreich Polen-Litauen und trat an der Seite Polen-Litauens in den Krieg gegen das Osmanische Reich ein – mit dem Ziel, die Krim zu erobern. Doch die Eroberung missglückte und der Unmut über Sofia wuchs beständig. Peter war zwischenzeitlich zu einem jungen Mann herangewachsen, der reif genug für den Thron schien. Um den Machtwechsel herbeizuführen, verfolgte Peters Mutter Natalia dieselbe Strategie wie einst Sofia:

Natalia liess das Gerücht verbreiten, sie fürchte um das Leben ihres Sohnes und zog ebenfalls in das Dreifaltigkeitskloster vor den Toren Moskaus, um Russlands Eliten dazu zu bringen, Stellung für die eine oder andere Seite zu beziehen. Natalia und Peter gingen aus dieser Machtprobe als triumphale Sieger hervor: Nicht nur der Hochadel, sondern auch die «Strelitzen» sicherten Peter ihr Gefolge zu. Sofia zog sich in ein Kloster zurück, Schaklowity wurde hingerichtet, Golizyn verbannt.

### **Ohne Sonne**

Zwar orientierte sich Mussorgski in «Chowanschtschina» weitestgehend an den historischen Figuren, doch erfand er im Libretto eine nicht-historische Person hinzu, die eine wichtige Rolle in «Chowanschtschina» übernimmt: Marfa, eine ekstatisch Liebende. «Bei keiner anderen Gestalt hat Mussorgski so wenig mit chromatischen Schärfen gespart. Sie erscheint als die kühnste und modernste Figur unter all den anderen, ein «zerrissener», unheilbar zerstörer und zerstörender Mensch» (Sigrid Neef). Marfas zerstörerischer Todestrieb ist der Antrieb des Stückes, ihre «Idee der Selbstzerstörung durch Selbstverbrennung (...) für den Komponisten Ziel und Zweck der «Chowanschtschina»» (Wulf Kunold). Doch Marfa ist nicht die einzige zerrissene Figur: Auch Schaklowity ist ein Zerstörer. Er erhofft den Sturz Chowanskis, weil er sich um das Schicksal seiner Nation sorgt, deren Zukunft er in den Händen eines starken Zaren sieht. Er sei ein «Erzspitzbube mit dem Anflug einer gespielten Wichtigkeit, doch selbst bei seiner blutrünstigen Natur ohne jede Grösse», so Mussorgski über Schaklowity. Grösse allerdings scheint keiner der Figuren in «Chowanschtschina» eigen zu sein: Im bestehenden Machtvakuum verirren sich die Gestalten in einem Geflecht von Vermutungen, Gerüchten und Verleumdungen. Begleitet wird diese Welt von dem «scheuen Ruf des Todes», wie ihn der Autor Arseni Golenischtschew-Kutusow beschrieben hat. Dessen Gedichte vertonte Mussorgski in seinem poetisch-düsteren Liederzyklus «Ohne Sonne» (1874) – ein Zyklus, der mit «Chowanschtschina» eine «musikalische Substanzgemeinschaft» (Sigrid Neef) eingeht und ebenfalls von der Lichtmetapher durchzogen ist, die der «Chowanschtschina» ihren Rahmen verleiht: Die Oper beginnt in der Ouvertüre mit der verheissungsvollen «Morgendämmerung über

dem Moskwa-Fluss» und endet schicksalhaft mit den Flammen einer «menschlichen Gegen Sonne.»

### **Bearbeitungen**

Lange haderte Mussorgski mit dem Finale der Oper. Er wollte eine Verklärung des kollektiven Selbstmords vermeiden und plante einen zurückgenommenen, stillen Schluss. Doch weder Nikolai Rimski-Korsakow noch Dmitri Schostakowitsch, die die nur als Fragment hinterlassene Oper in eigenen Fassungen bearbeiteten, befolgten diesen Wunsch. Mussorgski wurde durch Rimski-Korsakow der Ordnung angepasst: «Wie ein Lehrer, dem die Hefte des Schülers zufallen, hat Rimski-Korsakow nachträglich Mussorgskis Lebenswerk durchkorrigiert, umkomponiert und normalisiert, es dem Leitbild der formalen Stimmigkeit und Geschlossenheit unterworfen» (Uwe Schweikert). Über den Schlusschor von «Chowanschtschina» schrieb Rimski-Korsakow in seiner Autobiographie «Chronik meines musikalischen Lebens», dass Mussorgski den Schluss «in entsetzlich leeren Quarten und Quinten geschrieben hatte», und er (Rimski-Korsakow) ihn «von Grund auf umgestalten» musste, «denn die ursprüngliche Form war einfach unmöglich.»

Ein grosser Kenner der russischen Kultur wollte den verklärenden Feuerzauber der Rimski-Korsakow-Bearbeitung nicht gelten lassen: Sergei Diaghilew. Der Impresario erteilte daher 1913 Maurice Ravel und Igor Strawinsky den Auftrag, «Chowanschtschina» mit einer neuen Instrumentierung zu versehen. Zwar «wurde die neue Version eine Mischung, die noch mehr auseinanderfiel als die Bearbeitung von Rimski-Korsakow» (Strawinsky), doch schuf Strawinsky unter Verwendung zweier «Raskolniki-Messen» ein packendes Finale, das ins Nichts ausklingt und Mussorgskis ursprünglicher Intention wohl am nächsten kommt.

### **Lieder und Tänze des Todes**

Nachdem der 1881 an geistiger und körperlicher Zerrütung gestorbene Mussorgski lange Jahre verkannt war, entdeckte ihn eine nüchterne, antiromantische Generation nach dem 1. Weltkrieg neu. Heute gilt er als einer der visionärsten Komponisten Russlands, der das Tor zur Moderne weit aufsties: «Mussorgski war ein musikalischer Rebell, ein Tonverbrecher, ein in die Kunst verschlagener Kaspar Hauser, der gegen alle Sozialität, gegen alle kulturelle

Konditionierung seine eigene Sprache suchte und fand» (Uwe Schweikert). Im Wartesaal der Geschichte, in dem das Gestern, das Heute und das Morgen schicksalhaft miteinander verbunden sind, hat Mussorgski längst seinen Platz gefunden. Seine Hoffnung auf eine gesellschaftliche Morgendämmerung, die zur Sonne, zur Freiheit führt, bleibt unerfüllt.

**Pavel B. Jiracek**