

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 11 (2004)

S. 159-179

Musik als Mittel zur Reflexion bei Čajkovskij (Rüdiger Ritter)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie  
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:  
[http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/abkuerzungen.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf)

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

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

ISSN 2191-8627

## Musik als Mittel zur Reflexion bei Čajkovskij

von Rüdiger Ritter

In der Čajkovskij-Forschung ist es weithin üblich geworden, die Musik des Komponisten als Ausdruck seines psychischen Zustandes zu werten,<sup>1</sup> auch wenn der "innere Mensch" Čajkovskij bis zu den wegweisenden Untersuchungen Alexanders Poznanskys<sup>2</sup> kaum Gegenstand separater Arbeiten war. Bemerkenswert ist jedoch die Konsequenz, nämlich daß seine Werke nicht nur äußerlich den jeweiligen Seelenzustand zur Entstehungszeit einer Komposition abbilden, sondern daß in diesen Werken gleichsam ein Denken und Reflektieren mithilfe der Musik stattfindet. Besonders interessant ist dies insofern, weil Čajkovskijs Denken von der Existenz charakteristischer Ambivalenzen gekennzeichnet ist, die sich nicht nur in seiner literarischen Hinterlassenschaft, sondern auch in seinem musikalischen Werk wiederfinden. Die Vielschichtigkeit des gedanklichen Gehalts von Čajkovskijs Werk weist über den Komponisten hinaus und macht somit einen großen Teil des musikgeschichtlichen und künstlerischen "Werts" seiner Musik aus. Am Beispiel Čajkovskijs wird deutlich, daß die Kunstgattung Musik mit einer ganz erstaunlichen Intensität zur Vermittlung auch differenzierter Ideen fähig ist.

Die folgenden Ausführungen sollen diese Gedanken beleuchten, indem zwei in der russischen Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts geführte Diskurse betrachtet werden, die für Čajkovskij wichtig waren: zum einen der Diskurs über die nationale und europäische Verortung der russischen Kultur und insbesondere die Beziehung zu Deutschland, zum anderen der russische Geschlechterdiskurs.<sup>3</sup>

## 1.1. Russischer Nationsdiskurs und die Idee der russischen Nationalmusik

Im 19. Jahrhundert sah sich die russische Gesellschaft zunehmend mit dem Zwang zu einer identifikatorischen Neuausrichtung konfrontiert, ein Zwang, der sich aufgrund der politischen Lage zunehmend verschärfte. Der russische Staat hatte spätestens seit dem Nordischen Krieg ständig an Macht und Einfluß in Europa zugenommen und war zu einer führenden Großmacht aufgerückt. Der aufkommende russische Nationsdiskurs umfaßte eine Vielzahl von Einzelthemen, von denen für Čajkovskij jedoch die Beziehungen Rußlands zu Europa eine herausgehobene Rolle spielten.

Seit den drei Teilungen Polens und der Neuordnung Europas durch den Wiener Kongreß 1815 war das Zarenreich einer der zentralen europäischen Ordnungsfaktoren geworden. Damit wurde die Frage unabweisbar, wie sich Rußland zu Europa stellen sollte. Zwar war mit den politischen Kräfteverhältnissen automatisch und unweigerlich ein Engagement in Europa verbunden; dennoch stellte sich die russische Intelligenz gerade jetzt die wesentliche Frage, inwiefern bzw. ob überhaupt sich die russische Nation als europäische Macht definieren sollte.

<sup>1</sup> Der Komponist selbst leistete dieser Interpretation Vorschub mit seiner Auffassung von Musik als "sympathetischem Erleben" in der Nachfolge Beethovens und Schumanns. Vgl. DAMMANN, SUSANNE: *Gattung und Einzelwerk im symphonischen Frühwerk Čajkovskijs*, Stuttgart 1996, S. 119.

<sup>2</sup> POZNANSKY, ALEXANDER: *Tchaikovsky. The Quest for the Inner Man*, New York 1991.

<sup>3</sup> Zu Teilaspekten des hier behandelten Themas vgl. meine Beiträge *Ambivalenzen im Deutschlandbild P. I. Čajkovskijs*, in: *Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht*, hrsg. v. Dagmar Hermann, München 2004 (in Vorb.) – und *Die Verschränkung der Diskurse über Nation und Geschlecht beim Komponisten P. I. Čajkovskij*. Erweiterte Fassung eines Vortrags in Freiburg i. Br., Juli 2002, in Vorb.

Die nationale Standortbestimmung blieb nicht nur auf den Bereich der Politik und Publizistik beschränkt, sondern erfaßte ebenso Literatur, Kunst und Musik. Auf dem Gebiet der Künste bildeten sich miteinander rivalisierende Denkmodelle hinsichtlich der nationalen Standortbestimmung heraus. In seiner Eigenschaft als Angehöriger der russischen Intelligenz nahm Čajkovskij an diesem Diskurs intensiv Anteil, was sich in seinen Tagebüchern und Briefen in Form von programmatischen Kommentaren und politischen Ansichten zu Rußland, seinen westlichen Nachbarn und zum Verhältnis von Rußland und Europa niederschlug. Die Künste, in diesem Falle die Musik, stellten also einen wichtigen Schauplatz des Nationsdiskurses dar.<sup>4</sup> Čajkovskij war als Komponist und Musiker dazu gezwungen, sich innerhalb des Systems der russischen Nationalmusik, wie sie seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts entstanden war, zu positionieren, so daß sich der Nationsdiskurs bei ihm nicht nur auf allgemeine politische Aussagen beschränkt, sondern auch in Form einer Besetzung oder eines Fernbleibens von bestimmten musikästhetischen Positionen äußerte.

Die Idee einer eigenständigen russischen Nationalmusik wurde am Ausgang des 18. Jahrhunderts entwickelt, als man vermehrt russische Volkslieder zu sammeln begann und als auch bereits die ersten Opern über "eigene" Sujets entstanden; ihren ersten Höhepunkt erlebte diese Idee in den Werken Michail Glinkas.<sup>5</sup> Von vorneherein war sie mit einem unvermeidlichen Dilemma verknüpft, das fortan den Hauptstreitpunkt bilden sollte: Einerseits sollte die russische Nationalmusik eigenständig und von anderen Vorbildern unabhängig sein, andererseits führte gerade das Streben nach Unabhängigkeit zu einer Orientierung an ausländischen, d. h. westeuropäischen Vorbildern, und sei es auch nur in der Absicht, diese zu übertreffen – ein Grundproblem des Phänomens Nationalmusik im 19. Jahrhundert, das freilich nicht nur auf den russischen Fall beschränkt war. Die Beziehung zur Musik Westeuropas bildete also die «Gretchenfrage», mit der sich jeder Komponist russischer Musik im 19. Jahrhundert konfrontiert sah. Gut beobachten läßt sich dieser Umstand auf dem Gebiet der russischen Musikkritik und ihrer Unterstützungsfunktion für die zu schaffende russische Nationalmusik, "deren Nähe oder Entfernung von der westeuropäischen Tonkunst thematisiert werden mußte."<sup>6</sup>

Das Dilemma fand seinen Ausdruck in der Tatsache, daß man zum Zwecke der Ausbildung einer eigenständigen Nationalmusik beide Wege beschritt. Die Brüder Nikolaj und Anton Rubinštejn suchten die Eigenständigkeit einer zukünftigen russischen Musik auf evolutivem Weg und in Form der Orientierung an der westeuropäischen Musik zu erreichen, indem sie in Moskau und Petersburg Konservatorien gründeten, die sozusagen die handwerklichen Grundlagen legen sollten. In diametralem Gegensatz dazu bildete sich in Petersburg die Komponistengruppe der sogenannten Novatoren heraus, die man nach einem Ausspruch des Petersburger Kritikers Vladimir Stasov auch als "mächtiges Häuflein" bezeichnete, das die Keimzelle einer zukünftigen Generation russischer Komponisten bilden sollte.<sup>7</sup>

Zum Selbstbild der Novatoren gehörte ihre fehlende Konservatoriumsausbildung und ihr anfänglicher Dilettantenstatus: Alle fünf Vertreter gingen ursprünglich ganz anderen Beschäftigungen nach, ehe sie sich der Musik zuwandten: César' A. Kjuj (1835-1918) war Bauingenieur, Aleksandr P. Borodin (1833-1887) promovierter Chemiker, Milij A. Balakirev

<sup>4</sup> In neueren Arbeiten wird auf diese gesellschaftliche Funktion von Kunst und Musik verstärkt Wert gelegt, was eine wesentliche qualitative Erweiterung der traditionellen Forschung über "Nationalmusik" bedeutet.

<sup>5</sup> Grundlegend zur russischen Musik des 19. Jahrhunderts REDEPENNING, DOROTHEA: *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*. Bd. 1: Das 19. Jahrhundert, Laaber 1994, dort auch weiterführende Literatur.

<sup>6</sup> FLAMM, CHRISTOPH: *Musikkritik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG<sup>2</sup>). Sachteil Bd. 2, Sp. 1378.

<sup>7</sup> Vgl. NEEF, SIGRID: *Die russischen Fünf. Balakirew. Borodin. Cui. Mussorgski. Rimski-Korsakow. Monographien. Dokumente. Briefe. Programme. Werke*, Berlin 1992.

(1836-1910) hatte Mathematik studiert, Modest P. Musorgskij (1839-1881) und Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908) hatte anfangs eine militärische Laufbahn eingeschlagen. Sie sahen das Fehlen einer professionellen Musikausbildung aber nicht als Nachteil an, sondern im Sinne der genannten Entgegensetzung gerade als Bedingung zur Möglichkeit, tatsächlich eine eigenständige russische, von westeuropäischen Vorbildern unabhängige Musik zu schaffen. Das ging so weit, daß man bedeutende westeuropäische Strömungen, wie etwa das Musikdrama Richard Wagners, nur mit Widerwillen rezipierte.<sup>8</sup> Den "Akademikern", wie man in ihren Kreisen die Mitglieder der anderen «Partei» nannte, sprach man aufgrund dieser Argumentation ihr Russentum ab. Die Frage der Konservatoriumsausbildung war also wesentlich: in dieser Lage bedeutete die Immatrikulation in eine musikalische Lehranstalt nicht einfach die Aufnahme einer Ausbildung, sondern stellte ein Bekenntnis im Richtungsstreit dar.

Auch wenn im Bewußtsein der russischen und ausländischen Zeitgenossen der Gegensatz zwischen "Akademikern" und "Novatoren" eine so bedeutende Rolle spielte, kann man jedoch die Komplexität des russischen Musiklebens allein mit diesem statischen und bipolaren Modell nicht zufriedenstellend beschreiben, so daß die neuere Forschung auch zunehmend von einer solchen Sichtweise abrückt.<sup>9</sup> Nur so nämlich ist die Position Čajkovskijs in der zeitgenössischen Diskussion zu begreifen: In dieses starre Schema kann er nicht so recht eingeordnet werden. Einerseits verfügte Čajkovskij über eine solide Konservatoriumsausbildung, andererseits galt gerade er in seinen letzten Lebensjahren als größter und bedeutendster russischer Musiker und Komponist seiner Zeit. Auch die "Novatoren" machten ihm schließlich den Rang des führenden russischen Musikers gegen Ende seines Lebens nicht mehr streitig.

Das weist darauf hin, daß Čajkovskij – und darum geht es hier – in einer höchst individuellen Weise an der Diskussion um die nationale Verortung der russischen Kultur teilnahm. Er hatte an wesentlichen Grundüberzeugungen beider Seiten gleichermaßen teil, entwickelte diese teilweise noch fort und verband die gegensätzlichen Positionen schließlich zu einer Synthese. Dies soll weiter unten gezeigt werden.

## 1.2. Rußland und Europa – die Position Čajkovskijs

Čajkovskijs Nationalgefühl als Russe zeigt exemplarisch sein Verhältnis zur Stadt Moskau. Wie die folgenden Hinweise zeigen, galt ihm diese Stadt als Symbol für den russischen Nationalgedanken. Als achtjähriger Junge kam der zukünftige Komponist erstmals in die Stadt, da sein Vater als Direktor der Votkinsker Berg- und Metallwerke in den Ruhestand gegangen war und die Familie nach Moskau zog. Die Stadt machte offenbar einen großen Eindruck auf ihn. Seiner Gouvernante schrieb er am 30. Oktober 1848: "Hier habe ich vieles gesehen, was ich bislang noch nie gesehen habe."<sup>10</sup> Ausgehend von dieser Kindheitserfahrung und vielen anderen Hinweisen vermutet Polina Vajdman, "daß Moskau mit seiner Vergangenheit im Bewußtsein des Komponisten mit dem Bild Rußlands konvergierte und eine der Grundlagen seines Nationalgefühls bildete."<sup>11</sup> Einen Beleg für diese Vermutung

<sup>8</sup> Cezar' Kjuj etwa rühmte sich, ohne die Kenntnis von Wagners Werken in seiner Oper *William Ratcliff* ebenfalls zu einer Leitmotivtechnik gefunden zu haben. Vgl. NEEF (wie Anm. 7), S. 107.

<sup>9</sup> Wie DAMMANN (wie Anm. 1), S. 37 f. herausstellt, betont man in der heutigen Forschung anstatt einer schematischen Gegenüberstellung von zwei Komponistengruppen eher die verbindenden Elemente.

<sup>10</sup> ČPSS V, S. 5.

<sup>11</sup> VAJDMAN, POLINA: "... hätte mich das Schicksal nicht nach Moskau gestoßen" - Beitrag zu einer neuen Čajkovskij-Biographie, in: ČSt 3, S. 564; FRUMKIS, TAT'JANA: P. I. Čajkovskijs Kantate Moskva zur Krönung Zar Aleksandsr III. im Jahre 1883, in: Mitteilungen 7 (2000), S. 47 – 61.

kann man in vielen Kompositionen sehen, die spezifisch Moskauer Sujets aufgreifen und die nationale Bedeutung der Stadt thematisieren wie etwa neben der schon genannten Kantate *Moskva* und der Ouverture *1812* die Oper *Opričnik* mit einer Handlung im Moskau Ivans IV.<sup>12</sup>

Čajkovskijs Nationalgefühl als Russe stand jedoch nicht im Widerspruch zu einer europäischen Verortung. Er verband die dargestellte Vorstellung von Moskau als Symbol des russischen Nationalgedankens eng mit einer europäischen Idee. So schrieb er etwa in einer Rezension:

"In ferner Zukunft zeigte sich meinem inneren Auge Mütterchen Moskau [...] als echte europäische Stadt, als Zentrum eines großen zivilisierten Landes, die eifrig über ihre heimische Kunst wacht und nach echten künstlerischen Genüssen sucht [...]."<sup>13</sup>

Die europäische Idee war für Čajkovskij aber deutlich unterschieden von einer kritiklosen Aneignung ausländischer Elemente. Die Bejahung der europäischen Idee einerseits und die Kritik insbesondere an deutschen Kompositionstechniken andererseits schloß sich daher für ihn nicht aus. Das zeigte sich in seinen Vorschlägen zur Behandlung des russischen Volkslieds. Hier opponierte Čajkovskij gleichermaßen gegen slavophile Vorstellungen wie gegen eine schematische Übernahme westlicher Kompositionstechniken. Seit Michail Glinka existierte in der russischen Musikkultur die Idee der Verbindung westlicher Kompositionselemente mit der russischen Volksmusik in Form einer zu schaffenden Synthese. Grundsätzlich verfolgte auch Čajkovskij diesen Gedanken, so daß er einerseits gegenüber Taneev eine gewisse Sympathie erkennen ließ, als sich dieser dieses Vorhaben zur Aufgabe machte.

"[Sie sagten mir], daß Sie beabsichtigten, auf dem Wege einer riesigen kontrapunktischen Arbeit eine besondere russische Harmonik zu finden, die es bis jetzt noch nicht gegeben hat. Ich erinnere mich sehr wohl, wie Sie dann bewiesen, daß wir keinen Bach gehabt haben, daß für die russische Musik getan werden müsse, was er und seine Vorgänger getan hätten, daß Sie versuchen, all das auszuführen, was bei normaler Entwicklung einiger hundert Jahre und einiger zehn Leute bedurft hätte."<sup>14</sup>

Andererseits wandte sich Čajkovskij aber gegen die schematische Übernahme westlicher Muster schließlich doch in einer Weise, die zeigt, daß die Einordnung als musikalischer "Slavophiler" wie musikalischer "Westler" in seinem Fall gleichermaßen unglücklich ist. An Sergej Taneev schrieb er weiter:

"Ihr Gedanke erschien mir damals sehr kühn, mir gefiel Ihr jugendlicher Eifer, aber ich dachte dann doch, daß dies im Grunde genommen die reinste slavophile Theorie ist, angewandt auf die Musik, und Ihre feste Absicht, die Verwirklichung dieser, wie mir schien, unrealistischen Projekte durchzukämpfen, hielt ich in meiner Seele für eine Art Donquichoterie."

In seinen Ausführungen wird eine grundlegende Ambivalenz hinsichtlich des Europagedankens sichtbar. Grundsätzlich stand Čajkovskij der Idee Europa sehr aufgeschlossen gegenüber, galt ihm doch

"die europäische Musik eine Schatzkammer, in die jede Nationalität etwas von sich einbringt, zum Nutzen der Allgemeinheit."

Die Orientierung an "Europa" verstand Čajkovskij jedoch in gewisser Hinsicht auch als eine Art schicksalhafter Angewiesenheit:

---

<sup>12</sup> Vgl. EGGERS, SUSAN BEAM: *Culture and Nationalism: Tchaikovsky's Visions of Russia in The Oprichnik*, in: TchAHC, S. 139 - 146.

<sup>13</sup> ČPSS II, S. 199.

<sup>14</sup> P. I. Čajkovskij an Sergej Taneev vom 15.-24.8.1880, in: ČPSS IX, S. 238 ff. – Hier zitiert nach RABINOVIČ, B. I.: *Čajkovskij und das Volkslied*, in: Mitteilungen 8 (2001), S. 132. Die folgenden Zitate ebd.

"Aber, wie wir uns auch bemühen, wir können nicht aus dem europäischen Garten heraus, weil unsere Saat durch den Willen des Fatums auf einen Boden gefallen ist, der vor uns durch Europäer bebaut

wurde; sie faßte dort schon vor langer Zeit tiefe Wurzeln, und jetzt wird unsere Kraft nicht mehr reichen, sie von dort herauszureißen."

Wenigstens im Ansatz sind also auch bei Čajkovskij Gedanken greifbar, wie sie bei Musorgskij mit seiner Ablehnung westeuropäischer Vorbilder in voll ausgebildeter Form erscheinen. Bei Čajkovskij findet sich beides: sowohl eine schroffe Abkehr von westeuropäischen Musikidealen als auch eine selbstbewußte Übernahme wesentlicher Elemente der deutschen, italienischen oder französischen Musik. Das zeigt, wie unglücklich der Versuch ist, ihn etwa als "Westler" im Gegensatz zu anderen "slawophilen" Komponisten abstempeln zu wollen. Es ist aber auch nicht richtig, ihn einfach als Gegner der Novatoren hinzustellen. Es gab nicht nur intensive Kontakte zwischen ihm und den Novatoren, sondern auch Anerkennung und gegenseitige Zustimmung – aller unterschiedlichen Ansichten zum Trotz.

## 2. Čajkovskij und Deutschland: Bewunderung und Distanz

Eine weitere, für sein Schaffen geradezu konstitutive Ambivalenz bestand in Čajkovskijs Verhältnis zu Deutschland. Für dieses Land mußte der Komponist sich gleichsam von Berufs wegen interessieren, galt Deutschland bzw. genauer der Bereich deutschsprachiger Kultur (die undifferenzierte Bezeichnung "deutsche Musik" schloß zur damaligen Zeit in russischen Kreisen üblicherweise auch die Musik Österreichs ein) doch als eines der führenden europäischen Musikländer. Allerdings beschränkte sich Čajkovskijs Deutschlandbild keineswegs lediglich auf die Musik, auch wenn diese eine zentrale Facette darstellt.<sup>15</sup> Wie aus Čajkovskijs Umgang mit dem Nationsdiskurs bereits zu vermuten ist, war das Verhältnis des Komponisten zum Musikland Deutschland eng mit seiner eigenen künstlerischen Position und Reife korreliert. Das zeigen die folgenden Ausführungen.

### 2.1. Das Land der musikalischen Lehrmeister

Deutschland als Land der musikalischen Lehrmeister und Vorbilder – so könnte man kurz und griffig diejenige Facette des Deutschlandbildes beschreiben, die zu Beginn von Čajkovskijs Laufbahn im Vordergrund stand. Das hing mit der Person seiner beiden Lehrer am Petersburger Konservatorium zusammen, die zwar beide keine Deutschen waren, aber in ihrer Musikausbildung wesentlich aus deutschen Quellen geschöpft hatten: Nikolaj Zarembo und Anton Rubinštejn. Der Kompositions- und Instrumentationsunterricht beider Lehrer bestand im wesentlichen aus einer intensiven Beschäftigung vor allem mit Werken Beethovens, Mendelssohn Bartholdys, Webers und Schumanns.

Der gebürtige Pole Nikolaj Zarembo wurde nach Eintritt Čajkovskijs in das Konservatorium sein Theorielehrer und beeinflusste ihn daher erheblich. Zarembo hatte nach einem juristischen Studium in Petersburg und einer Tätigkeit als Staatsbeamter in Berlin bei Adolf Bernhard Marx studiert und baute seinen eigenen Unterricht auf dessen *Lehre von der musikalischen Komposition* (vier Bände, Leipzig 1837-1847) auf. Als Lehrbuch des Kontrapunkts diente ihm Heinrich Bellermanns *Der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition* (Berlin 1862).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Ausführlich dazu mein Beitrag *Ambivalenzen im Deutschlandbild ...* (wie Anm. 3). Čajkovskijs Deutschlandbild war sehr viel heterogener, als es hier dargestellt werden kann.

<sup>16</sup> Dies und das Folgende nach KOHLHASE, THOMAS: *Čajkovskijs Studium und Kompositionen am Petersburger Konservatorium*, in: *Mitteilungen* 8 (2001), S. 15-31.

Auch wenn sich Čajkovskij bald schon von seinem Lehrer emanzipierte, blieb die Prägung namentlich durch deutsche musiktheoretische Abhandlungen bestehen. In seiner Bibliothek befand sich neben französischen und russischen Instrumentationslehren namhafter Autoren (u.a. Berlioz) ein anscheinend häufig benutztes Exemplar der *Contrapunctstudien* des Berliner Komponisten und Musiktheoretikers C. F. Weitzmann (1808 - 1880).<sup>17</sup> Sowohl in Čajkovskijs eigenem Unterricht am Moskauer Konservatorium in den Jahren 1866 bis 1878 als auch in seinen eigenen Harmonielehren von 1871 und 1874 lassen sich Elemente der deutschen Musiktheorie und Musikpädagogik deutlich greifen.<sup>18</sup> Spuren einer intensiven Auseinandersetzung mit der Kompositionslehre von Marx finden sich auch in seinem *Evgenij Onegin*. Die formale Disposition der berühmten Briefszene Tat'janas im *Evgenij Onegin* wurde in enger Anlehnung an Marxsche Vorstellungen entwickelt.<sup>19</sup>

Čajkovskijs zweiter Lehrer, Anton Rubiňštejn, in dessen neu eingeführten Instrumentationskurs er im Herbst 1863 wechselte, hatte für die Entstehung eines eigenständigen russischen Musiklebens eine ganz herausragende Bedeutung. Zu nennen sind vor allem die Gründung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft im Jahre 1859 und der St. Petersburger Musikschule zwei Jahre später, aus der im folgenden Jahr das Petersburger Konservatorium hervorging. Seinen Musikstudenten erschien Anton Rubiňštejn jedoch in zwiespältigem Licht: Auf der einen Seite ging dem europaweit bewunderten Klaviervirtuosen, dem erfolgreichen Musikorganisor und bereits als Dreißigjährigen weithin bekanntem Komponisten ein Nimbus voraus, der ihn vor seinen Studenten zu einer bewunderten Autorität werden ließ. So verspürte auch Čajkovskij nach dem Bericht seines Kommilitonen und Freundes Hermann Laroche (German A. Laroš) die "geradezu magische Wirkung",<sup>20</sup> die Rubiňštejn ausübte.

Auf der anderen Seite kritisierten die aufstrebenden, allen Neuerungen gegenüber aufgeschlossenen Kompositionsschüler die Auswirkungen von Rubiňštejns musikalischem Konservatismus. Rubiňštejn war "mit der Musik von Franz Schubert, Robert Schumann und Felix Mendelssohn groß geworden" und akzeptierte daher nur deren Orchester. Weitergehende Neuerungen, wie sie die Studenten in den Opern Glinkas, Meyerbeers oder erst recht bei Berlioz, Liszt und Wagner kennenlernen konnten, ließ Rubiňštejn in seinem Musikunterricht offensichtlich nicht zu. Auch originelle, aber im Widerspruch zum Kanon stehende Lösungen stießen auf den Widerspruch des Meisters.

"So erhielt Tschaikowsky einmal von ihm [Rubiňštejn] die Aufgabe, Beethovens d-moll - Klaviersonate [op. 31 Nr. 2] auf vier verschiedene Arten zu instrumentieren. Eine dieser Versionen war sehr ausgeklügelt und mit großem Raffinement gearbeitet – sie verwandte das Englisch Horn und andere Raritäten – wofür Tschaikowsky sofort einen Rüffel erhielt."<sup>21</sup>

Derlei Vorgänge waren offenbar nicht selten: Čajkovskijs Kommilitone und Freund Laroche (Laroš) berichtet über die "Schimpfkanonade" des gemeinsamen Lehrers gegen Čajkovskijs Programm-Ouverture "Das Gewitter", in der es geradezu wimmelte von Instrumentenkombinationen und Effekten, die Rubiňštejn in Empörung versetzten: Tuba, Englischhorn, Harfe, Große Trommel, Becken, Tremolospiel in den geteilten Violinen.<sup>22</sup>

Es war also gerade Rubiňštejns strenge und bedingungslose Orientierung an einer Art Regelkanon deutscher Komponisten, die auf die künstlerische Entfaltung und Entwicklung

<sup>17</sup> Vgl. VAJDMAN, POLINA: *Unbekanntes Čajkovskij*, in: ČSt 1, S. 281 f.

<sup>18</sup> Vgl. FRUMKIS, TAT'JANA: *Zu deutschen Vorbildern von Čajkovskijs Harmonielehre*, in: ČSt 1, S. 111-126.

<sup>19</sup> So BRAUN, LUCINDE: *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert* (= ČSt 4), Abschnitt "Zwischen A.B. Marx und Meyerbeer: Zum Schlußduett des *Onegin*", S. 188 - 198.

<sup>20</sup> TSCHAIKOWSKY, MODEST: *Aufzeichnung der Erinnerungen Laroches an Tschaikowskys Konservatoriumszeit*. Zuerst veröffentlicht in: *Severnyj Vestnik* 1897 (Heft 9 u. 10). Hier zitiert nach: Laroche, S. 250.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Ebd., S. 253.

Čajkovskijs in diesem Fall eher hemmend als fördernd wirkte. Auch wenn sich nach dem Bericht Laroche schon in dieser frühen Zeit herausstellte, "daß weder Freundlichkeit noch Strenge geeignet waren, ihn [Čajkovskij] von seinem einmal gewählten Weg abzubringen",<sup>23</sup> so mußte doch an diesem Punkt erstmals das Land der Lehrmeister auch als zu überwindende Größe, wenn nicht sogar als Hindernis erscheinen. Hier kündigt sich zum ersten Mal eine weitere Facette von Čajkovskijs Deutschlandbild an, die später in veränderter und ausdifferenzierter Form sehr bedeutungsvoll werden sollte.

## 2.2. Kritik am musikalischen Deutschland, aber Stolz auf Anerkennung von dort

Gegen Ende seines Lebens, als es auch für ihn an der Anerkennung nicht nur in Rußland, sondern auch im westlichen Ausland keinen Zweifel mehr geben konnte, steigerte diese Tatsache Čajkovskijs Selbstbewußtsein erheblich. Es ist bestimmt kein Zufall, daß sich bei Čajkovskij in den 1890er Jahren Aussagen finden, die die Vorbildhaftigkeit des deutschen Musiklebens und der deutschen Musik überhaupt zwar noch als historisch gegebene Tatsache, aber nicht mehr als Leitbild für Gegenwart und Zukunft hinstellten. So gab Čajkovskij 1892 in einem Interview über "die gegenwärtige Musik im Westen" und "deren Zukunft" eine sehr nüchterne Einschätzung ab. Anscheinend identifizierte er "die Musik im Westen" vorwiegend mit "Musik in Deutschland", denn in seiner langen Antwort auf die Frage ging es lediglich um deutsche bzw. österreichische Musiker (Bruckner und Richard Strauss), die er wie selbstverständlich beide als "deutsche Komponisten" bezeichnete. Trotz der Vorbehalte gegen die genannten Komponisten war Čajkovskij zwar bereit, die Bedeutung Wagners und Brahms' in begrenztem Rahmen zu würdigen, äußerte sich dann aber über Deutschland im allgemeinen:

"Im großen und ganzen zeigen sich jedoch heute in diesem klassischen Musikland ein gewisser Mangel an musikalischen Begabungen, fehlende Lebendigkeit und Stagnation."<sup>24</sup>

Dennoch war die Anerkennung im Land der musikalischen Lehrmeister für Čajkovskij ein bedeutendes Ereignis, das ihn mit Stolz erfüllte – wenigstens am Anfang seiner Laufbahn. Erfreut und stolz stellte Čajkovskij im Jahr 1876 während seines Aufenthaltes in Bayreuth fest, "daß ich in Deutschland und im übrigen Ausland gar nicht so wenig bekannt bin wie ich dachte."<sup>25</sup>

Daß es hier nicht nur um persönliche Befriedigung, sondern auch um Genugtuung in nationaler, also politischer Hinsicht ging, zeigt sich an der Art, wie Čajkovskij eine wohlwollende Aufnahme mitunter beschrieb. Als er mit dem Orchester der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft sein dortiges Konzert im Januar 1888 vorbereitete, beschrieb er das aufkommende Vertrauen zwischen ihm und den Musikern so:

"[...] bald begannen einige freundlich zu lächeln und einander beifällig zuzunicken, als ob sie sagen wollten: 'Dieser russische Bär ist gar nicht so übel' [...]"<sup>26</sup>

In der zweiten Probe mit demselben Orchester erlebte der russische Pianist Vasilij L. Sapel'nikov (1868-1941) im Januar 1888 unter der Leitung des Komponisten mit dem Ersten Klavierkonzert Čajkovskijs einen "Triumph", den der Komponisten offensichtlich auch als nationalen Erfolg verstand, denn er nannte es ein

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> ČAJKOVSKIJ, PETR IL'IČ: *Interview für die Zeitschrift Peterburgskaja žizn' vom November 1892*. In: *Peterburgskaja žizn'*, 12.11.1892. Hier zitiert nach: Tschaikowsky aus der Nähe, S. 223.

<sup>25</sup> P. I. Čajkovskij an M. I. Čajkovskij aus Wien vom 8./20.8.1876, in: ČPSS VI, S. 64.

<sup>26</sup> ČAJKOVSKIJ, PETR IL'IČ: *Avtobiografičeskoe opisanie putešestvij za granicu v 1888 godu*. Hier zitiert nach: *P. I. Čajkovskij. Muzykal'no – kritičeskie stat'i*. Moskva 1953, S.356 f.



"unbeschreiblich schönes Gefühl zu erleben, wie ein ganzes ausländisches Orchester einem russischen Virtuosen so ungeteilte Bewunderung zollt!"<sup>27</sup>

### 2.3. Das gespaltene Verhältnis zu Beethoven

Čajkovskijs Urteile über deutsche Komponisten spiegeln seine ambivalente Haltung gegenüber Deutschland als Musikland wider: einerseits schicksalhafte Angewiesenheit, andererseits Streben nach Unabhängigkeit. Es fließen aber auch noch eine Vielzahl anderer Elemente in die Beurteilungsgrundlage mit ein. Čajkovskij vermochte scharf zu trennen zwischen Sympathie für die Person und Abneigung gegen ihre Musik – so im Falle von Brahms<sup>28</sup> – und machte mitunter aus seiner Antipathie keinen Hehl – so im Falle Liszts, den er als "eitlen Heuchler" titulierte<sup>29</sup>. Bemerkenswert ist sein Urteil über Person und Musik Richard Wagners, das trotz seines Widerwillens und Unverständnisses gegenüber den Ideen des deutschen Nationalismus differenziert und kenntnisreich ausfiel.<sup>30</sup> All das zeigt, daß die Bewunderung und Schulung an "deutscher" Kompositionsweise bei Čajkovskij keineswegs zu kritikloser Anerkennung deutscher Komponisten als Vorbilder führte. Eine Beschäftigung mit ihnen erwies sich andererseits jedoch als unabdingbar für einen ernstzunehmenden Komponisten.

Diese Ambivalenz zwischen Streben nach Unabhängigkeit einerseits und geradezu schicksalhafter Angewiesenheit andererseits zeigt sich symptomatisch in der Beschäftigung Čajkovskijs mit demjenigen Komponisten, der ebenso wie Mozart als Klassiker galt und das ganze 19. Jahrhundert hindurch symbolhaft für "deutsche" Musik stand: Ludwig van Beethoven. Während der Zeit seiner Anstellung im russischen Justizministerium

"machte ich mich von Zeit zu Zeit daran, eine Beethovensche Symphonie zu studiren. Seltsam! Diese Musik stimmte mich traurig und machte mich jedesmal wochenlang zu einem unglücklichen Menschen. Seit jener Zeit erfüllte mich ein rasendes Verlangen, eine Symphonie zu schreiben, welches nach jeder Berührung mit Beethovenscher Musik von Neuem losbrach – aber dann fühlte ich nur zu sehr meine Unwissenheit, meine gänzliche Ohnmacht in der Handhabung der Compositionstechnik, und dieses Gefühl brachte mich der Verzweiflung nahe."<sup>31</sup>

Für Čajkovskijs Deutschlandbild ist es von nicht geringer Bedeutung, daß gerade die Musik der "deutschen" Symbolfigur Beethoven den Ansporn zu einer professionellen musikalischen Ausbildung lieferte und insofern eine Vorbildfunktion hatte. Dabei war die Bewunderung für Beethoven nicht minder groß als diejenige für Mozart, aber auf charakteristische Weise eingeschränkt. In einer Tagebuchnotiz über seine "musikalischen Neigungen und Vorurteile" schrieb Čajkovskij über Beethoven:

---

<sup>27</sup> Ebd., S. 357.

<sup>28</sup> Čajkovskij schrieb in seinen Reiserinnerungen über Brahms: "Wie alle meine musikalischen Freunde in Rußland schätze ich Brahms [...] ganz außerordentlich, kann aber trotz allen guten Willens seine Werke doch nicht lieben [...]" Ebd., S. 342.

<sup>29</sup> P. I. Čajkovskij an Nadežda fon-Mekk aus Paris vom 18./30.11.1879, in: Teure Freundin (fortan zitiert als TF), S. 354.

<sup>30</sup> Vgl. *Čajkovskijs Wagner-Rezeption – Daten und Texte*, zusammengestellt von Thomas Kohlhase, in: ČSt 3, S. 299-326; BARTLETT, ROSAMUND: *Wagner and Russia*, Cambridge 1995.

<sup>31</sup> P. I. Čajkovskijs *Autobiographie aus dem Jahre 1889*, vorgestellt von Alexander Poznansky, aus dem Amerikanischen von Thomas Kohlhase, in: Mitteilungen (2000), S. 7 f. (fortan zitiert als Autobiographie). Der hier nach dem Original herausgegebene Text erschien erstmalig unter dem Titel *Die russische Musik und ihr berufenster Vertreter* in der von Paul Lindau in Breslau herausgegebenen Zeitschrift *Nord und Süd*, Bd. LIV (Juli 1890), Heft 160, S. 56-71.

"Ich verneige mich vor der Größe einiger seiner Werke, aber ihn selbst *liebe* ich *nicht*. Mein Verhältnis zu ihm erinnert mich an das, was ich in meiner Kindheit gegenüber Gott *Zebaoth* verspürt habe. Ich hegte [...] Ihm gegenüber ein Gefühl des Erstaunens, gleichzeitig aber auch der Furcht."<sup>32</sup>

Diese Verbindung von Bewunderung und distanzierter Position Beethovens gegenüber wird in Čajkovskijs Beschreibung von Beethovens später Schaffensperiode noch deutlicher. Er nannte sie

"ein *Chaos*, über dem, von undurchdringlichem Nebel umgeben, der Geist dieses musikalischen *Zebaoth* schwebt."<sup>33</sup>

Diese Aussagen datieren aus einer Zeit, als Čajkovskij sich seiner eigenen Bedeutung wohl bewußt war. Wenn also auch noch die Beziehung des gereiften Künstlers zu Beethoven von einer Art scheuer Bewunderung geprägt war, wird besser verständlich, wie groß das lähmende Gefühl der Unwissenheit gewesen sein muß, von dem der junge werdende Komponist im Rückblick berichtet. Beethoven als Meßgröße, als gleichsam *per definitionem* unerreichbares Vorbild – diese Konstruktion eines für die Musikgeschichte des 19. Jahrhundert zentralen Mythos<sup>34</sup> stand also gleich am Anfang von Čajkovskijs musikalischer Ausbildung. Wie viele andere Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sah Čajkovskij sich ebenfalls in Beethovens Nachfolge, war sich jedoch sicher, ihn nicht erreichen zu können. Diese Teilhabe am Mythos Beethoven zeigt sich beispielsweise an seinen Erläuterungen gegenüber Sergej Taneev über seine Vierte Symphonie. Er habe hier

"durchaus nicht das Bestreben, eine neue Idee auszusprechen. Im Grunde ist meine Sinfonie eine Nachahmung der Fünften Sinfonie von Beethoven."<sup>35</sup>

Im nächsten Satz beugte Čajkovskij jedoch sofort jedem Verdacht vor, sich mit dem Idol Beethoven vergleichen lassen zu wollen, denn er erklärte halb scherzhaft, halb im Ernst,

"daß ich kein Beethoven bin, woran ich niemals gezweifelt habe."<sup>36</sup>

### 3.1. Der Geschlechtsdiskurs in der russischen Kultur

Der stete Wandel und die sich beschleunigende Modernisierung der russischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zogen auch eine sich langsam aber sicher intensivierende Diskussion um Geschlechterrollen nach sich. Dabei ging es nicht lediglich um die Emanzipation der Frau und ihre verstärkte Teilnahme am öffentlichen Leben, sondern wesentlich allgemeiner um die Frage der Befreiung beider Geschlechter aus traditionellen Rollenvorstellungen und Verhaltensmustern. Eine neue Leitvorstellung hinsichtlich der erstrebten Lebensführung eroberte sich zunehmend Raum: nicht mehr ausschließliche Orientierung an kollektiven Normen, sondern vermehrt die Idee einer individuell bestimmten Lebensweise.

Als Homosexueller sah sich Čajkovskij unentrinnbar in diese Diskussion hineingeworfen. Zeit seines Lebens unterhielt er Beziehungen zu jungen Männern und frequentierte die entsprechenden gesellschaftlichen Milieus. Damit war unweigerlich ein Zwang zur Definition der eigenen geschlechtlichen Rolle verbunden. Allein diese Tatsache weist schon darauf hin, daß ihn der Geschlechtsdiskurs in der russischen Gesellschaft ganz unmittelbar betraf.

<sup>32</sup> Tagebuch Nr. 8, Eintragung vom 20. September 1887. In: Tagebücher, S. 271, Hervorhebungen im Original.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Vgl. dazu BAUER, ELISABETH ELEONORE: *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*. Suttgart 1992.

<sup>35</sup> P. I. Čajkovskij an Sergej Taneev aus Clarens vom 27. März / 8. April 1878, in: TF, S. 190.

<sup>36</sup> Ebd. – Vgl. auch CHOCHLOV, JURIJ: *Pjataja Betchovena i Četvertaja Čajkovskogo*, in: Muzykal'naja Akademija 1993, N. 4, S. 211-214.

Ein ganz wesentlicher Gegensatz zwischen Nations- und Geschlechtsdiskurs sticht ins Auge: Zwar wurde die Kategorie Geschlecht in der russischen Gesellschaft ebenso zum Problem wie die Kategorie Nation. Wenn nun der Nationsdiskurs öffentlich geführt wurde und in Publizistik, Kunst und Kultur einen breiten Raum einnahm, so war der Geschlechtsdiskurs hingegen in vielerlei Hinsicht tabuisiert und galt als "unschicklich" für die "feine Gesellschaft". So verhielt es sich hinsichtlich der Rollendefinitionen von Frau und Mann, um so mehr jedoch hinsichtlich eines so heiklen Themas wie dem der Homosexualität. Als Folge dieses Umstandes ergibt sich für den Betrachter, daß er nicht erwarten kann, den Geschlechtsdiskurs ähnlich gut beobachten zu können wie den Nationsdiskurs, denn es sind kaum schriftliche Quellen vorhanden, mit deren Hilfe man diesen Diskurs in den Einzelheiten nachzeichnen könnte.<sup>37</sup>

In scheinbarem Gegensatz hierzu steht die Unbekümmertheit, mit der man im vorpetrinischen Rußland mit dem Phänomen Homosexualität umging.<sup>38</sup> In der Forschung herrscht weitgehende Einigkeit darüber, daß bis zur Zeit Peters des Großen Homosexualität kein besonderes Problem darstellte – es handelte sich offenbar um ein übliches, aber den Staat oder die Öffentlichkeit nicht weiter störendes Phänomen. Das hing auch damit zusammen, daß die orthodoxe Kirche gleichgeschlechtliche Beziehungen zwar nicht guthieß, aber weniger intensiv als die westlichen Kirchen gegen sie vorging. Der Geschlechtsdiskurs wurde daher wesentlich durch das Spannungsfeld zwischen öffentlichen und privaten Interessen bestimmt.

Das zeigt der Wandel im Umgang mit der Homosexualität seit Peter dem Großen. Wenn nun erstmals in zwei Erlassen dieses Zaren von 1716 und 1726 homosexuelle Beziehungen im Militär unter Strafe gestellt wurden, so erfolgte dieser Schritt zum einen unter dem Einfluß ausländischer (schwedischer) Berater und zum anderen vorwiegend deshalb, weil gleichgeschlechtliche Beziehungen den Aufbau einer strengen hierarchischen Ordnung tendenziell gefährdeten. Erst viel später, nämlich 1825, wurde Homosexualität auch für Privatpersonen zu einem strafbaren Delikt. In der Praxis kam es jedoch nur selten zu Verurteilungen. Das lag zum einen an der schwierigen Beweislage (die Delinquenten mußten von zwei Zeugen quasi in flagranti erwischt werden), zum anderen aber auch an einem spezifisch russischen Rechtsverständnis: Solange der Fortbestand der öffentlichen Ordnung nicht gefährdet war, spielte das individuelle Verhalten eine nachgeordnete Rolle. So sind im 19. Jahrhundert homosexuelle Persönlichkeiten in hohen Staatsämtern zu finden, wie zu Čajkovskijs Zeit etwa Fürst V. P. Meščerskij, der als Berater zweier Zaren und als Journalist mit dem Blatt *Graždaniin* erheblichen politischen und gesellschaftlichen Einfluß hatte, oder Großfürst Sergej Aleksandrovič.<sup>39</sup>

In mehrfacher Hinsicht war die Beziehung der russischen Gesellschaft zur Homosexualität zu Čajkovskijs Zeiten also widersprüchlich: Hohe Strafen auf homosexuelle "Delikte" standen im Gegensatz zu oftmals bis in die obersten Gesellschaftskreise hinein anzutreffenden Verhaltensweisen. Diese wiederum standen ihrerseits im Gegensatz zur öffentlichen Meinung, welche Homosexualität als krankhafte Perversion ablehnte.

<sup>37</sup> Erschwert wird die Situation für den heutigen Forscher durch den Umstand, daß die Architekten des sowjetischen Čajkovskij-Bildes alles daransetzten, Anspielungen auf das Thema Homosexualität so weit als möglich zu tilgen; das führte zu erheblichen Entstellungen in der Edition seines Schrifttums führte. Vgl. SOKOLOV, VALERIJ: *Briefe P. I. Čajkovskijs ohne Kürzungen. Unbekannte Seiten seiner Korrespondenz*, in: ČSt 3, Mainz 1998, S. 137-162.

<sup>38</sup> Zur Homosexualität in der russischen Gesellschaft vgl. ENGELSTEIN, LAURA: *The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*, Ithaca 1992; *Sex and Russian Society*, hrsg. v. Igor Kon und James Riordan, Bloomington 1993.

<sup>39</sup> Zur Homosexuellenszene in Petersburg vgl. ROTIKOV, KONSTANTIN: *Epizod iz žizni "golubogo" Peterburga*, in: Nevskij archiv, 1997, S.449-466.

### 3.2. Čajkovskijs Homosexualität

Die folgenden Hinweise zeigen, daß der Geschlechtsdiskurs für Čajkovskij eine ganz ähnliche Funktion wie der Nationsdiskurs hatte: In beiden Fällen ging es ihm um die Suche nach dem eigenen Standort und der Konstruktion einer eigenen Identität. Als Konsequenz aus den bisherigen Überlegungen ergibt sich aber auch, daß die Identitätssuche hinsichtlich der Kategorie Geschlecht bei Čajkovskij notgedrungen völlig anders vonstatten ging als seine nationale Standortbestimmung.

Čajkovskij konnte seine Homosexualität nicht offen zeigen, geschweige denn offen leben, sondern mußte auf die Widersprüche in der russischen Gesellschaft Rücksicht nehmen.<sup>40</sup> Er befand sich in der paradoxen Lage, daß zwar einerseits seine homosexuellen Praktiken dem Gesetze nach strafbar waren, er aber andererseits in gewisser Hinsicht nicht allzu viel zu befürchten hatte. Seine hohe gesellschaftliche Stellung und seine Nähe zum Hof schützte ihn vor Verdächtigungen und Anfeindungen. Ein viel größeres Problem stellte für ihn jedoch die öffentliche Meinung dar, die Homosexualität diffamierte und ausgrenzte. Diese öffentliche Meinung stellte für den Komponisten eine nicht zu unterschätzende Gefahr dar, war sie doch der einzige Faktor, der auch gegen Ende seines Lebens all seinem Ruhm zum Trotz seine Stellung hätte gefährden können: Sollte doch im Verständnis der "guten Gesellschaft" gerade ein nationaler Komponist auch ein moralisches Vorbild sein; und dazu gehörte selbstverständlich ein "untadeliger Lebenswandel".

Čajkovskij hielt daher seine Kontakte zur Moskauer und Petersburger Homosexuellen-szene sorgfältig geheim, selbst in Tagebüchern und Briefen äußerte er sich nur verschlüsselt darüber. Seine Heirat mit Antonina Miljukova diente unter anderem auch dem Ziel, Gerüchte über seinen Lebenswandel zum Schweigen zu bringen. Čajkovskij lebte also selbst die gesellschaftlich diskutierte Frage aus, welches Maß an Individualität möglich war bzw. welches Maß an Individualität man einer Einzelperson zuzugestehen bereit war.

In ähnlicher Weise wie Čajkovskij seine Position im Nationsdiskurs durch eine Synthese gegensätzlicher Positionen fand, suchte er auch nach seinem geschlechtlichen Standort. Čajkovskij schuf sich zeit seines Lebens immer wieder neue geschlechtliche Identitäten und reagierte in dieser Weise flexibel auf die sich jeweils ändernden Bedingungen. Als Schüler der Petersburger Rechtsschule nahm er wie selbstverständlich an homosexuellen Praktiken seiner Mitschüler teil und hielt seine eigenen Neigungen für etwas völlig "Normales" und nicht weiter Bedeutsames. Der Gedanke an ein eheliches Glück schien ihm dadurch nicht ausgeschlossen zu sein – zumindest wurde diese Illusion bei ihm durch verschiedene mehr oder weniger lockere Beziehungen auch zu Frauen genährt. Das kurze und für ihn unerträgliche Zusammenleben mit seiner Frau Antonina Miljukova, dem er sich bald durch Flucht ins Ausland entzog, überzeugte ihn jedoch von der Intensität seiner Neigung. Der notgedrungenen, aber überzeugten Entschluß, dieser Neigung gemäß zu leben und sie dabei so weit als möglich vor der Öffentlichkeit zu verbergen, brachte ihn in einen Konflikt zwischen den eigenen individuellen Ansichten einerseits und den durch Erziehung ererbten, traditionellen Ansichten andererseits. Es war jedoch nicht die Homosexualität selbst (diese empfand Čajkovskij als natürlich), sondern es waren die damit verbundenen sozialen Folgen (Zwang zu konspirativem Vorgehen gegenüber der Öffentlichkeit), welche den Komponisten seelisch stark belasteten.

<sup>40</sup> Belege für das Folgende bei Poznansky.

#### 4. Gründe für die beobachteten Ambivalenzen

Die Ursachen für die beobachteten Widersprüche und Ambivalenzen des Komponisten sind grundsätzlich an zwei Orten zu suchen: zum einen in der psychischen Struktur Čajkovskijs, zum anderen aber auch in der musikästhetischen Positionierung der russischen Musik. Erst beide Aspekte zusammengenommen bieten eine befriedigende Erklärung, die dem Komponisten und seiner Musik gerecht wird.

##### 4.1. Urteile und Ansichten als Ausdruck der psychischen Gestimmtheit

Charakteristisch für Čajkovskij ist, daß Beschreibungen und äußere Eindrücke bei ihm stets in enger Beziehung zu seinem Innenleben gesehen werden müssen.<sup>41</sup> Der introvertierte und feinfühligke Čajkovskij (schon sein Kindermädchen Fanny Dürbach hatte ihn als hypersensibles "Kind 'von Glas'" bezeichnet)<sup>42</sup> war alles andere als ein unvoreingenommener Beobachter (wenn ein solcher denn überhaupt denkbar ist). Vielmehr waren seine Ansichten und Urteile zumeist Ergebnisse komplexer Wechselwirkungen zwischen äußeren Eindrücken und seinem Innenleben.

Ein für Čajkovskij zentrales Bedürfnis war die Aufrechterhaltung eines großen persönlichen Freiraums, das eng mit psychischen Grundgegebenheiten seiner Persönlichkeit zusammenhing, wie etwa mit der außerordentlich hohen Sensibilität oder den sozialen Folgen seiner Homosexualität. Um Gerede und Skandale so weit wie möglich zu vermeiden, sah sich Čajkovskij zu äußerster Zurückhaltung in Mitteilungen aus seinem Gefühlsleben gezwungen. Das betrifft nicht nur öffentliche Verlautbarungen wie etwa seine Autobiographie<sup>43</sup>, sondern auch seine private Korrespondenz. So war ihm sehr daran gelegen, daß Nadežda F. fon Mekk nicht die ganze Wahrheit über seine Ehekatastrophe erfuhr, da dies die Offenlegung seiner homosexuellen Veranlagung bedeutet hätte. Aber auch andere Faktoren wie Čajkovskijs außerordentlich hohe seelische Empfindsamkeit verstärkten sein Bedürfnis nach persönlichem Freiraum. Begegnungen, offizielle Anlässe, aber auch freundschaftlich gemeinte Treffen und Hilfestellungen bedeuteten für Čajkovskij aufgrund seiner inneren Verfassung daher oft eine große Belastung.

Naturgemäß häuften sich Belastungen dieser Art während seiner Auslandsaufenthalte repräsentativer Art. Der Komponist selbst empfand einen Widerspruch zwischen dem Wunsch, ja der Pflicht nach Repräsentation der russischen bzw. seiner eigenen Musik einerseits und dem sich zwanghaft verstärkenden, schließlich geradezu quälenden Bedürfnis nach Erhalt des persönlichen Freiraums andererseits. Um keinen gesellschaftlichen Skandal zu provozieren, spielte Čajkovskij zwar das gesellschaftliche Spiel mit, so gut es ging. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen verraten jedoch unmißverständlich, welche inneren Qualen für ihn damit verbunden waren. Čajkovskij sah sich daher zu ungewöhnlichen Lösungen gezwungen.

Schon zu Beginn seiner Konzertreise hatte Čajkovskij in seinem ersten Brief an Frau fon Mekk von der erheblichen psychischen Belastung berichtet und ihr gegenüber erklärt:

"In der Zwischenzeit [zwischen dem Konzert in Hamburg am 9. / 21. Januar 1888 und in Berlin am 8. Februar 1888] will ich eine Stadt aufsuchen, wo mich niemand kennt, um einige Tage in Einsamkeit und Schweigen zu verbringen. Sie können sich nicht vorstellen, wie müde ich bin und wie ich mich nach Erholung sehne."

Čajkovskij realisierte diese Absicht nicht nur einmal, sondern mehrere Male. Er unterbrach mehrmals seine Konzerttourneen gleichsam zum Zweck psychischer Rekonvaleszenz. Stellt

---

<sup>41</sup> Grundlegend für diesen Aspekt: Poznansky.

<sup>42</sup> So in Žizn'Č 1, S. 25. Hier zitiert nach Poznansky, S. 6.

<sup>43</sup> Vgl. die Hinweise Poznanskys auf Kaschierungen des Komponisten, in: Autobiographie, S. 5.

man die Urteile über die bei diesen Zwischenaufenthalten aufgesuchten Orte zusammen, so ergibt sich ein Grundmuster: Sie wurden nämlich durchweg positiv, ja begeistert beschrieben – ein eindrucksvoller Hinweis darauf, wie sehr Čajkovskijs innere Empfindungen seine Urteile über äußere Erscheinungen beeinflussten. Über seinen Aufenthalt in Magdeburg schrieb er:

"Nach schrecklich ermüdenden Tagen in Hamburg und einem nicht weniger ermüdenden Tag in Berlin verspürte ich plötzlich das Bedürfnis, irgendwohin in die Einsamkeit zu verschwinden und habe zufällig Magdeburg ausgesucht. Es stellt sich heraus: Die Stadt ist wunderbar, groß und schön."<sup>44</sup>

Ähnlich heißt es in einem Brief an seinen Bruder Modest:

"Magdeburg ist eine wunderbare, sogar eine großartige Stadt. Das Hotel, so wie es geführt wird, ist herrlich."<sup>45</sup>

Die Aussicht, sich von den als strapaziös empfundenen Verpflichtungen einer Konzerttournee erholen zu können, zog also positive Urteile über die Orte der Erholung nach sich. War die psychische Verfassung Čajkovskijs hingegen ungünstig, so schlug sich das auch in der Beschreibung seines jeweiligen Aufenthaltsortes nieder. Im Falle der Stadt Florenz sprach Čajkovskij diese Abhängigkeit seines Urteils von seinen psychischen Zuständen offen aus:

"Heute kamen wir in Florenz an. Eine reizende und sympathische Stadt! Ich hatte einen sehr angenehmen Eindruck, als ich eintraf, und ich erinnerte mich, wie ich mich in demselben Florenz vor zwei Monaten gefühlt hatte. Wieviel hat sich seitdem in meiner Seele verändert!"<sup>46</sup>

#### 4.2. Diffamierungen Čajkovskijs als "hypersensibler Psychopath"

Diese und viele weitere Beispiele dafür, wie sehr die Psyche in Urteilen und im Schaffen des Komponisten gegenwärtig ist und sogar die führende Rolle innezuhaben scheint, haben das Bild von Čajkovskij als einem fast geisteskranken Menschen entstehen lassen, ein Bild, das sogar Eingang in die wissenschaftliche Literatur fand: David Brown oder Henry Zajackowski etwa stellten die geistige und psychische Gesundheit des Komponisten in Frage. So spricht David Brown von "morbid sensitivity" des Komponisten,<sup>47</sup> Henry Zajackowski bezeichnet ihn in einer Interpretation der Vierten Sinfonie nicht nur als "hypersensibel", sondern rückt ihn sogar in die Nähe eines Psychopathen<sup>48</sup> – beide Interpretationsversuche sind "so taktlos und diskriminierend [...], daß man sich wünscht, sie wären lieber unterblieben."<sup>49</sup>

Nahrung fanden solche Urteil in Ansichten über die psychische Labilität des Komponisten, die man in vielen Einzelheiten meinte beobachten zu können – so etwa die devote Haltung, ja Unterwürfigkeit gegenüber Kollegen (etwa den Novatoren) oder etwa Berichte des Komponisten über eine mitunter intensive Fremdenangst. Beispiele dafür bilden die ersten Eindrücke nicht nur in deutschen Städten (wie beispielsweise Berlin), sondern auch in London und sogar in italienischen Städten wie San Remo, das er als "fürchterlich"<sup>50</sup> bezeichnete, oder Venedig, das ihm "finster"<sup>51</sup> erschien. Dieses intensiv empfundene Gefühl von

<sup>44</sup> P. I. Čajkovskij an V. È. Napravnik aus Magdeburg vom 12. / 24. Januar 1888, in ČPSS XIV, S. 335.

<sup>45</sup> P. I. Čajkovskij an Modest I. Čajkovskij aus Magdeburg, in: ČPSS XIV, S. 337.

<sup>46</sup> P. I. Čajkovskij an Nadežda fon-Mekk aus Florenz vom 9. / 21. Februar 1878, in: TF, S. 146.

<sup>47</sup> BROWN, DAVID: *Čajkovskij*, in: The New Grove, London 1980.

<sup>48</sup> ZAJACKOWSKI, HENRY: *Tchaikovsky's fourth Symphony*, in: *The Music Review*, Nr. 3/4, 1984, S.276.

<sup>49</sup> So HOFFMANN, FREIA / SCHLEUNING, PETER: *"Die Qualen und die Seligkeit der Liebe". Tschaiowsky als homosexueller Komponist und seine 4. Sinfonie*, in: MUSIK UND UNTERRICHT 6, Heft 32 (1995), S. 41.

<sup>50</sup> ČPSS VI, S. 312.

<sup>51</sup> ČPSS V, S. 231.

Fremde und Unsicherheit muß sich für Čajkovskij existentiell bedrohlich dargestellt haben. In seinen Tagebüchern berichtet er während seiner Zeit der Auslandsreisen immer wieder von seelischen Zusammenbrüchen und Weinkrämpfen, die er selbst mit dem Gefühl des Fremdseins in Zusammenhang brachte.

An dieser Stelle zeigt sich eindringlich ein Desiderat der Čajkovskij-Forschung: Zwar ist es, wie eingangs erwähnt, gang und gäbe, die Musik des Komponisten in Beziehung zu seinem Innenleben zu setzen, eine methodisch befriedigende Fundierung der Urteile auf der Basis wissenschaftlicher psychologischer Forschungen erfolgte jedoch bisher nicht einmal ansatzweise. Eine eingehendere Untersuchung hierzu muß in diesem Rahmen unterbleiben. Doch zeigt bereits ein kurzer Einblick in die psychologische Fachdiskussion, wie sehr die Anwendung dieses Verfahrens zum Verständnis beiträgt. Eine erste wichtige Erkenntnis besteht darin, daß die Themenkomplexe "Sensibilität" und "Homosexualität" zwar beide im weitesten Sinne der Persönlichkeitspsychologie zuzuordnen sind,<sup>52</sup> aber grundsätzlich voneinander zu trennen sind: Gesteigerte Sensibilität muß keineswegs auch immer mit Homosexualität einhergehen – es ist kein Widerspruch hierzu, daß in der Person Čajkovskijs beides vorhanden war. Beide Phänomene werden in unterschiedlichen Gebieten der Psychologie erforscht. Diese Trennung gestattet eine differenzierte Betrachtungsweise und nimmt Interpretationsansätzen die Grundlage, die die hohe Sensibilität des Komponisten lediglich aufgrund von Vorbehalten gegenüber seiner Homosexualität zu brandmarken suchen.

Erscheinungsformen hoher Sensibilität führen nach Erkenntnissen der Psychologie oft zu Normabweichungen. So führt etwa die intensive Reaktion auf sinnliche Reize (Gerüche, Bilder, Klänge) zu Verhaltensweisen, die gemeinhin als "übertrieben" oder "abnorm" gelten.<sup>53</sup> Diese Verhaltensweisen jedoch sofort in die Nähe psychopathologischer Krankheitsbilder zu rücken, verbietet sich nach den Untersuchungen W. Klages' "gerade bei Hochsensiblen", bei denen "Krisen nicht etwa gleich als das Vorfeld einer beginnenden Psychose oder als eine neurotische Fehlhaltung oder als Ausdruck einer psychopathischen Sonderform angesehen werden dürfen."<sup>54</sup> Es liegt nun nahe, viele der Čajkovskij so kennzeichnenden Eigenarten wie sein Bedürfnis nach Freiraum, seine mitunter existentiell bedrohliche Fremdenangst oder sein so wandelbares Urteil über äußere Verhältnisse nicht undifferenziert als psychische "Exzesse" oder gar Krankheitsbilder zu begreifen, sondern als Ausdrucksformen einer außerordentlich hohen Sensibilität.

Ganz ähnlich verhält es sich auch hinsichtlich des Phänomens Homosexualität. Indem von der Umgebung "Homosexualität unreflektiert mit einer Psychopathologie gleichgesetzt wird",<sup>55</sup> kann das individuelle Erleben und Fühlen des Homosexuellen nur als perhorreszierte "Perversion" abgelehnt werden. Homosexualität fungiert gleichsam als negativer Spiegel der Gesellschaft: "Jede Gesellschaft produziert Perversionen und die Perversen, die sie braucht."<sup>56</sup> In diesem – und nur diesem – Sinne ist ein Zusammenhang zwischen gesteigerter Sensibilität und Homosexualität denkbar, dann nämlich, wenn die Erlebnisse des

---

<sup>52</sup> Vgl. einführend PERVIN, LAWRENCE A.: *Persönlichkeitstheorien*, 4. Aufl. München u.a. 2000; JÜTTEMANN, GERD: *Persönlichkeitspsychologie. Perspektiven einer wirklichkeitsgerechten Grundlagenwissenschaft*, Heidelberg 1995.

<sup>53</sup> Eine Auflistung derartiger Besonderheiten bei PFEIFER, SAMUEL: *Der sensible Mensch. Leben zwischen Begabung und Verletzlichkeit*, Wuppertal 2002, Abschnitt "Störungen der Persönlichkeit", S.125-150.

<sup>54</sup> KLAGES, WOLFGANG: *Der sensible Mensch. Psychologie, Psychopathologie, Therapie*, Stuttgart 1978. Vgl. insbes. den Abschnitt "Hochsensible Formen, insbesondere bei Künstlern und Intellektuellen", S. 114-117, das Zitat: S.117.

<sup>55</sup> MORGENTHALER, FRITZ: *Homosexualität, Heterosexualität, Perversion*, Frankfurt /Main 1994, S. 126.

<sup>56</sup> Ebd., S. 170.

Homosexuellen den herrschenden Normen zuwiderlaufen und sie dadurch besonders intensiv erlebt werden.<sup>57</sup>

Die Übertragung auf den Komponisten Čajkovskij ergibt folgendes Bild: Er verfügte über eine stark individuell geprägte Persönlichkeit, eine Eigenschaft, die sich mit zunehmender Erkenntnis seiner Sonderposition in mehrfacher Hinsicht – herausragende Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, als Homosexueller Angehöriger einer tabuisierten Minderheit – noch verstärkte. Diese Eigenschaft als Krankheit abzutun, ist zwar bequem, hilft für das Verständnis der Person und seiner Musik aber nicht weiter. Insbesondere die sowjetische Čajkovskij-Forschung erhob unausgesprochen, aber dafür umso deutlicher diese Nichtbehandlung eines bei Čajkovskij zentralen Aspekts zur wichtigsten Prämisse ihrer Beschäftigung mit dem Komponisten.<sup>58</sup>

Eine derart tabuisierte Herangehensweise verstellt den Blick auf einige für Čajkovskij wesentliche Aspekte. So war es gerade seine psychische Individualität, die ihn zu persönlicher und infolgedessen auch künstlerischer Eigenart überhaupt erst befähigte. Die beschriebenen Ambivalenzen können sämtlich verstanden werden als Ergebnis der tief reflektierenden Umgangsweise Čajkovskijs, d. h. als Antwort auf Probleme, die sich nur ihm stellten. Čajkovskij wurde durch seine psychische Eigenart dazu befähigt, diese Individualität zu entwickeln und dadurch aller Identitätssuche zum Trotz einen Grad an persönlicher und künstlerischer Autonomie auszubilden, der ihn zu einem gesondert dastehenden, wichtigen Einzelphänomen der russischen Musikgeschichte werden ließ. Er war also kein "Mitläufer" mit anderen gesellschaftlichen Strömungen, sondern ein ausgesprochener Individualist – auch wenn es irritierend sein mag, daß mit dieser Disposition gerade nicht das Erscheinungsbild eines innerlich und äußerlich gefestigten Menschen einherging.

#### 4.3. Positionierung der russischen Nationalmusik als weitere Basis für Urteile Čajkovskijs

Das zweite Bündel an Gründen für die beobachteten Ambivalenzen in Čajkovskijs Positionen hängt mit kunst- und musiktheoretischen Grundgegebenheiten des 19. Jahrhunderts zusammen. Die spezifische Positionierung der russischen Musik im gesamteuropäischen Kontext legte von vorneherein wesentliche Grundzüge der Urteile Čajkovskijs fest.

Die Ausbildung der Musikästhetik in Europa folgte gewissermaßen einer "musikalischen Geopolitik", wie gerade das Beispiel Rußland zeigt. Unter den ost- und ostmitteleuropäischen Bestrebungen zum Aufbau einer eigenständigen nationalen Musik nimmt Rußland nämlich eine Sonderstellung ein. Sie kommt allerdings nur dann zum Ausdruck, wenn man zwischen "musikalischer" und "politischer" Funktion der russischen Musik unterscheidet. Auch wenn diese in Quellentexten (Briefen, Schriften, Rezensionen u.a.) vermischt erscheinen und kaum voneinander zu trennen sind, so ist es doch für das Verständnis der Position Čajkovskijs Deutschland gegenüber entscheidend, auf die Unterschiede zwischen "musikalischem" und "politischem" Urteil über Deutschland hinzuweisen.

In musikalischer Hinsicht verfolgten die russischen Musiker zunächst einmal ähnliche Ziele wie die Musiker in allen anderen östlichen Ländern Mitteleuropas: Die musikalische Emanzipation sollte als Grundlage für den Aufbau eines eigenständigen, national geprägten Musiklebens und eines ebensolchen kompositorischen Schaffens dienen. In politischer Hinsicht nahm die russische Musik jedoch die erwähnte Sonderstellung ein. Die Entstehung einer eigenständigen russischen Musik spielte sich – und darin liegt ihre Einzigartigkeit – in einem

<sup>57</sup> Ebd., S. 171.

<sup>58</sup> Vgl. SOKOLOV: *Briefe* (wie Anm. 37).



bereits existierenden, nicht nur unabhängigen, sondern sogar mit Großmachtstatus versehenen Staatswesen ab. Die Identifikation der Musiker und Komponisten mit diesem Staatswesen war hoch, so daß die russische Nationalmusikbewegung keinen gegen den russischen Staat gerichteten Charakter entwickelte. Sie verfolgte daher auch nicht, wie die anderen ostmitteleuropäischen Musikkulturen, eine politische Emanzipationsabsicht. Im Falle der polnischen oder tschechischen Musik sollte die musikalische Emanzipation zugleich auch der Beförderung der jeweiligen Nationalbewegung dienen und dadurch die Forderung nach Erlangung staatlicher Selbständigkeit untermauern.<sup>59</sup>

Als Folge dieser Situation läßt sich im Denken vieler russischer Komponisten ein Grundwiderspruch zwischen musikalischer Emanzipationsabsicht und politischem Selbstbewußtsein beobachten. Hinsichtlich Deutschlands mußte dieser Gegensatz naturgemäß besonders intensiv sein, da man sich in Rußland einerseits in politischer Hinsicht als mindestens gleichberechtigte Großmacht fühlte, sich andererseits jedoch mit einer Vorreiterrolle Deutschlands in musikalischer Hinsicht konfrontiert sah.

In der russischen Musikszene beschritt man je nach musikalischem Standpunkt andere Wege des Umgangs mit diesem Problem. Bei Čajkovskij, der ja die deutsche Rolle als musikalischer Lehrmeister eindeutiger anerkannte als viele seiner russischen Kollegen, ist dieser Widerspruch zwischen einer gewissen musikalischen Unterordnung und einem politischen Selbstbewußtsein besonders deutlich greifbar. Beide Aspekte beeinflussten sich jedoch bei ihm fortwährend gegenseitig. So schwangen in vielen Berichten Čajkovskijs über eine Anerkennung seiner bzw. der russischen Musik in Deutschland Gefühle der Befriedigung und des Sieges gleichsam auf einem Nebenkriegsschauplatz mit. Wesentliche Ambivalenzen in Čajkovskijs Urteil über Deutschland als Musikland entspringen also nicht seinen psychischen Grundgegebenheiten, sondern einem Gegensatz in der russischen Kultur: dem Gegensatz zwischen musikalischem Emanzipationswillen und politischem Selbstbewußtsein.

## 5. Widerspiegelung in seiner Musik

### 5.1. Čajkovskijs ambivalente Position gestattet die Lösung kompositorischer Probleme

Mit seiner ambivalenten Position gelang es Čajkovskij, die russische Musik auf überzeugende Weise weiterzuentwickeln. So konnte er in seiner *Zweiten Sinfonie* gerade aufgrund der Rezeption und der produktiven Verarbeitung deutscher Musik für ein Problem Lösungen aufzeigen, an dem seinerzeit Glinka noch gescheitert war.<sup>60</sup> Dessen Versuch aus dem Jahre 1833/34, eine Sinfonie über zwei russische Themen zu komponieren, blieb unbefriedigend, da es nicht gelang, die Themen organisch in das sinfonische Geschehen zu integrieren. Čajkovskij hingegen nutzte seine Kenntnis von Schuberts *Großer C-Dur-Sinfonie* und Mendelssohns *Schottischer Sinfonie* und konnte hier neue Wege aufzeigen. Die *Zweite Sinfonie* Čajkovskijs von 1872 fand denn auch gerade bei den russischen Novatoren, die ja den Umgang mit dem nationalen Liedgut auf ihre Fahnen geschrieben hatten, begeisterte Zustimmung.

---

<sup>59</sup> Vgl. RITTER, RÜDIGER: *Die Rolle der Musik in der polnischen Nationalbewegung am Beispiel des Komponisten Stanisław Moniuszko (1819 – 1872)*, Phil.-Diss. Köln 2001 (i. Vorb.); STORCK, CHRISTOPHER: *Die Symbiose von Kunst und Nationalbewegung. Der Mythos vom "Nationalkomponisten" Bedřich Smetana*, in: *Bohemia* 35 (1994), S. 253 – 267.

<sup>60</sup> Das Folgende nach STEINBECK, WOLFRAM: *Russische Rezeption deutscher Symphonik. Zu Čajkovskijs Zweiter Symphonie*, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Sponheuer u.a., Kassel u.a. 2001 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 46), S. 357-366.

In seinen folgenden Sinfonien finden sich weitere Aspekte einer deutsch-russischen musikalischen Synthese.<sup>61</sup> Die *Dritte Sinfonie* etwa ist fünfsätzig wie Schumanns *"Rheinische" Sinfonie*. Ihr zweiter Satz, *Alla tedesca*, ist ein deutscher Ländler. In seinen späteren Sinfonien fand Čajkovskij mehr und mehr zu einem individuellen Weg, der auch eine Loslösung von anfangs für unumstößlich gehaltenen Regeln mit sich brachte: die bedenkenlose Verwendung von Quintparallelen in krassem Gegensatz zu den Vorschriften der traditionellen westlichen Harmonielehre in *Romeo und Julia* von 1870 ist ein frühes Beispiel dafür.

Hier zeigt sich, welche Vorteile in künstlerischer Hinsicht sich dem Komponisten durch die eigene Verortung sowohl als russischer Nationalmusiker als auch als Komponist von gesamteuropäischem Anspruch boten. Čajkovskij nahm in außerordentlich intensiver Weise am Nationsdiskurs teil und war ständig auf der Suche nach einer eigenen Position. Dabei gelangte er nicht zur Formulierung einer statischen Identität, sondern zu ambivalenten und flexiblen Lösungen. Die Konstruktion einer individuellen Identität jenseits der vorgegebenen Wege (akademisch ausgebildete Berufsmusiker – dilettierende Nationalmusiker) war der eigentliche Grund für Čajkovskijs herausragende Stellung als Künstler gegen Ende seines Lebens: Seine Musik integrierte die verschiedenen Standpunkte und zeigte neue Wege auf, was ihr die Sympathie auch seiner früheren Gegner einbrachte. Indem Čajkovskij westeuropäische und russische Elemente zu einer Synthese auf höherer Ebene geführt hatte, hatte er ein wesentliches Identitätsproblem der russischen Musik gelöst.

## 5.2. Musik als Mittel psychologischer Reflexion: Der Geschlechtsdiskurs in Čajkovskijs Werken

Wie sich Čajkovskijs Teilnahme am Geschlechtsdiskurs in seiner Musik niederschlug, ist aufgrund der Tabuisierung des Themas ungleich schwieriger zu beantworten als im Falle des Nationsdiskurses. Über die eigenen Probleme, also über Homosexualität und ihre sozialen Folgen, konnte Čajkovskij in der Musik nicht offen "sprechen" bzw. er konnte sie nicht offen thematisieren: Homosexuelle Themen im Konzertsaal oder auf der Opernbühne waren undenkbar. So kam es zu vielerlei Anspielungen. In seinen drei Opern nach Puškin etwa – *Evgenij Onegin*, *Mazepa* und *Pikovaja dama* – läßt sich ein fester Szenentypus beobachten.<sup>62</sup> In allen drei Fällen geht es um heterosexuelle Liebesbeziehungen, die nicht gelebt werden können, da gerade das bewußte, selbstgestaltete Leben aufgrund der Liebe zum Konflikt mit herrschenden Normen führt – ein Konflikt, den Čajkovskij aus eigenem Erleben kannte. Von homosexueller Liebe konnte er freilich nicht sprechen; die Beschreibung der Probleme anhand einer heterosexuellen Liebesbeziehung stellte für ihn gewissermaßen einen Ersatz dar.

In anderen Werken zeigt schon das Sujet, daß es hier auch ganz wesentlich um die Geschlechtsdiskussion gehen sollte. Die Vertonung von Schillers *Jungfrau von Orléans* oder die *Manfred-Sinfonie* sind Beispiele dafür.<sup>63</sup> Čajkovskij selbst erklärte, die Schillersche Fassung des Stoffes der *Jungfrau von Orléans* deswegen vor anderen ausgewählt zu haben, weil sie der psychologischen Wahrheit am ehesten entspreche. In der Figur der Johanna von Orléans, die als Frau ein bewaffnetes Männerheer anführt, konnte Čajkovskij seine eigenen andro-

<sup>61</sup> KOHLHASE, THOMAS: *Die Sinfonien*, in: DERS.: *Einführungen in ausgewählte Werke Petr Il'ič Čajkovskijs* (= ČSt 2), Mainz u.a. 1996, S. 49-72, bes. S. 53; ABEL, JÖRG MICHAEL: *Die Entstehung der sinfonischen Musik in Russland*, Berlin 1996, S. 339.

<sup>62</sup> Vgl. dazu GRÖNKE, KADJA: *Mädchen singen von Liebe. Anmerkungen zu einem festen Szenen-Typus in Čajkovskijs Puškin-Opern*, in: *Mitteilungen* 4 (1997), S. 53-64; DIES.: *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werk-Einheit*, Mainz u.a. 2002 (= ČSt 5).

<sup>63</sup> Vgl. dazu KEARNEY, LESLIE: *Tchaikovsky Androgyne: The Maid of Orleans*, In: TchAHW, S. 239-276.

gynen Züge sozusagen musikalisch reflektieren. Hinweise auf solche Züge gab es viele: Besuche von Maskenbällen in Frauenkleidern und Tanz mit dem männlichen Partner. In verschiedenen privaten Briefen verweiblichte der Komponist seinen Vornamen zu "Petrolina" – stets war er mit der Definition seiner geschlechtlichen Identität beschäftigt.

Der Geschlechtsdiskurs läßt sich also bei genauerem Hinsehen in Čajkovskijs Werk deutlich erkennen, sein Werk war offenbar sogar in erheblichem Maße von ihm geprägt. In der Rezeptiongeschichte der Musik Čajkovskijs wurde die Tatsache der Homosexualität des Komponisten allzuoft als Erklärung für die kritisierte "Sentimentalität" seiner Musik herangezogen. Um die Wende zum 20. Jahrhundert war Čajkovskij in vielen Augen zu einem seichten Salonkomponisten herabgesunken, mittlerweile sprach man auch im Ausland immer öfter offen oder in Andeutungen von der Homosexualität des Komponisten.<sup>64</sup> Dieser "Makel" mußte nun als Erklärung für den angeblichen "weibischen" und "verweichlichten" Charakter seiner Musik herhalten.<sup>65</sup> Ansichten dieser Art sind allerdings weniger dazu geeignet, dem Wesen von Čajkovskijs Musik näherzukommen, sondern weisen vielmehr auf im Verborgenen wirkende Ressentiments gegenüber dem Phänomen der Homosexualität hin.

Eine solche Voreingenommenheit verstellt den Blick auf die außerordentlich produktive Funktion, die gerade Čajkovskijs Homosexualität für die Qualität seiner Musik hatte. Für diese produktive Funktion lassen sich viele Werkbeispiele angeben. Stets kann man sehen, daß Čajkovskijs Meisterschaft in der Zeichnung individueller Seelenzustände eng mit seiner Reflexion über die Kategorie Geschlecht verbunden ist. Kadja Grönke weist in ihren "Überlegungen zu Petr Čajkovskijs Romanze op. 6 Nr. 6" auf diesen Zusammenhang hin.<sup>66</sup> Bei dieser Romanze für Gesang und Klavier handelt es sich um die Vertonung des Goetheschen Gedichtes "Nur wer die Sehnsucht kennt" aus dessen Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Čajkovskij vertonte allerdings nicht die Originalfassung bzw. ihre russische Übersetzung, sondern eine Nachschöpfung des Gedichtes aus der Feder des russischen Lyrikers und Übersetzers Lev Aleksandrovič Mej, der dem Text "eine bei Goethe nicht vorhandene homoerotische Bedeutungsverschiebung" gab, indem Mej die Sehnsucht und das mit ihr verbundene Leid ausschließlich im männlichen Umfeld ansiedelte.

Bedeutungsvoll ist nun, daß Čajkovskij in seiner Vertonung dieser Nachschöpfung die enge homosexuelle Interpretation nicht einfach beibehielt, sondern Sehnsucht jenseits aller Zugehörigkeiten darstellte als "tiefes Lebensgefühl jenseits aller Geschlechterbarrieren und Begrenzungen des Alters, der Nationen und Kulturen". Wie Kadja Grönke zusammenfaßt, kehrte Čajkovskij damit "auf einer höheren Ebene zu dem weiten Beziehungsfeld des deutschen Originaltextes zurück" – eine qualitative Steigerung der Interpretation, zu der sicherlich Čajkovskijs Reflexion über die Geschlechtsproblematik wesentlich beitrug. Jedenfalls fiel die Entstehung der Romanze in einen Abschnitt von Čajkovskijs Leben, als dieser regelmäßig und intensiv die homosexuellen Milieunischen der russischen Gesellschaft frequentierte.

<sup>64</sup> Das war besonders in der Rezeption seiner Werke in England der Fall, wo das Thema Homosexualität im Zusammenhang mit dem Prozeß gegen Oscar Wilde 1895 ins öffentliche Bewußtsein rückte. Vgl. TARUSKIN, RICHARD: *Pathetic symphonist*, in: *New Republic* 212 (6. Februar 1995), S. 26 - 40, insbes.S. 29 f.

<sup>65</sup> Die Stigmatisierung von Homosexualität als Krankheit oder Anomalie stellte nicht nur im russischen, sondern im gesamteuropäischen Diskurs einen in hohem Maße konstanten Faktor dar. Nach einer kurzen Liberalisierung im Gefolge der Oktoberrevolution setzte Ende der 1920er Jahre, als man mit der Nutzbarmachung Čajkovskijs für sowjetische Belange begann, bereits wieder ein konservativer Umschwung ein, der zu den erwähnten Zensurstreichungen in Čajkovskijs Briefen führte. Vgl. *Sexualforschung und -politik in der Sowjetunion seit 1917. Eine Bestandsaufnahme in Kommentaren und historischen Texten*, hrsg. v. Joachim S. Hohmann, Frankfurt/Main u.a. 1990.

<sup>66</sup> GRÖNKE, KADJA: *Welchem Geschlecht eignet Sehnsucht? Überlegungen zu Petr Čajkovskijs Romanze op. 6 Nr. 6*, in: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann, Herbolzheim 2002, S. 143-154.

Seit jeher gilt die sogenannten "Briefszene der Tat'jana" (2. Bild des I. Akts) in den 'Lyrischen Szenen' *Evgenij Onegin* als ein Meisterwerk des Psychologen Čajkovskij. Bewundert wird die Kunstfertigkeit, Authentizität und Differenziertheit, mit der der Komponist die Gefühlsaufwallungen eines erstmals verliebten jungen Mädchens in Musik setzte und dabei auf äußere Handlung verzichtete – es handelt sich um eine ausgedehnte Monologszene. Der bedeutende sowjetische Musikwissenschaftler B. Asaf'ev zeigte in einer ausführlichen Analyse<sup>67</sup>, wie sich in Čajkovskijs Musik "Beziehungen von Einzeltönen zu Beziehungen von Tonarten [wandeln] – darin dem Sprechen vergleichbar, in dem sich der emotionale Grundklang des Einzelwortes im jeweiligen Verhältnis zur Erhöhung oder Vertiefung des Tonniveaus der Stimme ebenfalls ändert". Asaf'ev sah in diesem Verfahren Čajkovskijs den Grund für die Natürlichkeit und Glaubwürdigkeit, den die Vertonung gerade hochkomplexer Seelenzustände vermittelte.

Die Einbeziehung des homosexuellen Hintergrunds des Komponisten in die Interpretation fügt Asaf'evs Analyse wichtige Gesichtspunkte hinzu. Der ebenfalls homosexuelle Autor Wayne Koestenbaum gibt in seinem Buch über "Oper, Homosexualität und Begehren" eine Erklärung dafür, warum der Komponist gerade in dieser Szene zu einer so offensiven musikalischen Gefühlsausdeutung greift und fragt: "Wie kann meine Sexualität krank sein, wenn üppige Violinen sie bestärken?"<sup>68</sup> Koestenbaum begreift die Briefszene also als in Musik gesetzte Reflexion der Tat'jana über ihre Sexualität und weist dadurch auf den bekenntnishaften Charakter ihrer Aussagen hin. Hier liegt für ihn die Verbindung zu Čajkovskij: Der Komponist zeichnet hier das Ringen eines jungen Mädchens um seine Gefühle nach, ein Ringen, das der Komponist aus eigenem Erleben in Form des Umgangs mit seiner Homosexualität kannte. Wie Koestenbaum zeigt, verkommt die Briefszene eben nicht zur sentimental-kitschigen Zeichnung der romantischen Gefühle eines Mädchens, sondern erhält eine außerordentliche Tiefe dadurch, daß Čajkovskij sich mit dem Ringen der Tat'jana solidarisiert. Beide, Komponist und Opernfigur, haben gemeinsame Interessen. Koestenbaum schreibt: "und schließlich klagt nach ihrem klimaktischen hohen Ton das Orchester in irgendeinem namenlosen Weh, vielleicht ist das Tatjanas und Tschaikowskijs Protest gegen die Situation des Menschen oder die Situation des Schwulen oder die Situation, daß man sich in einer 'Situation' befindet."<sup>69</sup>

Čajkovskijs Musik erhielt also aufgrund der Homosexualität ihres Schöpfers eine ganz wesentliche psychologische Tiefe, die nur durch die vertiefte Reflexion des Komponisten hinsichtlich der Geschlechtsproblematik zu erklären ist. Ebenso wie die individuelle Standortbestimmung Čajkovskijs hinsichtlich des Nationalen die Originalität und Qualität seiner Musik hob, so führte auch Čajkovskijs intensive Auseinandersetzung mit der Geschlechtsproblematik zu einer Steigerung des künstlerischen Gehalts, wie es sich in der psychologischen Meisterschaft des Komponisten bei der Zeichnung individueller, existentieller Identitätsfindungsprozesse zeigte.

<sup>67</sup> ASSAFJEW-GLEBOW, BORIS: *Das zweite Bild der "Lyrischen Szenen"*, in: Tschaikowskys Eugen Onegin, Potsdam 1949. Hier wiedergegeben nach: *Peter Tschaikowsky. Eugen Onegin. Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 187.

<sup>68</sup> KOESTENBAUM, WAYNE: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Kalka. Stuttgart 1996, über die "Briefszene" S. 310-312.

<sup>69</sup> Ebd., S. 311.

### 5.3. Denken mithilfe von Musik: Produktivität der Ambivalenzen Čajkovskijs

Laurenz Lütteken unterscheidet in seinen Untersuchungen zur "Musik in der Aufklärung"<sup>70</sup> zwischen einem Denken *über* und einem Denken *in* Musik. Das im 18. Jahrhundert entstandene Denken über Musik habe zugleich auch ein Denken in Musik begünstigt, das sich in autonomen formalen Kategorien ereigne. Bei Čajkovskij könnte man nun zusätzlich von einem Denken *mithilfe von* Musik sprechen. In seinen Kompositionen war er nicht nur auf der Suche nach künstlerischen, musikästhetischen Formproblemen ("Denken in Musik"), sondern benutzte Musik als Ausdrucksmedium, als eine Art Sprache bzw. ein semiotisches System, um die ihn persönlich betreffenden gesellschaftlichen Diskursthemen mithilfe dieses Mediums zu "diskutieren". Gerade in seinen bedeutendsten nationalen Musikwerken beschäftigte sich Čajkovskij nicht nur mit der Schaffung einer eigenständigen Nationalmusik, sondern auch mit der Geschlechtsdiskussion: Beide Diskurse waren also nicht nur in seiner Persönlichkeit, sondern auch in seinem Werk eng miteinander verbunden.

Nicht nur in der Oper, sondern auch in der Instrumentalmusik sind beide Diskurse greifbar, was deutlich zeigt, daß tatsächlich auch die Musik selbst und nicht nur ein mit ihr verbundener Text (etwa in Lied oder Oper) Träger des Diskurses war. Ebenso wie Čajkovskij den nationalen Diskurs durch die Kombination russischer Volksmusikelemente und westeuropäischer Kompositionselemente in sein Werk hineinbrug, führte er auch den Geschlechtsdiskurs in der Musik vermittels bestimmter Kennzeichnungen. In der Musikgeschichte hatten sich verschiedene Kennzeichnungen herausgebildet, die konventionell einem Geschlecht zugeschrieben wurden: so etwa der Gegensatz zwischen "männlichem" und "weiblichem" Rhythmus, die Unterteilung in "männliche" und "weibliche" Instrumente, der Gegensatz zwischen "männlichem" Haupt- und "weiblichem" Seitenthema in der Lehre von der Sonatensatzform nach Adolph Bernhard Marx u.a. Unter der Benutzung dieser solcherart konnotierten Kennzeichnungen ist einem Komponisten ein subtiles, wortloses Spiel in Andeutungen möglich.<sup>71</sup>

Dieses Verfahren läßt sich in Čajkovskijs Musik gut beobachten. Die *Vierte Sinfonie* etwa, 1877/78 entstanden, gewinnt eine ganz neue Bedeutung, wenn man sie nicht nur als weiteres wichtiges Stück russischer Nationalmusik hört, sondern als musikalische Auseinandersetzung Čajkovskijs mit dem Geschlechtsthema begreift.<sup>72</sup> Tut man das nicht, so gelangt man möglicherweise zu einem eher negativen Urteil wie beispielsweise der bedeutende Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus, der dem Hauptthema des Ersten Satzes seine "Schwäche als symphonisches Zentrum" vorwirft.

Die Einbeziehung des Geschlechtsaspekts hingegen, so wie sie etwa Susan McClary vornimmt,<sup>73</sup> gestattet die Auffassung des ersten Satzes als musikalisches Selbstporträt eines homosexuellen Komponisten, dessen Lebensfreude durch die Unerbittlichkeit eines heterosexuellen Normenzwangs zerstört wird. Die Sinfonie wird eingeleitet durch ein Fanfarenmotiv, das nach Čajkovskijs eigenen Worten das Schicksal, "das Fatum", repräsentieren soll. Es wird ganz kraftvoll gezeichnet und durch "männliche" Instrumente dargestellt: Fagotte, Hörner, Posaunen und Tuben, d. h. Instrumente, die Jagd, Militär, Macht und Gewalt zugeordnet sind, d. h. welche im Verständnis des 19. Jahrhunderts Männlichkeit repräsentieren.

<sup>70</sup> LÜTTEKEN, LAURENZ: *Musik in der Aufklärung – Musikalische Aufklärung?*, in: *Musiktheorie* 14 (1999), S. 213 – 229, bes. S. 227 – 228.

<sup>71</sup> Beispiele hierfür bei CITRON, MARCIA J.: *Gender and the Musical Canon*, Cambridge 1993, S. 145-164. Die Erzeugung von Bedeutung durch bestimmte Zeichen ist Gegenstand der Musiksemiotik. Vgl. dazu einführend KARBUSICKY, VLADIMIR: *The index sign in music*, in: *Semiotica* 1987, Nr.66, S.23 – 35.

<sup>72</sup> Das Folgende nach HOFFMANN / SCHLEUNING: *"Die Qualen"* (wie Anm. 26), S. 41-47.

<sup>73</sup> MCCLARY, SUSAN: *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota 1991, S. 70-78.

Das folgende Hauptsatzthema hingegen ist ein reines Streicherthema, das Čajkovskij als Selbstporträt beschrieben hat: "Es bleibt nichts, als sich mit dem Schicksal abzufinden und erfolglos zu klagen". Wenig später folgt ein zweites Thema, das Čajkovskij als "süßen und zarten Traum" bezeichnet. Beide Themen werden gemeinsam weiter fortgeführt, bis am Ende einer Steigerung die Eingangsfanfane in voller Lautstärke einsetzt als "verhängnisvolle Macht, die unser Streben nach Glück verhindert" – so schrieb der Komponist, und man geht sicher nicht fehl, dieses Fatum als patriarchalisch-heterosexuellen Normenzwang zu interpretieren, dem Čajkovskij sich unentrinnbar unterworfen sah. Zur Zeit der Entstehung der Sinfonie war für den Komponisten dieser Normenzwang besonders stark fühlbar: die Unvereinbarkeit seiner homosexuellen Anlage mit einem "normalen" Leben als Ehemann führte in dieser Zeit nicht nur zur Ehekatastrophe, sondern auch zu einem seelischen Zusammenbruch des Komponisten.

Hier geht es nicht um eine erschöpfende Interpretation der *Vierten Sinfonie*. Es gilt jedoch festzuhalten, daß sie wenigstens auf zweierlei Weisen zu verstehen ist: Man kann sie sozusagen national und geschlechtlich lesen, wobei gerade dieses Beispiel zeigt, daß die enge Verbindung beider Lesarten für ein befriedigendes Verständnis unabdingbar ist. Insofern erweisen sich nationaler und Geschlechtsdiskurs in Čajkovskijs Musik miteinander verschränkt, d. h. beide übten einen wechselseitigen Einfluß aufeinander aus. Auf diese Weise entstand eine Musik, die ganz anders gestaltet ist als die Werke vieler Zeitgenossen: Čajkovskij verzichtet in seinem Schaffen vollkommen auf die männlich-glorifizierende, nationale Mythen bestärkende Zeichnung irgendwelcher Nationalhelden zugunsten einer psychologisch-feinsinnigen Musik, die nicht weniger nationalen Charakter trägt, aber die männlichen Aspekte relativiert und dadurch reflektiert. Die russische Kultur bot ihm dafür günstige Ausgangsbedingungen, gibt es hier doch beides, d. h. sowohl mit dem Männlichen als auch mit dem Weiblichen verbundene Nationskonnotationen: Man denke nur an die russische, zutiefst männlich-patriarchalisch konstruierte Idee des Zaren als Herrscher und Vater einerseits und an die im kollektiven russischen Bewußtsein nicht minder lebendige Vorstellung vom "Mütterchen Rußland", der "mat' rodnaja" andererseits – eine Ambivalenz zwischen männlich und weiblich konnotiertem Nationsbild, die in der russischen Kultur von vornherein angelegt ist.

## 6. Schlußbemerkungen

Musik stellt für Čajkovskij ein wesentliches Medium der Reflexion dar – der Reflexion sowohl über individuelle als auch über gesellschaftliche Themen, wie sich am Beispiel des Nations- und des Geschlechtsdiskurses zeigt. Dabei bildet nicht eine eindimensionale, statisch-dogmatische und dadurch simplifizierte und banalisierte Position, sondern vielmehr ein mehrdimensionales, dynamisch-komplexes, vielschichtiges und differenziertes Orientierungsmuster Grundlage und eigentlichen Kraftquell für die Person und für die Musik Čajkovskijs. Die charakteristischen Ambivalenzen erklären sich sowohl aus "objektiven" Faktoren (Positionierung der russischen Musik im gesamteuropäischen Kontext) als auch aus "subjektiven" Faktoren (psychische Struktur des Komponisten). Die Einbeziehung dieser Ambivalenz in die Beurteilung von Person und Musik ist für das Verständnis wesentlich, während Mythisierungen (etwa als russischer "Nationalkomponist") oder Tabuisierungen (in Form der Unterdrückung bzw. Nichtbehandlung des Geschlechtsaspekts) notwendigerweise zu einer Verfälschung des Bildes vom Komponisten und von seiner Musik führen.