

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen Online

Aufsätze:

Ein Vergleich der Oper *Opričnik* und ihrer Literaturvorlage
(Ksenia Braining)

Publikationsdatum (online): 28. Februar 2021

URL: <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/mitteilungen-online/2021-02-28-Opricnik-Braining-Mitt-Online.pdf>

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

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

Redaktion: Lucinde Braun und Ronald de Vet
ISSN 2191-8627

Ein Vergleich der Oper *Opričnik* und ihrer Literaturvorlage

Ksenia Braining

Pëtr Čajkovskijs Oper *Opričnik* (*Der Opritschnik* / *Der Leibtrabant*) erzählt die Geschichte eines russischen Adligen zur Zeit der Opričnina – der Teilung Russlands in zwei Machtbereiche durch Zar Ivan IV. (auch „Ivan der Schreckliche“). Der Teil des Zaren wurde „Opričnina“ genannt, die Ritter dieser Seite als „Opričniki“¹ bezeichnet. Ihr entgegen stand das Verwaltungsgebiet der Bojarenduma – die Zemščina. Die zentrale Figur der Oper ist Andrej Morozov, eine Person mit einem inneren Konflikt und schwerer Entscheidungsfindung. Ein Freund seines verstorbenen Vaters – Knjaz' Žemčužnyj – hat den Helden um sein Erbe gebracht und die Verlobung des Helden mit Žemčužnyjs Tochter Natal'ja aufgelöst. Andrej hofft bei den ideologischen Feinden seiner Familie Hilfe zu bekommen und tritt der Opričnina bei. Dies wird jedoch von seinem gesellschaftlichen Umfeld stark kritisiert. Der junge Bojar muss sich zwischen zwei verfeindeten Lagern entscheiden – seiner sozialen Identifikationsgruppe und dem Zaren. Schließlich verstrickt er sich in ein Lügennetz und scheitert.² Als literarische Vorlage diente Čajkovskij das etwa 1842 entstandene und erst 1859 publizierte Drama *Opričnik*³ des seinerzeit bekannten Autors Ivan I. Lažečnikov (1792–1869).⁴ Der russische Schriftsteller, Dichter und Staatsmann griff in seinem historischen Drama das problematische Verhältnis des Adels zum ersten russischen Zaren Ivan IV. auf und stilisierte es zu einem Kampf des Lichts (Zemščina, Volk) gegen das Böse (Zar und die Opričniki).⁵ Laut Natal'ja Buranok war die faktische Korrektheit der historischen Darstellung für Lažečnikov nebensächlich, primär sei für den Poeten die Übermittlung des „Geistes der Zeit“ gewesen.⁶ Galina Litvinova interpretiert das Werk als eine Kritik an der despotischen Herrschaft des für Lažečnikov zeitgenössischen Imperators

¹ Die Bezeichnung „Opričnik“ ist abgeleitet von „опричь“ (oprič') = „außer, getrennt, besonders“: Gemeint sind Ritter der Opričnina, eines Teils des russischen Zarenreichs, den Ivan IV. als seine eigene Domäne von dem Teil, der durch die Bojarenduma regiert wurde (Zemščina), abgetrennt hatte.

² Für eine kurze Beschreibung der Oper vgl. Michail Muginstein, *Tschaikowski: Opritschnik (1874)*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, Bd. 6, München 1997, S. 328–330; IRM 8, S. 150–152; zur Rezeption vgl. Anne Swartz, *The Intrigue of Love and Illusion in Tchaikovsky's „The Oprichnik“*, in: *TchAHC*, S. 147–154.

³ Ivan I. Lažečnikov, *Opričnik*, in: *Sobranie sočinenij. V 6 tomach. Tom 6*, Možajsk u.a. 1994, S. 219–338; das Entstehungsdatum wurde von Stroganov übernommen und entspricht nicht der veralteten Angabe Muginsteins, vgl. Mihail V. Stroganov, *I. I. Lažečnikov i Tver' (po materialam Tverskogo archiva)* [I. I. Lažečnikov und Tver' (nach Materialien des Archivs von Tver')], in: *Lažečnikov i Tverskoj kraj* [Lažečnikov und der Kreis Tver'], Tver' 2006, S. 18.

⁴ Vladimir L. Korovin, Art. „Lažečnikov“, in: *Bol'shaja Rossijskaja ěnciklopedija. Ėlektronnaja versija* (2016), (<https://bigenc.ru/literature/text/2131316>, zuletzt abgerufen am 16. September 2020).

⁵ Siehe die ausführliche Inhaltsangabe des Dramas im Anhang dieses Beitrags, S. 27–29. Als Leitbild diente Lažečnikov Nikolaj V. Karamzins *Istorija Gosudarstva Rossijskogo* [Die Geschichte des russischen Staates] (1818–1829), vgl. Natal'ja A. Buranok, *Ėpocha Ivana Groznogo v russkoj istoričeskoj dramaturgii (1840–1850 gg.) Monografija*, Samara 2009, S. 67–74. Zur Zeit Lažečnikovs waren die Opričniki negativ konnotiert, vgl. Vladislav D. Nazarov: Art. „Opričnina“, in: *Bol'shaja Rossijskaja ěnciklopedija. Ėlektronnaja versija* (2016), (https://bigenc.ru/domestic_history/text/2691375, zuletzt abgerufen am 2. März 2020); Art. „Oprič'“, in: *Ėtimologičeskij onlajn-slovar' russkogo jazyka Maksa Fasmera*, (<https://lexicography.online/etymology/vasmer/>, zuletzt abgerufen am 16. September 2020).

⁶ Buranok, S. 64.

Nikolaj I., obwohl die Autorin dem Drama keinen ausschließlich allusiven Charakter beimisst.⁷

Die Art der Darstellung Ivans IV. stieß im Prozess der Zulassung des Dramas durch die Zensur auf Widerspruch seitens des Historikers Jakov I. Berednikov (1793–1854) und wurde deswegen trotz der Befürwortung durch das Zensurkomitee mit Einverständnis des Ministers für öffentliche Bildung, Sergej S. Uvarov (1786–1855), für eine Publikation verboten.⁸ Lažečnikovs Drama kam deswegen erst nach Lev A. Mejs *Carskaja nevesta* (*Die Zarenbraut*, 1849) und *Pskovitjanka* (*Die Pskoverin*, 1859) in den Druck.⁹ Dadurch hat es laut Buranok stark an Wirkung verloren, obwohl es zur Zeit der Entstehung viele stilistische Neuerungen beinhaltete.¹⁰ Michail Stroganov vermutet jedoch, dass der Schriftsteller seinen *Opričnik* lange vor der Veröffentlichung über Abschriften verbreitete und ein kleiner Teil des Publikums bereits Mitte des Jahrhunderts mit dem Text vertraut war.¹¹ Kurze Zeit nach der Uraufführung des Dramas in St. Petersburg am 27. September 1867 wurde auch Moskau mit *Opričnik* bekannt gemacht. Die erste Aufführung fand am 6. Oktober 1867 im Malyj Teatr statt. Interessanter Weise wurde Lažečnikovs liberale Intention von der Kritik nicht verstanden, *Opričnik* wurde als eine Rechtfertigung Ivans des Schrecklichen wahrgenommen.¹²

Wahrscheinlich lernte Čajkovskij das Drama im Malyj Teatr kennen. In der Oper interpretiert er als Komponist und Librettist das Sujet nach seinem Verständnis.¹³ Einige für seine Opern charakteristische Merkmale¹⁴ treten schon in diesem recht frühen Werk zu Tage: Čajkovskijs Psychologisierung des ursprünglich politischen Dramas unterstreicht die innere Zerrissenheit der Hauptcharaktere. An Stelle der Ehre und Schuld treten der innerliche moralische Kampf sowie die Divergenz zwischen Stolz und Demut. Die Sünde wird zu einem Handlungstreiber. Die passive, oft ungefragte Braut Natal'ja sowie Andrejs milde, in Sorge leidende Mutter werden zu starken Persönlichkeiten umgestaltet. Im Zentrum der folgenden Analyse werden diese inhaltlichen Umformungen stehen. Zur Orientierung bei den wechselnden Blicken auf den dramatischen Ausgangsstoff und die Librettoversion möge ein vergleichender Überblick über den Aufbau der beiden Werke dienen:¹⁵

⁷ Galina S. Litvinova, *Roman I. I. Lažečnikova „Basurman“*, in: *Učěnye zapiski Moskovskogo gorodskogo pedagogičeskogo instituta*, Bd 98, Moskau 1959, S. 147.

⁸ Nikolaj W. Drizen, *Dramatičeskaja cenzura dvuch epoch. 1825–1881* [Die Theaterzensur von zwei Epochen. 1825–1881], Petrograd 1917, S. 10–13.

⁹ Vgl. Natal'ja N. Mut'ja, *Ivan Groznyj. Istorizm i ličnost' pravitelja v otečestvennom iskusstve XIX–XX vv.*, St. Petersburg 2010, S. 476.

¹⁰ Buranok, S. 63.

¹¹ Stroganov, *I. I. Lažečnikov i Tver' (po materialam Tverskogo archiva)*, S. 19.

¹² Mut'ja, S. 179f.

¹³ Für eine Analyse der Dramaturgie von *Opričnik* vgl. Emanuele Bonomi, *Čajkovskij and Grand opéra. Considering the Dramaturgy of The Opričnik and The Maid of Orléans*, in: *Mitteilungen* 19 (2012), S. 23–44.

¹⁴ ČSt 5, S. 15–18; Jarustovskij, S. 72.

¹⁵ Die historische deutsche Übersetzung des vollständigen Librettos hat Thomas Kohlhase herausgegeben: *Das Libretto zu Čajkovskijs Oper Opričnik in deutscher Übertragung von Joury v. Arnold nach der Ausgabe des Klavierauszugs von 1896*, in: *Mitteilungen* 15 (2008), S. 20–62. Hier finden sich auch Angaben zur Entstehungsgeschichte, sowie Überblicke über die musikalischen Nummern und die Handlung des Werks. Jurij von Arnol'ds Übersetzung ist in Versen gestaltet und lehnt sich, da sie zum Singen gedacht war, isometrisch an die Vorlage an. Dadurch weicht der Sinn manchmal vom Original ab. In unserem Beitrag, in dem es um eine genaue Textinterpretation geht, werden daher alle Zitate aus dem Drama und dem Libretto in einer eigenen wörtlichen Übertragung vorgelegt.

Übersicht über die Oper *Opričnik* von Čajkovskij
und die entsprechenden Stellen in Lažečnikovs Drama

Hauptpersonen: Andrej Morozov, Bojarin Morozova (Mutter), Knjaz' Žemčužnyj, Natal'ja Žemčužnaja (Braut), Basmanov (Freund und Opričnik), Zar Ioann

– Dialog

~ Ähnlichkeit im Inhalt von Oper und Drama

Akt, Bild	Čajkovskij	Lažečnikov	Akt, Ersch.
I	Nr. 1 „Scena ugošćenija“ [Bewirtungsszene]	Knjaz' Žemčužnyj–Mit'kov: Brautwerbung	I,7
I	Nr. 2 „Chor devušek i pesnja Natal'i“ [Chor der Mädchen und Natal'jas Lied]		
I	Nr. 3 „Scena i chor“ [Szene und Chor]		
I	Nr. 4 „Chor i scena“ [Chor und Szene]	Basmanov–Morozov: Vorschlag der Teilnahme an Opričnina führt zum vorzeitigen Schwur Plan: Brautraub Morozov nimmt von Basmanov Geld an	II,5
I	Nr. 5 „Rečitativ i ariozo“ [Rezitativ und Arioso]	Andrej will an Opričnina teilnehmen und bei Ivan IV. Gerechtigkeit suchen (schlägt ein)	II,5
I	Nr. 6 „Ariozo i chor“ [Arioso und Chor]		
II,1	Nr. 7 „Scena i arija“ [Szene und Arie]	Morozovas Monolog (kurz)	II,6
II,1	Nr. 8 „Scena i duët“ [Szene und Duett]	Andrej–Mutter: Morozova verurteilt Opričnina, Andrej stimmt sie um	II,6
II,2	Nr. 9 „Preljudija, scena i final“ [Präludium, Szene und Finale]	Andrej tritt der Opričnina bei (Aufnahmeritual) Reflexion Andrejs (negativ)	III,8
III	Nr. 10 „Chor naroda“ [Chor des Volkes]	Ivan IV.–Viskovatov, Fëdorov	~IV,8f.
III	Nr. 11 „Rečitativ, chor mal'čikov i duët“ [Rezitativ, Chor der Jungen und Duett]	Morozova wird von Kindern gedemütigt	III,1
III	Nr. 12 „Scena i ariozo“ [Szene und Arioso]		
III	Nr. 13 „Final“ [Finale]		
IV	Nr. 14 „Svadebnyj chor“ [Hochzeitschor]		
IV	Nr. 15 „Pljaski opričnikov i ženščin“ [Tänze der Opričniki und der Frauen]		
IV	Nr. 16 „Rečitativ, chor i duët“ [Rezitativ, Chor und Duett]	Hochzeitsfest Morozov–Natal'ja: Natal'ja äußert Furcht, Morozov leugnet seine Zugehörigkeit zur Opričnina	~V,6
IV	Nr. 17 „Chor i scena“ [Chor und Szene]	Warnung Basmanovs	~V,7
IV	Nr. 18 „Scena i kvartet s chorom“ [Szene mit Quartett und Chor]	Der Zar lädt Natal'ja zu sich Einladung wird abgeschlagen, Andrej geht mit	V,8
IV	Nr. 19 „Zaključitel'naja scena“ [Abschlusszene]	Morozova sieht, dass Andrej der Opričnina beigetreten ist Natal'ja wird entführt Dialog: Ivan IV.–Morozov Morozov wird hingerichtet, Natal'ja stirbt	V,9–13

1. Selbstzweifel des Helden und der Übertritt zum Bösen

Anders als in Čajkovskijs Oper ist in Lažečnikovs Drama Andrejs kurzzeitige Sympathie für die Opričnina im ersten und zweiten Akt für den Zuschauer nicht offensichtlich. Die literarische Vorlage schildert während einer gescheiterten Brautwerbung Andrejs um Natal'ja zunächst den Hintergrund des Konflikts zwischen den Morozovs und Knjaz' Žemčužnyj. Außerdem zeigt Lažečnikov, wie ein bestochener Beamter der Zemščina dem Knjaz' ein falsches Testament bringt, demzufolge der ganze Besitz des verstorbenen alten Morozovs an seinen Freund Žemčužnyj fällt. Erst nachdem der enterbte Sohn Andrej Morozov auf dem legalen Weg der rechtlichen Testamentsanfechtung scheitert, fällt sein Blick auf die Opričnina, wobei seine Einstellung ihr gegenüber stets ambivalent bleibt.¹⁶

Den Übertritt zur Partei des Zaren als Weg zur Wiederherstellung der Gerechtigkeit schlägt Andrej Morozovs Freund Basmanov vor.¹⁷ Basmanov ist ein Vertrauter des Zaren und selbst Opričnik. Die Freundschaft der jungen Männer basiert auf ihrer gemeinsamen Zeit im Krieg, die sich noch vor der Bühnenhandlung ereignet hat: Andrej rettete damals Basmanov das Leben, was den Opričnik in Andrejs Schuld stellt.¹⁸ Außerdem verpflichtete laut Andrej der alte Morozov seinen Sohn, Basmanov zu lieben¹⁹ – sie werden Schwurbrüder.²⁰ Die Freundschaft stellt einen inneren Widerspruch dar, auf den schon Natal'ja Buranok verwiesen hat: Andrej muss im Aufnahme ritual in die Opričnina seiner Verbindung zur Zemščina abschwören, während die aus alten Kontexten stammende Freundschaft zwischen Morozov und Basmanov dem Zaren und seinen Opričniki nicht problematisch erscheint.²¹

Schließlich bietet dieses auf moralischer Verpflichtung und materiellen Schulden basierte Verhältnis – Basmanov leiht Andrej Geld²² – Andrej einen Ausweg aus seiner Misere. Gleichzeitig bringt es den Helden in eine direkte Abhängigkeit vom Zaren, was sowohl im Drama als auch in der Oper als ein Teufelspakt dargestellt wird. Die Verpflichtung wird von Basmanov gegenüber Ivan IV. als Argument für die Aufnahme Morozovs in die Opričnina angeführt. Warum Basmanov nicht gleich um Gerechtigkeit für Morozov bat, sondern ihn erst zum Opričnik machen musste, bleibt unklar. Basmanovs Vorschlag fällt auf fruchtbaren Boden. Andrej gibt in seinem Durst nach Rache und Macht schnell nach, neue Beziehungen sollen ihm helfen, sich an Žemčužnyj zu rächen. Er schlägt ein.

Lažečnikov, Akt II,5.

Морозов:

А что?.. забавно будет, в самом деле,
Коль я в опричники пойду!.. всего
Забавней, чай, тебе, Жемчужный князь!

(Подумав.)

Да почему же и не так?
[...]
Иду!.. и вот рука моя!

Morozov:

Warum denn nicht?.. Es wird witzig sein, in der Tat,
Wenn ich zum Opričnik werde!..
Am witzigsten wird es wohl für dich, Fürst Žemčužnyj!

(Nach einigen Überlegungen.)

Warum denn nicht!
[...]
Ich trete ein!.. Und hier ist meine Hand!

¹⁶ Lažečnikov, Akt II,2–4.

¹⁷ Ebd., Akt II,5.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., Akt I,7.

²⁰ Ebd., Akt III,6.

²¹ Buranok, S. 73.

²² Lažečnikov, Akt III,6.

Die überraschende Wendung von Andrejs Übertritt hat Čajkovskij in sein Libretto nicht eingearbeitet. Sein Andrej Morozov ist schon bei der ersten Erscheinung ein Freund der „bösen Seite“ – er bezeichnet die Opričniki als Freunde und äußert den Wunsch, bald mit ihnen ein gemeinsames Leben zu führen.

ČPSS 3, Akt I, Nr. 4 „Chor i scena“ [Chor und Szene], T. 60–82

Андрей:

Ну, спасибо, удружили.
Перед вами я в долгу.
[...]
Скоро с вами, может статься,
Буду жизнью жить одной.

Andrej:

Danke, ihr habt einen Freundschaftsdienst geleistet
Ich stehe in eurer Schuld.
[...]
Bald werde ich mit euch, so kann es kommen,
Ein gemeinsames Leben führen.

Auch von der Seite des Opričniki-Chores erklingt der Wunsch nach einer festen Bindung – sie wollen sich von dem jungen Helden nicht trennen, „mit ihm sterben, mit ihm leben“.²³ Čajkovskijs Andrej Morozov gerät also zunächst nicht in Versuchung, seine Entscheidung ist bereits gefallen. Dies bestätigt auch sein weiteres Vorgehen – er erkennt den potenziellen Konflikt zwischen seiner Familie und der Opričnina nicht. Das Problem wird ihm erst im Gespräch mit seiner Mutter bewusst. Čajkovskij eliminiert also den ersten inneren Konflikt des Titelhelden, um das Augenmerk des Publikums auf das Hauptsächliche zu richten.

Dagegen erinnert sich Morozov im Drama gleich nach der Vereinbarung mit Basmakov an seine Mutter, die seine Entscheidung vermutlich nicht gutheißen werde. Allerdings gibt es kein Zurück mehr. Nach der Einwilligung sieht sich Lažečnikovs Andrej im Bündnis mit den Opričniki, obwohl sein Aufnahme ritual eigentlich noch bevorsteht.

Lažečnikov, Akt II, 5

Морозов:

Одно забыл... одно благословенье!..
(*Покачав головой.*)

На это мать не даст благословенья!

[...]

Не такова она: ей сына честь

Всего дороже... Но дано уж слово,

И смерть одна лишь может взять назад.

До завтраго, опричник-брат, прощай!

Morozov:

Eins vergaß ich... Einen Segen!..
(*Schüttelt den Kopf.*)

Darauf wird mir die Mutter ihren Segen nicht geben!

[...]

Sie ist nicht so: ihres Sohnes Ehre

Ist ihr teurer als alles andere... Aber das Wort ist schon gegeben,

Und nur der Tod kann es zurücknehmen.

Bis morgen, Bruder-Opričnik, lebe wohl!

Diese Einstellung resultiert aus Morozovs Wahrnehmung des Versprechens als einer sakralen Handlung. So fordert er im ersten Akt des Dramas von Knjaz' Žemčužnyj das strikte Einhalten seines Wortes, indem er postuliert, dass selbst ein nachlässig gegebenes Versprechen von einem Adligen erfüllt werden müsse. Eine Person, die sich nicht nach diesem Schema verhält, wird von Andrej als ehrlos bewertet. Für ihn schaffen Schwur und Schuld absolut bindende Vereinbarungen und sind das Maß aller Dinge. Dies erklärt Andrejs Beharren auf der Rechtmäßigkeit seiner Verlobung mit Natal'ja, die im Drama zunächst als eine mündliche Vereinbarung zustande kommt, wovon Andrej in einem Monolog²⁴ berichtet und was im Laufe des Dramas von Bojaren, Händlern und Knjaz' Žemčužnyj selbst be-

²³ „Нам бы век не расставаться, / Умереть и жить с тобой.“ [Wir würden uns auf ewig nicht trennen, / Mit dir sterben, mit dir leben.], ČPSS 3, Akt I, Nr. 4 „Chor i scena“ [Chor und Szene], T. 84–92.

²⁴ Lažečnikov, Akt I, 10.

stätigt wird.²⁵ Die Verlobung wird außerdem am Sterbebett des alten Morozovs in einem Ritual des Kreuzkusses²⁶ durch Knjaz' Žemčuňj als Bekräftigung des Schwurs auf einen mündlichen Vertrag übersteigernde, mystische Weise bestätigt. Die so eingegangene moralische Verpflichtung Žemčuňjs ist in Andrejs Augen unumkehrbar, ebenso wie sein eigenes Wort, das er Basmanov schon vor dem Aufnahme ritual gegeben hat.

Lažečnikov, Akt I,10

Морозов:

Боярин смехом слово даст, исполнит,
Хоть умереть!.. Бесстыжему другое дело!

Morozov:

Wenn der Bojar im Witz sein Wort gibt, wird er es erfüllen,
Auch wenn er sterbe!.. Für den Ehrlosen ist dies eine andere Sache!

Aus Andrejs Sicht kann ihn folglich nur der Tod aus dem Bündnis mit Basmanov befreien. Seine Einsicht „Aber das Wort ist gegeben, / Und nur der Tod allein kann es zurücknehmen.“²⁷ deutet auf den tragischen Ausgang des Dramas. Damit ist nicht der böse Zar oder das Fatum diejenige Kraft, gegen die Morozov den Kampf verliert. Andrejs gegebenes Wort und sein bedingungsloses Ehrverständnis, die am Anfang des Dramas exponiert wurden, determinieren sein tragisches Ende. Trotzdem ist Andrejs Aufnahme ritual in die *Opričnina* bei Lažečnikov von Selbstzweifeln und einem demonstrierten Unwillen zum Beitritt durchzogen. An einem möglichen Wendepunkt, als der junge Held vor dem Ausmaß seines Schwurs zurückschreckt, verhindert der junge Basmanov seinen Rücktritt, indem er die Stimme des verstorbenen Morozovs wachruft.

Lažečnikov, Akt III,8

Морозов:

(*про себя*)
О Господи! оставь ты меня!..²⁸ (*Плачет.*)

Morozov:

(*a parte*)
Oh, Gütiger! Lasse mich in Frieden!.. (*Weint.*)

Басманов:

(*тихо Морозову*)
Опомнись!.. слышишь голос?.. сам отец
Тебя из гроба к мщенью призывает.

Basmanov:

(*leise zu Morozov*)
Sei vernünftig!.. Hörst du die Stimme?.. Der Vater selbst
Mahnt dich aus dem Grabe zur Rache.

Морозов:

(*про себя*)
Так – пропадай душа! (*Вслух.*) Клянусь!

Morozov:

(*a parte*)
So verderbe, meine Seele! (*Laut.*) Ich schwöre!

²⁵ Ebd., I,10; II,1; II,5; III,3.

²⁶ „Крестоцелование“. Es handelt sich um eine rituelle Bekräftigung eines Schwurs oder Eides, bei der ein christliches Kreuz geküsst wird, vgl. Pětr S. Stefanovič, *Der Eid des Adels gegenüber dem Herrscher im mittelalterlichen Rußland*, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. Neue Folge 53 (2005), S. 497–505; ders., *Krestocelovanie i otnošenje k nemu cerkvi v Drevnej Rusi* [Der Kreuzkuss und das Verhältnis der Kirche dazu im Altrussland], in: *Srednevekovaja Rus'* [Mittelalterliches Rus'], hrsg. von Anton A. Gorskij, Bd. 5, Moskau 2004, S. 86–113; Dmitrij I. Antonov, *Kljatva i krest: Problema sudebnoj prisjagi v drevnerusskoj pravovoj kul'ture XVI—XVII v.* [Schwur und Kreuz. Zur Problematik des Eides im Gerichtsverfahren des altrussischen Rechtssystems XVI—XVII], in: *Drevnjaja Rus'* [Altrussland] 35 (2009), S. 42–53.

²⁷ Lažečnikov, Akt II,5.

²⁸ In der Kopie von Vasilij N. Popov (1844) steht stattdessen „О Господи! оставил ты меня!..“, „Oh, Gütiger! Du hast mich verlassen!..“. Diese Formulierung verweist auf eines der sieben letzten Worte Jesu „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ nach Mk 15,34 und Mt 27,46. Vgl. Stroganov, *I. I. Lažečnikov. Opričnik. Tragedija v pjati dejstvijach. Pisana v načale 1844 goda* [I. I. Lažečnikov. *Opričnik*. Tragödie in fünf Akten. Geschrieben am Anfang des Jahres 1844], in: *Lažečnikov i Tverskoj kraj* [Lažečnikov und der Kreis Tver'], Tver' 2005, S. 133.

2. Die Rolle der Frau

Die erst neutrale Einstellung des jungen Mannes zur Opričnina wird bei Lažečnikov durch zwei Frauen – die Bojarin Morozova und Natal’ja – zum Negativen verändert. Diese Einflussnahme ist bei Čajkovskij erheblich stärker ausgeprägt, da der Komponist die weiblichen Charaktere umgestaltet und aufgewertet hat. Ausschlaggebend ist im Drama die negative Einstellung der Braut zur neuen gesellschaftlichen Position Andrejs, denn Morozovas Abneigung war schon vor seinem Beitritt bekannt.

Lažečnikov teilt Natal’ja eine untergeordnete Rolle zu – der Vater sieht sie als gewinnbringendes Eigentum, der Liebhaber behandelt sie zunehmend besitzergreifend. Hatte ihn im Liebesdialog am Anfang des Dramas noch Natal’jas Zuneigung interessiert, so raubt Andrej seine Geliebte im vierten Akt gegen ihren Willen und entmenschlicht sie, indem er ihr gegenüber ein unbeseeltes Pronomen („to“; „das“) benutzt.

Lažečnikov, Akt IV,5

Наталья:

Прочь, прочь! Я отрекаюсь от тебя!
Кромешника любить я не могу!
[...]

Natal’ja:

Weg, weg! Ich verleugne dich!
Einen Kromešnik²⁹ kann ich nicht lieben!
[...]

Морозов:

Коней, друзья! коней! Мы не купцы;
Не торговаться мы сюда пришли!
Что наше, то берем, как ни попало!

(Схватывает княжну в охапку.)

Morozov:

Pferde, Freunde, bringt Pferde her! Wir sind keine Kaufmänner;
Nicht zu verhandeln sind wir hierher gekommen!
Was unser ist, das nehmen wir uns, wie es darum auch stehen mag!

(Ergreift die Knjažna.)

Auch Natal’ja selbst nimmt die in dieser historischen Epoche übliche untergeordnete Stellung eines väterlichen Besitztums ein, sogar als sie gegen ihren Willen mit Mit’kov verheiratet werden soll. Dass sie ihre gesellschaftliche und familiäre Position als eine von Gott gewollte Tatsache akzeptiert, zeigt einer der wenigen Sätze, die sie an Knjaz’ Žemčužnyj richtet: „Я Божья да твоя.“³⁰ (Ich gehöre Gott und dir.) Im Liebesdialog mit Andrej sagt sie ausdrücklich, dass sie den Willen ihres Vaters befolgen wird, auch wenn es den Tod für sie bedeuten sollte.

Lažečnikov, Akt I,2

Наталья:

Не преступлю вовек отцовской воли:
Велит, и за немилого пойду;

А там... (*плачет*) недолго мне пожить
придется;
Венец другой наденут на меня.

Natal’ja:

Den Willen meines Vaters werde ich nicht umgehen:
Gebietet er, werde ich mich auch mit einem Ungeliebten
vermählen.

Und dann... (*weint*) werd’ ich nicht lang’ zu leben haben;
Einen anderen Kranz³¹ werd’ ich empfangen.

²⁹ Synonym für Opričnik.

³⁰ Ebd., Akt I,12.

³¹ Gemeint ist die Märtyrerkrone. Hier ist eine sprachliche Anlehnung an Kronen bzw. Kränze, die in der orthodoxen Kirche bei der Eheschließung dem Brautpaar aufgesetzt werden.

Lažečnikov lässt seine Figuren Natal'jas Verdinglichung³² immer wieder zum Ausdruck bringen. Dabei verzichtet er darauf, den Umstand zu psychologisieren oder zu kommentieren, was der patriarchalen Ordnung der inszenierten Zeit mit asymmetrischen Machtverhältnissen zwischen Frau und Mann sowie Kind und Elternteil geschuldet sein mag.³³ Auch der wichtige Moment der Verleugnung Andrejs durch Natal'ja während des Brautraubs hat zunächst wenig Tragweite, sie wird von Andrej gegen ihren Willen in die Aleksandrovskaja Sloboda gebracht. Erst am Hof des Zaren reflektiert Andrej in seinem Monolog die Abneigung der Braut gegen die Opričniki.³⁴

Čajkovskij greift bei der Gewichtung der Frau in Lažečnikovs Konzept stark ein. Seine Natal'ja ist eine eigensinnige Frau und will sich ihrem Schicksal nicht ergeben. Um bei ihrem Geliebten zu sein, riskiert Natal'ja ihr Leben und flieht aus dem väterlichen Haus, die Warnungen Morozovas schlägt sie mit romantischer Freiheitsliebe in den Wind; in der Auseinandersetzung Morozovas mit Andrej ist sie diejenige, die der potentiellen Schwiegermutter Einhalt gebietet.

ČPSS 3, Akt III, Nr. 11 „Rečitativ, chor mal'čikov i duét“ [Rezitativ, Chor der Jungen und Duett], T. 110–140

Наталья: Тошно жить в отцовской неволе, Мне не в мочь. И отец, и жених мне постылы, постылы. Ты знаешь, по ком Изнываю, и сохну, и плачу. И отец, и жених мне постылы; Ты знаешь, по ком Изнываю, и плачу. Мне сырая могила милей Моей горькой неволи!	Natal'ja: Abscheulich ist es, im Gefängnis meines Vaters zu leben, Unerträglich für mich. Ich bin des Vaters und Bräutigams überdrüssig, überdrüssig. Du weißt, nach wem Ich schmachte, dürste, und weine. Ich bin des Vaters und Bräutigams überdrüssig; Du weißt, nach wem Ich schmachte und weine! Das kühle Grab ist mir lieber Als meine bittere Unfreiheit!
---	--

Dagegen scheint Andrej für die angestrebte Frau weniger zu brennen, was im Sinne des Konfliktschemas späterer Opern des Komponisten ist.³⁵ Für Andrej ist seine Mutter von größerer Relevanz. So verzichtet der Liebhaber bei Čajkovskij gleich im ersten Akt auf ein Treffen mit seiner Verehrten, um stattdessen bei seiner Mutter den Segen einzuholen, obwohl er und Basmanov sich in Natal'jas unmittelbarer Nähe befinden. Diese asymmetrische Verteilung von Zuneigung wird von Kadja Grönke, auch mit Verweis auf Natal'ja, als ein charakteristisches Merkmal von Čajkovskijs Sujetbearbeitung angeführt:

³² Vgl. Martha C. Nussbaum, *Verdinglichung*, in: *Konstruktion der Liebe, des Begehrens und der Fürsorge. Drei philosophische Aufsätze*, übersetzt von Joachim Schulte, Stuttgart 2002, S. 90–162. Der originale Begriff „objectification“ wird im Deutschen mit „Verdinglichung“ übersetzt. Nussbaum definiert die Verdinglichung folgendermaßen: „[...] Verdinglichung impliziert, [...] daß man etwas, was eigentlich gar kein Ding ist, zum Ding macht oder als Ding behandelt.“, vgl. ebd., S. 102. Dabei bemerkt sie, dass es sich ihrer Meinung nach um einen Clusterbegriff handelt. Sie führt sieben Merkmale einer verdinglichenden Haltung auf: Instrumentalisierung, Leugnung der Autonomie, Trägheit, Austauschbarkeit, Verletzbarkeit, Besitzverhältnis, Leugnung der Subjektivität, vgl. S. 102–104.

³³ Vgl. Buranok, S. 63–66. Natal'ja Balakleec verweist in ihrer Analyse der Darstellung von Macht in Werken Lažečnikovs auf die kritische Haltung des Autors gegenüber Frauenherrschaft. Die im Drama vermittelte feminine Geschlechterrolle korreliert mit Lažečnikovs Annahme von weiblicher Unfähigkeit zur Herrschaft in seinen anderen Werken, vgl. Natal'ja A. Balakleec, *Metafizika vlasti v romane I. I. Lažečnikova „Ledjanoj dom“* [Die Metaphysik von Macht im Roman I. I. Lažečnikovs „Das Eishaus“], in: *Sibirskij filozofičeskij žurnal* [Sibirische Zeitschrift für Philosophie] (2016) Nr. 4, S. 49–60.

³⁴ Lažečnikov, Akt V,1.

³⁵ ČSt 5, S. 321–362.

Die Liebe der Frau kennzeichnet Čajkovskij ausdrücklich als eine absolute Liebe – als reine Liebe, die nur für einen ganz bestimmten Mann gedacht ist [...]. Dieser Mann redet zwar auch von Liebe, aber seine Liebe relativiert sich, sobald sein Geltungsdrang ihn erfasst, bestimmt und regiert.³⁶

Das Scheitern der Liebenden in Čajkovskijs *Opričnik* liegt jedoch nicht am Mann, wie es Grönke für die Puškin-Opern feststellt,³⁷ sondern ist zu einem großen Teil durch die Mutter verursacht. Nicht zufällig fällt in der Oper die Macht über Andrejs Urteilsfindung und dadurch eine Teilschuld an seiner folgenreichen Entscheidung, seinen Eid zu brechen, der Bojarin Morozova zu. Čajkovskijs Aufwertung des Mutter-Sohn-Verhältnisses zeigt sich auch darin, dass der Komponist die Handlung verändert und der Witwe mehr Raum in den Schlüsselszenen gibt. Im dritten Akt stellt er sie in den Mittelpunkt des dramatischen Geschehens.³⁸ Zunächst versucht sie die entflohene Natal'ja vor dem grausamen Schicksal, welches das Mädchen als Ehefrau mit Andrej teilen würde, zu bewahren und sie mit ihrem Vater zu versöhnen.³⁹ Dann sieht Morozova Andrej auf einem Marktplatz in Gesellschaft der Opričniki und verflucht ihn in einem vom Komponisten groß ausgestalteten Kulminationspunkt der Oper (Nr. 13 „Final“ [„Finale“]), denn anders als bei Lažečnikov hatte Čajkovskijs Andrej seiner Mutter zuvor ausdrücklich gesagt, dass er ihren Willen nicht umgehen werde.⁴⁰

ČPSS 3, Akt III, Nr. 13 „Final“ [Finale], T. 125–213

Андрей:

Опричник я, зато мы вновь богаты;
Наталя вновь моя, и князь Жемчужный,
Наш лютой враг, унижен и осмеян!
Не удаляйся ж, не удаляйся, матушка!

(подходит к матери)

Морозова

Прочь, прочь! Ты мне не сын;
Ты враг земли родной...
Не из могилы слышался тот голос,
То сатана лукавый нашептал,
То дьяволы смеялись в преисподней,
Когда к злодеям в шайку ты пришёл.
Кровь на тебе; я знаю: ты поклялся
И матери родной не пожалел!
Так что ж, убей меня;
Ведь всё равно убита я твоим позором!
Знай же, знай же: я отрекаюсь от тебя!
Иди, опричник. Иди, иди;
Нет матери тебе благословенья,
Проклятье, проклятье...
Да, проклятье, проклятье над тобою!

Андрей:

Ich bin ein Opričnik, dafür sind wir wieder reich;
Natal'ja ist wieder die meine, und Knjaz' Žemčuznyj,
Unser ärgster Feind, ist gedemütigt und verlacht!
Verlasse mich doch nicht, verlasse mich nicht, Mütterchen!

(tritt zur Mutter heran)

Morozova

Weg, weg von mir! Du bist nicht mein Sohn;
Du bist ein Feind des Mutterlandes...
Nicht aus dem Grabe hörtest du die Stimme,
Der arglistige Satan flüsterte dir zu,
Es lachten die Dämonen in der Gehenna,
Als du in der Übeltäter Meute eintratest.
An dir ist Blut; ich weiß es: du hast geschworen
Und verschontest die eigene Mutter nicht!
Also was denn, töte mich;
Denn so oder so hat mich deine Schande ums Leben gebracht!
Höre, höre doch: ich sage mich von dir los!
Gehe, Opričnik. Gehe, gehe;
Du hast den Segen deiner Mutter nicht,
Verdammung, Verdammung...
Ja, Verdammung, Verdammung über dich!

³⁶ Ebd., S. 18.

³⁷ Ebd., S. 28.

³⁸ Eine ausgiebige Beschreibung des dritten Aktes liefert Taruskin, vgl. Richard Taruskin, *The Present in the Past: Russian Opera and Russian Historiography, circa 1870*, in: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*, Princeton 1993, S. 136–141.

³⁹ ČPSS 3, Nr. 11 „Rečitativ, chor mal'čikov i duet“ [Rezitativ, Chor der Jungen und Duett].

⁴⁰ ČPSS 3, Nr. 8 „Scena i duet“ [Szene und Duett], T. 140–143. Siehe zu dieser Auseinandersetzung zwischen Mutter und Sohn weiter unten.

Der Fluch der Mutter wird zum zentralen Ereignis der Handlung. Auf der musikalischen Ebene wird der fatale Wendepunkt jedoch auffallend sparsam vertont und verliert im Vergleich mit der vorhergehenden Erklärung Andrejs mit Chor und stürmischen Passagen in den Streichern an unmittelbarer dramatischer Wucht. Dadurch verlagert sich der Fokus stark auf das einzelne gesprochene Wort, wie es auch im Musiktheaters Verdis oder Meyerbeers als ‚parola scenica‘⁴¹ an semantisch besonders wichtigen Angelpunkten der Handlung üblich ist. Die performative Äußerung⁴² der Verleugnung Morozovas erklingt im Wechsel mit verzerrten polyrhythmischen Varianten des *Opričnik*-Motivs (Notenbeispiel 1) in den Blechbläsern. Die Instrumente greifen die davor a cappella gesungenen Worte Morozovas in jeder Phrase auf dem letzten Ton auf und fließen durch Überlappung in die nächste Phrase hinein. Auf diese Weise wird Andrej nicht nur durch die verstoßenden Ausrufe seiner Mutter, sondern auch auf musikalisch-motivischer Ebene buchstäblich weg von der zuvor lyrisch vertonten Liebe Morozovas in das gegnerische Lager gedrängt.

Notenbeispiel 1: *Opričnik*-Motiv, erste Erscheinung, ČPSS 3, Akt I, „Introdukcija“ [Introduktion], T. 25–28



Čajkovskij erreicht eine dramatische Steigerung zunächst durch eine starke Reduktion des Motivs bei gleichzeitiger Reduktion von verbalen Phrasen. Die Einheiten bestehen erst aus zwei Worten „Иди, опричник.“ (Gehe, Opričnik.), dann aus zwei Silben „Иди“ (Gehe), bis in der lokalen Kulmination ein einsilbiges sinntragendes Wort „нет“ (nein) fortissimo erklingt. An Stelle des Motivkopfs treten hier penetrante polyrhythmische Akkordwiederholungen. Dieser Duktus wird in dem darauffolgenden Fluch beibehalten. Die Gesangsmelodie erklimmt mit dem dreifach wiederholten Schlüsselwort „проклятье“ (Fluch) neue Höhen, während die Streicher in aufsteigenden Triolen mit anschließendem Abfall die Wirkung festigen. Eine Bekräftigung des Fluchs wird in der melodisch herabsteigenden a cappella-Linie mit zwei Schlussakkorden vollzogen (Notenbeispiel 2).

⁴¹ Vgl. zu diesem Begriff Anselm Gerhard und Uwe Schweikert (Hrsg.), *Verdi Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 710.

⁴² John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1994, S. 31; Jürgen Martschukat und Steffen Patzold, *Geschichtswissenschaft und „performative turn“*. Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur, in: *Geschichtswissenschaft und „Performative turn“*. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, hrsg. von Jürgen Martschukat und Steffen Patzold, Wien [u.a.] 2003, S. 4–11.

Notenbeispiel 2: ČPSS 3, Akt III, Nr. 13 „Final“ [Finale], T. 185–213

Allegro moderato
185

Morozova

Знай же, знай же: я от-ре-ка-юсь от те-бя!

Opričnik-Motiv polyrhythmisch + Fl., Cl. I (oktaviert) *Opričnik*-Motiv poly-

193

И - ди, о - прич - ник. И - ди, и - ди, нет

-rhythmisch Motiv-Kopf Motiv-Kopf

201

ма - те - ри те - бе бла - го - сло - ве - нья, про - кля - тье, про - кля - тье...

209

да, про - кля - тье, про - кля - тье над то - бо - ю!

(Gehe, *Opričnik*, Gehe, gehe; / Du hast den Segen deiner Mutter nicht, / Verdammung, Verdammung... / Ja, Verdammung, Verdammung über dich!)

Auf ähnliche Weise gebietet Natal'ja der Mutter Einhalt mit dem Verweis, dass ihr Fluch ihnen den Tod bringen wird. Eine aufsteigende Akkordfolge begleitet das letzte Wort der Phrase „призываешь“ (du beschwörst). Nach einem plötzlichen Bruch wird das nachfolgende *Andante non tanto* eingeleitet. Ab hier liegt der Fokus vollständig auf der dramatischen Wirkung der Verleugnung Morozovas und ihren Folgen. Die Auseinandersetzung der

Anwesenden mit diesem Omen wird von Čajkovskij innerhalb des Aktes zu einem musikalischen Höhepunkt erhoben. In einer Ensembleanlage reflektieren Natal'ja, Basmanov sowie zwei Chöre (Volk und Opričniki) gemeinsam mit Andrej über Morozovas Abwendung. Hierbei entsteht erst eine kanonähnliche Struktur mit langanhaltendem Orgelpunkt auf der fatalen Note *d* (Anlehnung an das *Opričnik*-Motiv), in dem die Betroffenen angefangen mit Morozov nacheinander einsetzen (Andrej in *a*, Natal'ja in *h'* und Basmanov in *es*, tutti). Žemčuznyj steigt als letzter in *h* ein. Im Gegensatz zu den Übrigen beschäftigt ihn der Verlust seines Vermögens.

ČPSS 3, Akt III, Nr. 13 „Final“ [Finale], T. 227–292

Морозов:

Я не могу ещё понять
Ужасных слов её значенья,
Зловещим страхом весь объят.
Я жду, пройдёт ли сновиденье.
Нет, то не сон, то не сон!
Родная мать проклиняет!
Что делать мне, куда бежать?
От муки сердце замирает.
Зловещий страх томит,
Я жду, пройдёт ли сон.
Ах! Нет, то не сон, то не сон.

Morozov:

Ich kann noch nicht verstehen
Ihrer furchtbaren Worte Sinn,
Ich bin erfüllt mit anhungsvoller Angst.
Ich warte, ob der Traum nicht vergeht.
Nein, dies ist kein Traum, kein Traum!
Die eigene Mutter verflucht [mich]!
Was soll ich tun, wohin laufen?
Vor Leid stockt das Herz.
Ahnungsvolle Angst quält mich,
Ich warte, ob der Traum nicht vergeht.
Ach, dies ist kein Traum, kein Traum.

Die ersten zwei musikalischen Phrasen Morozovs auf die Worte „Ich kann noch nicht verstehen / Ihrer furchtbaren Worte Sinn,“ sind durch mehrere Tonwiederholungen und einen stellenweise punktierten Rhythmus geprägt, wobei zwei gleiche Quartsprünge als eine charakteristische Untermalung der Schlüsselworte („ещё понять“ und „ужасных“) ein grundlegendes Prinzip für die weitere melodische Entwicklung darstellen. Die wellenartige Bewegung der angstvollen Vorahnung mündet nach einem längeren Anlauf durch einen Quartsprung in hoher Stimmlage in einen herzerreißenden Sixte ajoutée-Klang und bildet einen lokalen dramatischen Höhepunkt auf dem Text „я жду“ („ich erwarte“ bzw. „ich warte“, T. 233) mit anschließendem melodischem Abstieg. Die aufgebaute Spannung im ersten Einsatz des Themas wird nicht vollständig gelöst. Sie verschmilzt mit dem gemeinsamen Einsatz Natal'jas und Basmanovs. Ihre Partien wiederholen Andrejs Melodie und Worte in abgewandelter Form, wobei die Grundaussage erhalten bleibt: Andrejs letzter Satz in seinem solistischen Einsatz „Я жду, пройдёт ли сновиденье“ (Ich warte, ob der Traum nicht vergeht, T. 233f.) beinhaltet noch eine Äußerung der Hoffnung auf Besserung, wobei aber gleichzeitig der mystifizierte deterministische Pessimismus der Handlung ein unglückliches Ende unvermeidlich macht.

Notenbeispiel 3: ČPSS 3, Akt III, Nr. 13 „Final“ [Finale], T. 227–239

Andante non tanto
227

Andrej

Я немо-гу е-щё по-нять у-жас-ных слов е-ё зна-че-нья, зло-ве-щим стра-хом, *cresc.*

232

A.

зло-ве-щим стра-хом весь объ-ят. Я жду, прой-дёт ли сно-ви-день-е, прой-дёт ли сно-ви-

dim.

235

N.

p Я не-мо-гу е-щё по-нять у-жас-ных слов е-ё зна-че-нья,

B.

p Я не-мо-гу е-щё по-нять у-жас-ных слов е-ё зна-че-нья,

A.

де-нье, зло-ве-щим стра-хом весь объ-ят; я жду, прой-дёт ли сно-ви-

(Ich kann noch nicht verstehen / Ihrer furchtbaren Worte Sinn. / Ich bin erfüllt mit anhangsvoller Angst. / Ich warte, ob der Traum nicht vergeht.)

Čajkovskij disponiert die Soloeinsätze in Übereinstimmung mit der emotionalen Verfassung der Akteure. Alle Figuren sind von Angst erfüllt. Der Konflikt zwischen dem Schicksal und dem Streben nach persönlichem Glück trifft hier auf den Helden und seine Mitmenschen. Das Ensemble exponiert gleichzeitig zwei fatale Schicksalswendungen: Andrejs Konflikt mit seiner Mutter und Žemčuznyjs Scheitern. Beide Männer haben versucht, aus eigener Kraft an Glück zu gelangen und erleiden nun einen Misserfolg. Vielleicht wäre es hier sogar angebracht, mit Jarustovskij von einem „grundlegenden *persönlichen* Konflikt“⁴³ zu sprechen.⁴⁴

⁴³ „Основной личный конфликт“, vgl. Jarustovskij, S. 92.

In ihrer Angst sind die Beteiligten jedoch nicht im Einvernehmen miteinander. Während Andrej, Basmanov und Natal'ja sich auf die eine oder andere Weise mit Andrejs problematischer Stellung auseinandersetzen, ist Žemčuznyj auf seine eigene Lage fixiert: er hat seine Besitztümer verloren. Auf dem ganzen Raum der Ensembleanlage kommt es nicht zum Konsens zwischen der Partie des Fürsten und der anderen Beteiligten, nicht einmal mit seiner eigenen Tochter. Čajkovskij komponiert damit die Zwietracht der Charaktere in die Musik des Ensembles hinein und schafft dadurch ein „zufälliges Beieinander“⁴⁵ der Singenden.

Das Volk bestätigt den Ernst der Lage zum ersten Mal gut hörbar im homophonen Satz und legitimiert somit die befürchtete negative Auswirkung des Fluches auf Andrej: „Ни в вечной жизни, ни в земной / Он не найдёт успокоенья.“⁴⁶ (Weder im ewigen Leben noch im irdischen Leben / Wird er Frieden finden.) Dadurch formuliert der Chor den Grund für Andrejs Abkehr von der Opričnina, was letztlich ihn und seine Ehefrau auf Umwegen zur Katastrophe leiten wird. Es ist also das Urteil der Mutter, das Andrejs Zweifel an seiner Entscheidung auslöst – ein gravierender Unterschied zum Drama.

ČPSS 3, Akt III, Nr. 13 „Final“ [Finale], T. 267–307

Народ:

Проклятье матери родной.
Ни в вечной жизни, ни в земной
Он не найдёт успокоенья.
[...]
Нет, то не сон:
Родная мать сына родного прокликает.
На нём лежит проклятье!

Volk:

Der Fluch der eigenen Mutter.
Weder im ewigen Leben noch im irdischen Leben
Wird er Frieden finden.
[...]
Nein, dies ist kein Traum:
Die eigene Mutter verflucht den eigenen Sohn.
Auf ihm liegt ein Fluch!

In seiner Gewichtung des mütterlichen Fluchs greift Čajkovskij auf eine in den slawischen Völkern lange bestehende Tradition zurück, in der dem elterliche Fluch (Serben) bzw. dem Fluch der eigenen Mutter als Sonderform (Polen, Vologda, Pskov u.a.) eine magische Kraft von herausragender Größe zugeschrieben wurde.⁴⁷ Laut Ol'ga Frolova war die Verfluchung des eigenen Kindes trotz seiner Funktion als Mittel zur Kontrolle der Familie gesellschaftlich verboten und wurde als eine Sünde aufgefasst.⁴⁸ Der Fluch brachte für beide Parteien – für das Subjekt (Elternteil) und das Objekt (Kind) – weitreichende Folgen. Er zog für das Kind die Abkehr der Gesellschaft oder sogar ein magisches Verschwinden mit sich⁴⁹ – eine wahrscheinlich auf Doppelglauben basierende Auffassung.⁵⁰ Eine von Frolova zitierte Auf-

⁴⁴ Grönke definiert die „homogene Grundidee“ als „Konflikt zwischen dem Glücksstreben und dessen schicksalhafter Unerfüllbarkeit“ vgl. ČSt 5, S. 114, vgl. auch S. 114–137.

⁴⁵ Ebd., S. 121.

⁴⁶ ČPSS 3, Akt III, Nr. 13 „Final“ [Finale], T. 292–295.

⁴⁷ L. N. Vinogradova und I. A. Sedakova, Art. „Prokljatie“ [Fluch], in: *Slavjanskije drevnosti. Ėtningvističeskij slovar'*, hrsg. von Nikita I. Tolstoj, Bd. 4, Moskau 2009, S. 289.

⁴⁸ Ol'ga E. Frolova, *Rodovoe prokljatie: Bezgraničnaja vina i nasledovanie nakazanja* [Familienfluch: Grenzenlose Schuld und Vererbung der Strafe], in: *Kategorija rodstva v jazyke i kul'ture* [Die Kategorie „Verwandtschaft“ in Sprache und Kultur], Moskau 2009 (Biblioteka instituta slavjanovedenija RAN [Bibliothek des Instituts für Slawistik der RAN], 16), S. 111f; vgl. auch Anna Kushkova: *Rural Stories about Parental Malediction (based on field materials from Novgorod and Vologda regions)*, in: *Folklorica* 11 (2006), S. 53; Marina M. Gromyko und Aleksandr V. Bugarov, *O vozzrenijach russkogo naroda* [Über die Ansichten des russischen Volks], Moskau 2000, S. 355–357.

⁴⁹ Ebd., S., 356f; Kushkova, S. 52, 72.

⁵⁰ Eine kurze Diskursanalyse zum Doppelglauben im Russland (двоеверие) vgl. Eve Levin, *Dvoeverie i narodnaja religija* [Doppelglaube und Volksreligion], in: *Dvoeverie i narodnaja religija v istorii Rossii* [Doppelglaube und Volksreligion in der Geschichte Russlands], Moskau 2004, S. 11–37; für eine ausführliche Ein-

zeichnung eines Vaterfluchs ähnelt der Version Čajkovskijs in einigen Formulierungen: „проклинаю тебя непочтенник! Да не будет тебе нигде счастья, ни на этом и ни на том свете. Будь ты проклят! Я тебе не отец, а ты мне не сын!“⁵¹ (ich verfluche dich, Ehrfurchtsloser! Es soll dir nirgendwo Glück widerfahren, weder im irdischen Leben noch im Jenseits. Seist du verflucht! Ich bin nicht dein Vater und du bist nicht mein Sohn!) Hervorzuheben ist hier, dass der Fluch weder zeitlich noch situativ begrenzt ist – durch den elterlichen Fluch wird das Kind über den Tod hinaus verflucht. Dies bringt auch der oben angeführte Kommentar des Volkschores bei Čajkovskij zum Ausdruck.

Neben der Folklore wird die hohe Gewichtung des elterlichen Fluchs von dem weit verbreiteten russisch-orthodoxen Traktat über die richtige Lebensführung *Domostroj*⁵² (Hausordnung) rezipiert und bekommt dadurch einen unangefochtenen Status im Weltbild des „einfachen“ Volks. Für die intellektuelle Gesellschaftsschicht der Zeit Čajkovskijs war dieser Traktat der Inbegriff Altrusslands.⁵³ Ungehorsam gegenüber den Eltern kann auch hier mit einem besonders starken Fluch bestraft werden.

Если же кто осуждает или оскорбляет своих родителей или клянет их, или ругает, тот перед Богом грешен и проклят людьми; того, кто бьет отца и мать, — пусть отлучат от церкви и от всех святынь, и пусть умрет он лютою смертью от казни, ибо написано: „Отцовское проклятье иссушит, а материнское искоренит“. Сын или дочь, непослушные отцу или матери, сами себя погубят и не доживут до конца дней своих, если прогневают отца или досадят матери. Себе он кажется праведным перед Богом, но хуже он язычника, сообщник нечестивых, о которых пророк Исайя сказал: „Погибнет нечестивый и пусть не увидит славы господней“.⁵⁴

[Wer aber übel von seinen Eltern redet und sie kränkt, sie verwünscht oder beschimpft, der wird sündig vor Gott und vom Volk verdammt sein. Wer seinen Vater und seine Mutter schlägt, wird aus der Kirche und von jedweder heiligen Handlung verstoßen und soll eines bösen Todes und durch weltliches Gericht sterben, denn es steht geschrieben: „Des Vaters Fluch läßt verdorren, der der Mutter aber beraubt der Wurzeln.“ Wenn Sohn oder Tochter Vater und Mutter nicht gehorsam sind, wird ihnen das zum Verderbnis und sie werden nicht bis zum Ende ihrer Tage leben, wenn sie den Vater erbittern oder der Mutter zur Last fallen. Sich selbst erscheint er gerecht vor Gott, doch er ist schlechter als ein Heide, ein Genosse der Ruchlosen, über die der Prophet Jesaja sagt: „Der Gottlose stirbt und sieht des Herrn Herrlichkeit nicht.“]⁵⁵

Ethnographische Studien führen den elterlichen Segen oft als einen Gegenpol zum Fluch auf,⁵⁶ wobei diese beiden gegensätzlichen kulturellen Phänomene offenkundig auf gleichen Denkmustern basieren. Bezeichnend ist hierfür, dass im oben zitierten *Domostroj* Fluch

sicht in den Umgang mit Aberglaube und Heidentum im christlichen Russland vgl. Nikolaj M. Gal'kovskij, *Bor'ba christianstva s ostatkami jazyčestva v Drevnej Rusi* [Der Kampf des Christentums mit Rudimenten des Heidentums im Altrussland], 2 Bde., Char'kov und Moskau 1913–1916.

⁵¹ Frolova, S. 111. Quelle: AREM. Fund. 7. Inv. 1. File 1109. L. 15–16.

⁵² Kurz dazu vgl. Art. „Domostroj“, in: *Real- und Sachwörterbuch zum Altrussischen*, hrsg. von Karla Günther-Hielscher, Victor Glötzner und Helmut Wilhelm Schnaller, neu bearbeitet von Ekkehard Kraft, Wiesbaden 1995, S. 60.

⁵³ Vladimir V. Kolesov, *Domostroj kak pamjatnik srednevekovoj kul'tury* [Der Domostroj als ein Kulturdenkmal des Mittelalters], in: *Domostroj*, kommentiert von Vladimir V. Kolesov, (1. Auflage 1994), 3. Auflage, St. Petersburg 2007 (Literaturnye pamjatniki [Literarische Denkmäler]), S. 301f.

⁵⁴ Vladimir V. Kolesov und Vera V. Roždestvenskaja (Hrsg.), *Perevod* [Übersetzung], in: *Domostroj*, kommentiert von Vladimir V. Kolesov, (1. Auflage 1994), 3. Auflage, St. Petersburg 2007 (Literaturnye pamjatniki [Literarische Denkmäler]), S. 230.

⁵⁵ Klaus Müller (Hrsg.): *Altrussisches Hausbuch ‚Domostroi‘* aus dem Altrussischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Klaus Müller, Leipzig u. Weimar 1987, S. 33.

⁵⁶ Frolova, S. 105; Kushkova, S. 52; Gromyko und Buganov, S. 356f.

und Segen im selben Kapitel „Как детям отца и мать любить, и беречь, и повиноваться им, и утешать их во всё“ (Wie Kinder Vater und Mutter lieben und hegen und ihnen gehorchen und sie stets erquicken sollen) behandelt werden.⁵⁷ Der Segen und das Gebet der Mutter als ein Äquivalent dazu funktioniert hier wie ein magischer Schutz: „отчее благословение дом укрепит, а материнская молитва от напасти избавит“⁵⁸ (Der väterliche Segen gründet das Haus fest, und das mütterliche Gebet errettet aus der Gefahr.⁵⁹).

Die Oper stellt Fluch und Segen in Übereinstimmung mit dem Volksglauben einander gegenüber. Morozovas Segen am Ende des ersten Bildes⁶⁰ resultiert aus einer scheinbaren Kohärenz ihrer und Andrejs Absichten obwohl es sich schon hier um einen Betrug handelt. Der unrechtmäßig gewonnene Segen wird von einem öffentlich ausgesprochenen Fluch am Ende des dritten Aktes abgelöst. In der Katastrophe tritt der Fluch dann in Kraft – Andrej ist der nahezu dämonischen Übermacht schutzlos ausgeliefert. Damit zieht sich die inhaltliche Komponente „Fluch und Segen“ wie ein roter Faden durch die Oper. Diese inhaltliche Linie kulminiert in den letzten an die *Opričniki* gerichteten Worten Morozovs, mit denen der Held seine Kameraden und den Zaren vor seiner Hinrichtung verflucht.⁶¹

Der Tod Morozovs bildet das Ende von Lažečnikovs Drama, nicht aber dasjenige der Oper. Im Finale führt Čajkovskij Morozova die Frucht ihrer Abkehr von Andrej vor Augen. Sie wird von Vjaz'minskij zur Hinrichtung ihres Sohnes gebracht und soll seinem Tod zusehen. Die Mutter fällt vor Leid tot um. Das Finale zeigt also weder den gemeinsamen Tod der Hauptcharaktere à la Shakespeare noch die Hinrichtung Andrejs – ihre Darstellung liegt in der Macht des Regisseurs. Damit verschiebt der Komponist den Fokus vom tragischen Tod der Liebenden bei Lažečnikov hin zum gebrochenen Herzen der Mutter. Dieser Umstand spricht bei gleichzeitiger Reduktion anderer Aspekte der Handlung gegen die Deutung der Oper als reine Romeo-Julia-Geschichte.⁶² Zu einer solchen Auslegung würde der originale Schluss des Dramas besser passen: Hier stellt Zar Ivan seinem neuen *Opričnik* eine Falle. Auf dem Hochzeitsmahl erscheint unerwartet Vasilij Grjaznyj. Er soll die Braut ohne Begleitung zum Zaren führen. Andrej ignoriert die Anweisung trotz der Warnungen seines Freundes. Der Held will Natal'ja nicht verlassen, da er einen Brautraub befürchtet. Doch plötzlich erscheint Morozova. Sie sieht, dass Andrej nun ein *Opričnik* ist, und fällt in Ohnmacht. Während Andrej dadurch abgelenkt ist, wird Natal'ja weggezerrt und tritt vor den Zaren. Morozov wird ebenfalls vorgeladen und von Ivan IV. an seinen Schwur erinnert. Der Held gesteht ein, dass er seinen Eidschwur gebrochen hat, und soll dem Recht nach sterben. Natal'ja läuft zu ihrem Mann und gerät unter das Schwert Grjaznyjs. Basmanov steht abseits und verdeckt seine Augen mit den Händen.

Neben dieser offiziellen Fassung des Schauspiels existiert eine weitere Variante in der autorisierten Abschrift von Vasilij N. Popov (1844)⁶³ (Archiv von Tver'). Außer kleineren

⁵⁷ Vladimir V. Kolesov und Vera V. Roždestvenskaja (Hrsg.), S. 229f.; Müller (Hrsg.), S. 32–34.

⁵⁸ Vladimir V. Kolesov und Vera V. Roždestvenskaja (Hrsg.), S. 230.

⁵⁹ Müller (Hg.), S. 33.

⁶⁰ ČPSS 3, Akt II,1, Nr. 8 „Scena i duet“ [Szene und Duett], T. 258–262. Nadežda Tumanina sieht eine Verbindung auf der motivisch-thematischen Ebene zwischen dem Allegro moderato-Thema Morozovas aus dem Duett („Milyj syn“), der Fluch-Szene und der Hinrichtung. Diese Verbindung unterstreicht zusätzlich die oben beschriebene Komponente „Fluch und Segen“ und die hohe Relevanz des von Čajkovskij eingefügten mütterlichen Fluchs, vgl. Tumanina 1, S. 243f.

⁶¹ ČPSS 3, Akt IV, Nr. 19 „Zaključitel'naja scena“ [Abschlusszene], T. 14–23.

⁶² Vgl. z. B. Bonomi, S. 25; Susan Beam Eggers, *Culture and Nationalism: Tchaikovsky's Vision of Russia in The Opričnik*, in: TchAHC, S. 139–145.

⁶³ Stroganov, I. I. *Lažečnikov. Opričnik*, S. 48–184; Für einen kurzen quellenkritischen Bericht vgl. Stroganov, I. I. *Lažečnikov i Tver' (po materialam Tverskogo archiva)* [I. I. Lažečnikov und Tver' (nach Materialien des Archivs von Tver')], S. 18–34.

Abweichungen, die zum Teil durch die Anpassung an die Zensur, zum Teil durch Flüchtigkeitsfehler⁶⁴ erklärt werden, enthält die Abschrift ein anderes Ende, das noch stärker den Schemata einer romantischen Liebestragödie folgt: Natal'ja bittet Morozov, sie vor Entehrung zu bewahren. Damit sie von den Opričniki nicht geschändet wird, rammt Morozov ihr seinen Dolch in die Brust. Die Opričniki erstechen Andrej, der junge Basmanov gibt ihm, auf Andrejs Bitten hin, den Gnadenstoß.

3. Die Sünde als Handlungstreiber

Čajkovskij schreibt dem metaphysischen Hintergrund des Geschehens besondere Bedeutung zu, was die psychologische Komponente seiner Bearbeitung stark unterstützt. Sehr deutlich ist dies am Beispiel des Monologs Morozovas aus der Szene „Izba“ (I,6) zu sehen. Die Szene wurde von Čajkovskij in der Oper erweitert. Während Lažečnikov seine Bojarin lediglich ihre Erbitterung und die gesellschaftlichen Folgen ihrer Schmach zum Ausdruck bringen lässt, beschäftigt sich Čajkovskijs Morozova zusätzlich mit der metaphysischen Ursache ihrer problematischen Lage. In der entsprechenden Arie verweist Morozova mehrmals darauf, dass ihre Sünde – der Stolz – die Familie in die Misere gebracht habe. Sie ahnt weitere fatale Folgen ihres persönlichen Verschuldens für das Leben und das Schicksal ihres Sohnes. Die Witwe befürchtet sogar, dass das Unglück sich auf Andrej weiter ausdehnen könne, falls sie nicht zur Vernunft kommt. Diese Perspektive legt die Vermutung nahe, dass der unbezwungene Stolz der Bojarin die Katastrophe auslöst oder zumindest dazu beiträgt.

ČPSS 3, Akt II,1, Nr. 7 „Scena i arija“ [Szene und Arie], T. 1–122

Морозова:
(одна)

Как ни гадай, а плохо жить приходит.
Когда бы не позор, уж так и быть,
Прикрыла б камешком на сердце нужду,

А то и глаз-то некуда девать!
Сама стерпела б, жаль Андрюшу пуще.
Кровь молодая бьёт ключом горячим.
Ах! горько, горько мне.
Ах! горько мне, горько одинокой,
горемычной.

Я перед волею господней
Склоню покорную главу,
Безропотно снесу страданья
И сердце гордое смирю.

Гордыня, гордыня – вот мой грех
ужасный,
Вот язва жгучая души;
Да, вот за что господь мне кару
Ниспосылает с небеси, с небеси.
Да, вот за что господь мне кару
Ниспосылает с небеси, с небеси.

Morozova:
(allein)

Wie man es auch wendet, das Leben wird hart sein.
Wenn die Schmach nicht wäre, so sei es drum,
Könnte ich doch die Not mit einem Stein auf dem Herzen
verdecken,

Denn ich weiß nicht, wohin die Augen wenden!
Ich selbst könnte es ertragen, Andrjuša tut mir mehr leid.
Das junge Blut kocht wie eine heiße Quelle.
Ach, bitter, bitter ist mir zumute.
Ach, bitter ist es mir, bitter mir Verlassenen, Unglücklichen.

Vor dem Willen Gottes
Werde ich das Haupt demütig senken.
Ohne Murren werde ich das Leid ertragen
Und das stolze Herz zur Demut zwingen.

Der Stolz, der Stolz, dies ist meine schreckliche Sünde,
Dies ist die tiefende Wunde meiner Seele;
Ja, dafür schickte mir Gott die Strafe
Vom Himmel, vom Himmel herab.
Ja, dafür schickte mir der Herr die Strafe
Vom Himmel, vom Himmel herab.

⁶⁴ Ebd., S. 19–23; aus einem Brief Lažečnikovs an S. P. Pobedonoscev vom 17. August 1842 wird ersichtlich, dass das Drama durch die Zensur nicht zugelassen wurde, vgl. ebd. S. 18f.

Да, вот за что мне кару бог
Ниспосылает с небеси!

Ja, dafür schickte mir Gott die Strafe
Vom Himmel herab!

А мне ли было не гордиться;
Он был и лучше, и честней,
И родовитее, и краше,
И доблестнее всех людей!

Sollte ich denn nicht mit Stolz erfüllt sein;
Er war besser, ehrwürdiger,
Und aus besserem Haus und schöner
Und tapferer als alle [anderen] Menschen!

И что ж! забыв его щедроты,
Над прахом дорогим глумясь,
Презренный, жалкий и жестокий,
Меня гнетёт Жемчужный князь!
Меня, меня, Морозова супругу!
О, сатана, опять ты мне смущаешь душу,
Нет, нет: смирюсь,
Не то господь меня и в сыне покарает!

Und nun! Seine Wohltaten vergessend,
Die geliebten Gebeine verhöhnend,
Unterdrückt mich der verachtenswerte, armselige und grausame
Knjaz' Žemčužnyj!
Mich, mich, die Gattin Morozovs!
Oh, Satan, wieder verführst du meine Seele;
Nein, nein, ich werde demütig sein,
Sonst wird mich der Herr auch noch durch meinen Sohn
bestrafen!

Я перед волею господней
Склоню покорную главу,
Безропотно снесу страдания
И сердце гордое смирю.

Vor dem Willen Gottes
Werde ich das Haupt demütig senken.
Ohne Murren werde ich das Leid ertragen
Und das stolze Herz zur Demut zwingen.

Лишь об одном тебя молю я:
О боже, сына сохрани,
Твоей десницею святою
От зла и бедствий защити!

Nur um eins flehe ich dich an:
Oh, Herr, bewahre meinen Sohn,
Schütze ihn mit deiner heiligen Rechten
Vor dem Bösen und Nöten.

Im späteren Verlauf des Bildes steht Morozovas christlicher Demut ein Verlangen nach Vergeltung gegenüber. Dieses Dilemma ist eine Erfindung des Komponisten und kann als eine Romantisierung betrachtet werden, die als weiteres Element zu unserem bisherigen Befund einer Psychologisierung der Vorlage hinzukommt. Die inhaltliche Einfügung basiert auf einem bei Lažečnikov schon existenten, jedoch nicht sonderlich betonten Wunsch der Bojarin, ihren Sohn nicht in die Domäne des Zaren gehen zu lassen. Dem entgegengestellt ist im Drama nicht der Stolz, sondern die Familienehre und das damit verbundene Pflichtbewusstsein, die von Andrej herangezogen werden, um seine Mutter umzustimmen. Lažečnikovs Morozova kann Andrejs Verhalten nicht kontrollieren, im patriarchalen Wertesystem der inszenierten historischen Zeit hat die Mutter die Pflichten ihres Sohnes und Familienoberhauptes ihren eigenen Interessen vorzuziehen. Die damit weitgehend machtlose Bojarin wird Andrej nichts verbieten können. Sie äußert sich lediglich gegen seine Freundschaft mit Basmanov. Die Witwe befürchtet, dass der Opričnik ihren Sohn zu Raub und Mord verführen wird, und versucht Morozov umzustimmen; doch verliert sie in diesem Gespräch. Die Gratwanderung erreicht Lažečnikov dadurch, dass Andrej seiner Mutter mit weiterem sozialen Abstieg und anstehender Entehrung des verstorbenen Vaters droht. Aus Angst gibt sie trotz schlechter Vorahnung nach und segnet Andrej auf dem Weg zum Zaren, jedoch ohne zu wissen, was er eigentlich vorhat.

Lažečnikov, Akt II,7

Морозов:

Пожалуй, я
Останусь. Слово дал... была надежда
Смыть кровную обиду, кости успокоить
Отца и честно помянуть его.
Эх! нужды нет, останусь!.. притчей
городской...
Пойдем бродить, мать с сыном, уж конечно,
Где полудней, и Лазаря споем
Пожалобней из нашего житья-
Бытья: авось, разжалобим прохожих!
Вот, скажут, дитячко боярина
Морозова бредет, с ним мать. Бедняжка!
Жемчужного сосватал было дочь;
Да юродивый, знать, какой: поклон,
И насмеялись! Из дому родового
Холопы выгнали обоих. Жаль!
Обиды б этой не стерпел покойник,
А им как будто бы орехи в стену...
Легло бесславье на его могилу!

Морозова:

(рыдая, бросается на шею сыну)
Андрюшка!.. перестань. Прости ты мне!..
Сам знаешь, сердце женское... Сын мой!
Ступай, куда указывает долг:
На все тебе мое благословенье!
Лишь кости успокой отца в могиле
И честью помяни его. Не дай
И мне в позоре умереть.

Морозов:

Теперь
Я слышу голос матери моей.
Когда бы мертвые нам подавали слово,
Отец сказал бы за тобою то же.
Родная! свет очей моих! ты снова
Богата; снова горсти серебра
Посыплешь на сирот и нищих; снова
Почет тебе дадут и в храме Божьем
И за боярскою беседой... И Жемчужный
С повинной головой к тебе придет
И будет милостей твоих просить.

Morozov:

Vielleicht bleibe ich hier,
Ich gab mein Wort... Es gab noch Hoffnung,
Die Blutsbeleidigung reinzuwaschen, Vaters Gebeine
Zu beschwichtigen und seiner mit Ehre zu gedenken.
Ach, es hat keinen Zweck, ich bleibe... als Gerede der
Stadt...
Wir werden umherziehen, Mutter und Sohn, und gewiss
Wo es Menschenmengen gibt, werden wir
Ein Klagelied anstimmen auf unser liebes Leben:
Wer weiß, mag sein, wir rühren die Vorbeigehenden!
„Hier, – werden sie sagen – irrt das Kindlein des Bojaren
Morosov umher, mit ihm ist seine Mutter. Die Arme!
Žemčužnyjs Tochter sollte er bekommen;
Aber anscheinend ist er ein Gottesnarr.“ Eine Verbeugung,
Und sie lachen! Aus eigenem Haus
Warfen die Knechte sie. Schade!
Diese Beleidigung würde der Tote nicht dulden,
Aber sie scheinen sich drum nicht zu kümmern...
Mit Ehrlosigkeit ist sein Grab geschändet!“

Morozova:

(weinend, fällt ihrem Sohn um den Hals)
Andrjuška!.. Höre auf! Vergib mir!..
Du weißt doch, das Herz einer Frau... Mein Sohn!
Gehe, wohin die Pflicht dich führt:
Auf alles sei dir mein Segen gegeben.
Beschwichtige nur die Gebeine des Vaters im Grab
Und gedenke seiner mit Ehren. Lass auch
Mich nicht in Schmach sterben.

Morozov:

Nun
Höre ich die Stimme meiner Mutter.
Wenn die Toten das Wort ergreifen könnten,
So würde auch Vater Gleiches sagen[:]
„Liebste! Mein Augenschein! Du bist
Wieder reich; streust wieder Hände voll Silber
Über die Waisen und Armen; wieder
Wird dir Ehre im Haus Gottes erwiesen
Und im Gespräch der Bojaren... Und Žemčužnyj
Wird gesenkten Haupts zu dir treten
Und um Gnade dich anflehen.“

Wie oben schon beschrieben, konzipiert Čajkovskij die Figur der Morozova als eine starke oder gar herrische Frau. Morozovas „Kampf“ um den rechten Weg findet in ihrem Dialog mit dem Sohn statt (Nr. 8 „Scena i duet“ [Szene und Duett]).⁶⁵ Čajkovskij übernimmt Lažečnikovs Szene, gestaltet ihren Aufbau jedoch um. Zunächst teilt er das als dialogische Szene gestaltete Gespräch über Basmanov durch eine statische Sektion in zwei Teile auf. In diesem in Anlehnung an die Konventionen der ‚solita forma‘ als ‚Adagio‘ eingebauten Andante non tanto ‚Snega belej‘ (Reiner als der Schnee, T. 72–110), in dem nach solistischen Repliken der Mutter (Notenbeispiel 4) und des Sohnes (Notenbeispiel 5) beide erstmals im simultanen Duettgesang vereint sind, greift er dem Ende der originalen Szene vor-

⁶⁵ Vgl. zur Anlage dieser Nummer auch Bonomi, S. 28f.

aus, indem Morozova Andrej hier bereits ihren Segen gibt und seine Rachepläne befürwortet. Dadurch zerbricht der Komponist auch seinen eigenen logischen Aufbau dieser Szene, denn erstens ist Morozovas Segen mitten im Thema „Basmanov“ ein Fremdkörper und zweitens steht es Andrej noch bevor, die Bojarin von seinen Racheplänen zu überzeugen.

Notenbeispiel 4: ČPSS 3, Akt II,1, Nr. 8 „Scena i duét“ [Szene und Duett] (Andante non tanto „Snega belej“), T. 72–79

Andante non tanto

Morozova

72 *mf*

Сне - га бе - лей, солн - ца свет - лей, яр - че не - бес ла - зур - ных, креп - че ска - лы меж бур - ных волн быть, мой сын. Мо -

Archi

p Cr.

poco cresc.

77 *mf* ritard.

лю... ус - по - кой от - цов - ский прах в мо - ги - ле сы - рой...

mf dim.

(Weißer als der Schnee, heller als die Sonne, / Heller als der blaue Himmel, / Fester als der Fels zwischen wilden Wellen, / Sei, mein Sohn! / Ich flehe dich an, besänftige die Gebeine des Vaters / Im kühlen Grab.)

Notenbeispiel 5: ČPSS 3, Akt II,1, Nr. 8 „Scena i duét“ [Szene und Duett] (Andante non tanto „Snega belej“), T. 88–91

Più mosso

Andrej

88 *f*

Ма - туш - ка род - на - я, смо - ю кро - ва - ву - ю о - би - ду, я че - стью от - ца по - мя - ну.

Fl., Vl. 3 1 3

Vi., Va., Ob., Cl., Cr.

f

Fg., Vc., Kb.

(Liebes Mütterchen, / Die arge Beleidigung werde ich bereinigen, / Mit Ehre werde ich Vaters Gebeine gedenken.)

Ebenso ist die Platzierung des mit *Allegro moderato* bezeichneten zweiten schnellen Arien-tempos („Cabaletta“ oder – neutraler und hier vielleicht passender: „Secondo tempo“⁶⁶) „Milyj syn, ty menja, odinokuju“ (Lieber Sohn, [verlasse] mich einsame [nicht], T. 168–252) innerhalb der Dramaturgie des Librettos nicht schlüssig. Nachdem in einem Rezitativ Morozova ihrem Sohn verbietet, sich an Basmanov zu wenden,⁶⁷ und Andrej ihr bewusst vortäuscht, den Rat zu befolgen (*Tempo di mezzo*, T. 126–148), kehrt Čajkovskijs Handlungsstrang zum Original zurück: Morozova segnet Andrej vor seiner Abreise (Coda, T. 253ff.), während Andrej ihr verspricht zurückzukehren. Auch hier wird eine metaphysische Komponente zu den bei Lažečnikov geäußerten Motiven hinzugefügt. Morozova sieht den Zorn Gottes auf sich und plädiert dafür, dass sie die Schmach in Demut ertragen sollten. Andrej will dagegen seinen Vater rächen. Im Laufe des Duetts geschieht scheinbar eine Wandlung und Andrej suggeriert, er wolle die Interessen seiner Mutter der Vergeltung vorziehen. Die Entwicklung seines Charakters innerhalb des Duetts wird durch eine Gegenüberstellung von zwei Zitaten deutlich:

- a) „Das Herz in mir stockt und pocht / Mit Angst ist die Seele erfüllt. / Eine Stimme aus dem Grab ruft zur Rache auf / Des Vaters Gestalt steht vor den Augen.“
- b) „Die Mutter ist mir teurer als die geliebten Gebeine / Als Glück, Reichtum und Liebe! / Oh, lehre mich, mächtiger Herr, / Dein Recht zu wahren.“

Die scheinbare, durch verbale Äußerungen erzeugte Einigkeit von Mutter und Sohn am Ende des *Secondo tempo*, wird weder in der Musik noch im späteren Handlungsverlauf bestätigt: Andrej verlässt nach Abschluss der Szene Morozovas Häuschen, um mit Basmanov zum Zaren zu reiten. In beiden Duettempi drückt Čajkovskij die Uneinigkeit der Seelenzustände durch konträr verlaufende Vokalpartien aus und zeigt schon hier die Tendenz zur einer freien Gestaltung von dualen Vokalformen.⁶⁸ Die herkömmliche dreiteilige Gestaltung der statischen Duettsktionen mit einer simultanen Passage am Ende ist in beiden Fällen aufgegeben. Das Miteinander bildet keinen eigenständigen Teil und beschränkt sich in beiden Fällen auf die letzten Takte. Faktisch teilen die Figuren drei oder vier gemeinsame Schlussnoten mit unterschiedlichem Text. Die gemeinsamen Schlüsse bilden einen starken Kontrast zum vorhergehenden „Nebeneinander“ oder „Nacheinander“.

An dieser Stelle ist eine Gegenüberstellung der Melodien in einem kurzen Vergleich der beiden Duettsktionen interessant. Im ersten kantablen Abschnitt „*Snega belej*“ (Reiner als der Schnee) stellt Čajkovskij Morozovas lyrischem Thema (*Andante non tanto*) Andrejs energisches, militärisch gefärbtes *Più mosso* mit ostinaten Bläsern gegenüber. Zum Einklang kommen die Figuren dem Anschein nach durch eine kurze Imitation (T. 103–105) und gelangen zum Schluss des ersten Teils.

⁶⁶ Vgl. zur Übertragung dieser Terminologie auf Nummern in Čajkovskijs Opern, ČSt 5, S. 120f., 259–262, 280–286.

⁶⁷ „Ты не братайся с ним [...]“ (Verbrüdere dich nicht mit ihm [...].)

⁶⁸ Der Ausdruck dissonanter emotionaler Zustände durch Heterogenität einzelner Vokalpartien innerhalb einer musikdramaturgischen Einheit ist in Čajkovskijs späterem Schaffen belegt und wird in Kombination mit dem „gleichbleibenden Konfliktmuster“ als Charakteristikum seiner Puškin-Opern gewertet, vgl. ČSt 5, S. 120–122.

Notenbeispiel 6: ČPSS 3, Akt II,1, Nr. 8 „Scena i duét“ [Szene und Duett] (Allegro moderato „Milyj syn, ty menja, odinokuju“ T. 168–171

Morozova

168

Allegro moderato

p

Ми - лый сын, ты ме - ня, о - ди - но - ку - ю, вгорь - кой до - ле мо - ей не по - ки - дай.

Archi

p

(Lieber Sohn, verlasse mich einsame / In meinem Gram nicht.)

Notenbeispiel 7: ČPSS 3, Akt II,1, Nr. 8 „Scena i duét“ [Szene und Duett] (Allegro moderato „Milyj syn, ty menja, odinokuju“), T. 184–187

Andrej

185

f Серд - ве во мне за - ми - ра - ет и бьёт - ся, стра - хом о - бя - та ду ша...

Archi

mf

Vc.

f

Fg.

(Das Herz in mir stockt und pocht / Mit Angst ist die Seele erfüllt.)

Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten Arientempo. Dem lyrischen Solo Morozovas (Notenbeispiel 6) folgt abermals Andrejs militärische Partie mit punktierten Rhythmen (T. 184–191, Notenbeispiel 7). Auch hier scheint im letzten beschleunigten Teil (*Più mosso*, T. 234–249) ein Konsens erreicht – durch den heroischen Geist beider Parteien sowie ihre weitgehend konsonante Stimmführung schafft Čajkovskij eine Einigung. Die Gegenüberstellung des Sprachtextes zeigt jedoch, dass am Schluss wie am Anfang verschiedene Interessen vertreten werden: Morozova plädiert für Demut, bittet ihren Sohn, sie nicht zu verlassen, während Andrej zwischen zwei Polen – seinem Vater und seiner Mutter – schwankt.

Die folgende Übersicht enthält sämtliche gesungene Textteile samt allen Wiederholungen von Worten oder Sätzen und ordnet sie sukzessive den musikalischen Abschnitten zu. Dabei wird eine interne Taktzählung eingeführt, die in Takt 168 der gesamten Nr. 8 beginnt. Die Übersetzung des russischen Originals erfolgt aus Platzgründen in seiner separaten Übersicht:

ČPSS 3, Akt II,1, Nr. 8 „Scena i duët“ [Szene und Duett] (Allegro moderato „Milyj syn, ty menja, odinokuju“), T. 168–252

Морозова: Милый сын, ты меня, одинокую, В горькой доле моей не покидай. Грустно дни свои влачу я, Тяжко жить мне без тебя. Нас недаром Бог карает. Стерпим горе, стерпим стыд; Перед злобою людскою Он смиряться нам велит.	(intern) T. 1–16	(intern) T. 17–24	Андрей: Сердце во мне замирает и бьётся, Страхом объята душа. Голос из гроба к мщенью взывает, Носится образ отца.
Нас за то и Бог карает; Стерпим горе, стерпим стыд. Перед злобою людскою Он смиряться нам велит.	T. 25–32	T. 25–30	Сердце, сердце бьётся, Замирает в груди; Голос к мщенью из гроба взывает...
		T. 33–40	Праха родного мать мне дороже, Счастья, богатства, любви. О! научи меня, сильный боже, Правду твою соблюсти.
Нас недаром бог карает! Стерпим горе, стерпим стыд.	T. 41–46	T. 43–55	Отчий покой мне дороже Счастья, богатства, любви. О! научи, научи меня, сильный боже, Правду твою соблюсти!
Горько мне, я слезами горячими Плачу ночи все и дни. Мне милее смерть разлуки, Милый сын, не уходи. Мне милее смерть разлуки, Милый сын, не уходи!	T. 55–66		
Нас недаром бог карает, Стерпим горе, стерпим, стерпим стыд! Да, вместе стерпим стыд. Перед злобою людскою Он смиряться нам велит; Смириться нам, нам велит!	T. 67–82	T. 67–82	Праха родного мать мне дороже, Счастья, богатства, любви. О, научи меня, боже, О, научи меня, сильный боже, Правду твою соблюсти. Правду твою соблюсти научи!

ČPSS 3, Akt II,1, Nr. 8 „Scena i duët“ [Szene und Duett] (Allegro moderato „Milyj syn, ty menja, odinokuju“), T. 168–252

Morozova: Lieber Sohn, verlasse mich einsame In meinem Gram nicht. In Trauer vergehen meine Tage, Es ist schwer für mich, ohne dich zu leben. Nicht umsonst bestraft uns Gott. Lass uns das Leid, lass uns die Schmach ertragen; Dem Groll der Menschen Befiehlt er uns mit Demut zu begegnen.	(intern) T. 1–16	(intern) T. 17–24	Andrej: Das Herz in mir stockt und pocht Mit Angst ist die Seele erfüllt. Eine Stimme aus dem Grab ruft zur Rache auf, Des Vaters Gestalt steht [mir] vor den Augen.
Dafür bestraft uns Gott, Lass uns das Leid, lass uns die Schmach ertragen. Dem Groll der Menschen Befiehlt er uns mit Demut zu begegnen.	T. 25–32	T. 25–30	Das Herz, das Herz pocht, Es stockt in [meiner] Brust; Eine Stimme aus dem Grab ruft zur Rache auf...

		T. 33–40	Die Mutter ist mir teurer als die geliebten Gebeine, Als Glück, Reichtum und Liebe! Oh, lehre mich, mächtiger Herr, Dein Recht zu wahren!
Dafür bestraft uns Gott, Lass uns das Leid, lass uns die Schmach ertragen.	T. 41–46	T. 43–55	Des Vaters Frieden ist mir teuer Als Glück, Reichtum, Liebe. Oh, lehre mich, mächtiger Herr, Dein Recht zu wahren.
Bitter ist es, ich weine bittere Tränen Tag und Nacht. Der Tod ist mir lieber als die Trennung, Lieber Sohn, gehe nicht. Der Tod ist mir lieber als die Trennung, Lieber Sohn, gehe nicht!	T. 55–66		
Nicht umsonst bestraft uns Gott. Lass uns das Leid, lass uns die Schmach ertragen! Ja, lass uns zusammen die Schmach ertragen. Dem Groll der Menschen Befiehlt er uns mit Demut zu begegnen; Er befiehlt, befiehlt uns mit Demut zu begegnen.	T. 67–82	T. 67–82	Die Mutter ist mir teurer als die geliebten Gebeine, Als Glück, Reichtum und Liebe! Oh, lehre mich, mächtiger Herr, Dein Recht zu wahren!

Der kurze Dialog, mit dem das ganze Duett zum Abschluss kommt (T. 253–271), zeigt, dass Andrej sich der Rache zuwendet, um den Geist seines Vaters zu besänftigen. Die Vergeltung nimmt er als Gottes Willen wahr. Der Held verabschiedet sich, um seine Pflicht zu erfüllen. Auf eine ähnliche Weise endet auch Lažčnikovs originale Stelle (siehe oben). Čajkovskijs Bearbeitung dieser Szene stimmt also am Anfang und Ende mit der Vorlage überein, während zwei Ereignisse – Morozovas Bitten, Andrej möge sie nicht verlassen, und das Umstimmen Morozovas – vertauscht wurden. Der logische Aufbau der Szene wird dadurch zu Gunsten der Musik aufgegeben, vermutlich lieferte das zweite Arientempo durch die widersprüchliche Haltung der Charaktere mehr Inhalt für ein musikalisch eindrucksvolles Ende der Nummer.

ČPSS 3, Akt II,1, Nr. 8 „Scena i duët“ [Szene und Duett], T. 253–271

Андрей:

Ненáдолго, родимая, прощаюсь...
Иду, куда мне долг велит!
[...]
Покойна будь, добьюсь я правды,
Я за отца отмщу; мне честь его
Дороже всех сокровищ...

Andrej:

Die Trennung wird nicht lange andauern, Teuerste...
Ich gehe, wohin die Pflicht mich ruft
[...]
Sei unbesorgt, ich werde das Recht erlangen,
Den Vater werde ich rächen; seine Ehre ist mir teurer
Als alle Schätze....

Ein Schlüsselbegriff in Andrejs Motivation ist das Pflichtgefühl gegenüber dem verstorbenen Vater. Obwohl hier kaum von einer Schuld gesprochen werden kann, so sind Andrejs ihm geschuldete Pflichten unverkennbar. (Das entsprechende russische Wort „долг“ hat die Bedeutung von sowohl materiellen Schulden, z. B. im Sinne einer Geldschuld, als auch von der

Pflicht, z. B. im Sinne von sozialen Verpflichtungen oder „jemandem verpflichtet sein“.⁶⁹ Die sprachliche Identität der beiden Sinninhalte im russischen Begriff verdeutlicht eindrücklich die schicksalhafte Verschränkung der zwei Ebenen, der Pflicht und der Schuld.) In der Weltvorstellung der Morozovs ist Andrej seinem Vater gegenüber zur Rache und Wiederherstellung der Gerechtigkeit verpflichtet. Dieses wird von Andrej selbst, von seiner Mutter sowie von Basmanov in mehreren, oft kontroversen Situationen angeführt und zieht den Toten buchstäblich aus dem Grabe in die Angelegenheiten der Lebenden hinein. Schließlich wird diese Pflicht zur *Idée fixe*, die als Argument Andrejs Entscheidungen rechtfertigen soll. So ist der Vater sowohl Grund der *Opričnina* beizutreten, als auch sich für diesen Beitritt zu schämen. Das Letztere führt zum Verrat am Zaren und zum Tod.

Die Anlehnung an Shakespeares *Hamlet* ist an dieser Stelle unverkennbar. Der dänische Prinz wurde im Russland des 19. Jahrhunderts als eine Verkörperung von Selbstzweifel und Tatenlosigkeit sowie der Diskrepanz zwischen geistigen Werten und politischer Machtlosigkeit verstanden und diente gleichzeitig als eine Identifikationsfigur der russischen Intelligenzija.⁷⁰ Das Phänomen wurde von Pavel V. Annenkov (1813–1887) mit dem Begriff „russkij gamletizm“⁷¹ (der russische Hamletismus) bezeichnet.

Čajkovskijs eigene Wahrnehmung der facettenreichen Figur Hamlets wird aus seiner Rezension der Oper *Hamlet* (16. Dezember 1872) von Charles-Louis-Ambroise Thomas (1811–1896) deutlich: Die Musik sei nicht im Stande, die wichtigste Eigenschaft des Prinzen auszudrücken – seine Ironie, die ihn zum düster gestimmten Skeptiker macht.⁷² Dass Čajkovskij in seiner Darstellung auf Charakteristika wie Selbsthass, die z.B. von Ivan S. Turgenjev (1818–1883) der Figur zugeschrieben wurden,⁷³ verzichtet, erlaubt bei der Interpretation von *Opričnik* diese Eigenschaft nicht zu beachten.

Das obige Zitat Čajkovskijs zieht der sowjetische Musikwissenschaftler Ivan Sollertinskij heran, um die Jahre später komponierte Ouvertüre-Phantasie *Hamlet* (1888) zu charakterisieren.⁷⁴ Auch bemerkt er, dass allen drei Shakespeare-Werken des Komponisten eine „romantisch-fatalistische Auslegung“⁷⁵ der Stoffe innewohnt, weswegen ihre Dramaturgie näher an der antiken Tragödie als an Shakespeare sei. In Sollertinskijes Verständnis ist Čajkovskijs Hamlet „verdammte: sein Fatum stellt der Geist dar, dessen unheilbringendes Thema die gegebene Ouvertüre in Bratschen und Violoncelli eröffnet.“⁷⁶ Čajkovskijs Andrej ist auch verdammte, seine Verdammnis ist jedoch anderer Natur. Die Integration von Andrejs anscheinend spiritueller Motivation, die er als „Stimme aus dem Grab“ bezeichnet, trägt

⁶⁹ Abdusalam A. Gusejnikov, Art. „Dolg“ [Schuld], in: *Bol'shaja rossijskaja ènciklopedija. Èlektronnaja versija* (2017), (<https://bigenc.ru/philosophy/text/1963753>, zuletzt abgerufen am 16. September 2020).

⁷⁰ Vladimir A. Lukov und Nikolaj V. Zacharov, *Genij na veka: Šekspir v evropejskoj kul'ture. Naučnaja monografija* [Ein Genius der Jahrhunderte. Shakespeare in der europäischen Kultur. Eine wissenschaftliche Monographie], Moskau 2012, S. 111–115; ausführlich vgl. Jurij D. Levin, *Na putjach k realističeskomu istolkovaniju Šekspira* [Auf dem Weg zur realistischen Interpretation von Shakespeare], in: *Šekspir i russkaja kul'tura* [Shakespeare und die russische Kultur], S. 328–333, 458f.

⁷¹ Kurz vgl. Vladimir S. Makarov, Art. „Šekspir“ [Shakespeare], in: *Bol'shaja rossijskaja ènciklopedija. Èlektronnaja versija* (2018), (<https://bigenc.ru/literature/text/4693420#>, zuletzt abgerufen am 5. September 2020); vgl. auch Lukov und Zacharov, S. 113.

⁷² Čajkovskij, *Ital'janskaja opera. – „Gamlet“*, *Opera Ambruaza Toma* [Die italienische Oper – „Hamlet“, eine Oper von Ambroise Thomas], in: *Muzykal'no-kritičeskie stat'i* [Musik-kritische Artikel], Moskau 1953, S. 103–111.

⁷³ Levin, *Šestidesjatyje gody* [60er Jahre], in: *Šekspir i russkaja kul'tura* [Shakespeare und die russische Kultur], S. 458–468.

⁷⁴ Ivan I. Sollertinskij, *Šekspir i mirovaja muzyka* [Shakespeare und die Weltmusik], in: *Istoričeskie ètjudy* [Historische Etüden], (1. Auflage 1962), 2. Auflage, Leningrad 1963, S. 370f.

⁷⁵ „романтико-фаталистическую транскрипцию Шекспира“, vgl. Sollertinskij, S. 371.

⁷⁶ „Гамлет обречен: его роком является призрак, зловещая тема которого в альтах и виолончелях открывает данную увертюру.“, vgl. ebd., S. 371.

mangels phantastischer Szenen innerhalb der Oper zur Psychologisierung der Handlung bei und zeigt eine romantisierte Variante des nach Rache dürstenden Heroen. Geld, Ehre und die versprochene Braut spielen in der Oper eine weitaus geringere Rolle. Ebenso ist der Weg des Protagonisten zum Übertritt auf die „böse Seite“ stark reduziert, was Andrejs Selbstzweifel erst nach der Verleugnung durch seine Mutter einsetzen lässt. Der in den zwei Arien im Duett Morozovs und seiner Mutter exponierte Anschein eines Einklangs resultiert aus Andrejs Entschluss, die Mutter zu täuschen. Čajkovskij bringt die tatsächliche Unstimmigkeit durch die musikalische Form zum Ausdruck. Dies gilt auch für das Ensemble in der Fluch-Szene.

Andrejs Irrwege und der Einfluss weiblicher Figuren auf seine Entscheidungsfindung verdeutlichen die Kontinuität, die Čajkovskij in der Behandlung seiner Frauen-Figuren aufzeigt – seine Natal'ja ist im Vergleich zu ihrer Vorlage emanzipiert und kämpft für ihre Liebe; die Figur der Mutter nimmt eine weitaus größere Rolle ein, als Lažečnikov ihr einräumt und kann sogar als eine „femme fatale-Mutter“ bezeichnet werden. Zerrissen zwischen Stolz und Gottesfurcht kann sie den ihr von Andrej zugefügten Schmerz nicht überwinden. Sie reißt ihren Sohn mit in den Tod. Selbst orientierungslos, wird Andrej zum Spielball seiner Nächsten. In seinem Streben nach persönlichem Glück und dem ausweglos scheinenden Scheitern verkörpern jedoch Čajkovskijs Morozov ebenso wie derjenige Lažečnikovs den romantischen Helden.

Anhang: Inhaltsangabe von Ivan Lažečnikovs *Opričnik*

Mehr als zehn Jahre vor Handlungsbeginn verlor Žemčužnyj bei der Zerstörung Moskaus sein Haus und suchte bei den Morozovs Zuflucht.⁷⁷ Der Abgebrannte und seine Tochter Natal'ja wurden von Andrejs Vater aufgenommen und pflegten ein enges freundschaftliches Verhältnis zu den Morozovs, zumal die Ehefrau Žemčužnyjs beim Angriff der Tataren ums Leben gekommen war. Die Familienväter tauschten ihre Brustkreuze aus – ein Ritual der Verbrüderung – und verlobten ihre Kinder Andrej und Natal'ja.

Als vor weniger als einem Jahr Morozov mit seinem Sohn und Žemčužnyj in den Krieg zog, vertraute er für den Fall seines Todes symbolisch sein Haus Žemčužnyj an. Diese Entscheidung bekräftigte er ein wenig später auf dem Sterbebett in Jur'ev.⁷⁸ Laut Andrej soll Žemčužnyj auch hier die Zustimmung für Natal'jas Heirat gegeben haben und diesen Schwur mit einem Kuss des Brustkreuzes Morozovs feierlich besiegelt haben. Dies lässt Andrej schlussfolgern, er habe rechtmäßige Ansprüche auf Natal'ja. Doch nun will Žemčužnyj seine einzige Tochter mit Andrejs reichem Protektor, dem Bojaren der Zemščina Mit'kov, verheiraten. Im ersten Akt findet Mit'kovs Brautwerbung statt. Gleich darauf treffen Andrej Morozov und seine Mutter bei Žemčužnyj ein und erinnern ihn an sein Versprechen. Žemčužnyj weist Morozovs Vorwürfe unter dem Vorwand, einen Witz gemacht zu haben, ab.

Neben der Ehepolitik schwingt im Konflikt der Morozovs mit Knjaz' Žemčužnyj ein finanzieller Faktor mit. Žemčužnyj glaubt, seine Familie sei von Andrejs Großvater um zehn Bauernhöfe beraubt worden und versucht diese Schuld zu begleichen. Dafür besticht er D'jak Podsedina,⁷⁹ einen Beamten der Zemščina,⁸⁰ damit dieser ein falsches Testament Morozovs (духовная грамота) anfertigt. Jetzt bekommt Žemčužnyj als Abzahlung der Schuld ein Haus mit Vorratskammern und ihrem Inhalt sowie 50 Bauernhöfe. Außerdem soll eine Geldauszahlung weitere Kosten decken, die durch das Freikaufen eines der Morozovs von den Tataren entstanden sind.

Lažečnikovs Handlung beginnt mit einer Liebesszene des Helden Andrej Morozov mit der Heldin Natal'ja Žemčužnaja, eingeleitet durch ein Dialog Morozovs mit der Liebesbotin des Paares, der Amme Zachar'evna. Das Liebesglück trübt ein Gerücht, der reiche Pate Morozovs – Molčan Semënovič Mit'kov – wolle um Natal'ja werben. Der Held vergewissert sich der Zuneigung seiner Geliebten und schwört mit „dem schrecklichen Antlitz Got-

⁷⁷ Morozova berichtet, dass mehr als zehn Jahre vor Beginn der Handlung die Tataren Moskau überfallen haben. Anscheinend handelt es sich um den Feldzug von Khan Davlet Geray mit der Unterstützung des osmanischen Reiches und Polen-Litauen im Jahr 1571. Während der Belagerung Moskaus in der Abwesenheit Ivans IV. wurde die Stadt in Brand gesetzt und trug große Schäden. Es handelt sich also um einen Anachronismus, da die Opričnina im Zeitraum von 1565–1672 existierte, vgl. Vitalij V. Penskoj, *Ivan Groznyj i Davlet-Gerej* [Ivan der Schreckliche und Davlet Geray], Moskau 2012, S. 26–40.

⁷⁸ Der alte Morozov wird in Pečory (= Petschur) begraben. Es handelt sich um eine Festung mit Kloster und Posad (kleine Stadt vor den Mauern) an der nordwestlichen Grenze Russlands nahe der Stadt Pskov. Die Festung wurde im Jahr 1565 der Zemščina zugeteilt. Wegen ihrer geographischen Lage war die Stadt ein wichtiger militärischer Stützpunkt während der Livländischen Kriege (1558–1583), vgl. N. V. Nikitenko und Pavel S. Pavlinov, Art. „Pečory“, in: *Bol'saja rossijskaja enciklopedija. Elektronnaja versija* (2016), (https://bigenc.ru/domestic_history/text/3137646, zuletzt abgerufen am 2. März 2020).

⁷⁹ Als D'jak wird ein Sekretär und hoher Beamter bezeichnet. Der Name impliziert eine negative Charakterisierung der Person, da er auf das Verb „подсудеть“ (podsedet') = „jm. hintergehen“ zurückgeht, vgl. Konstantin V. Petrov, Art. „Prikaznye ljudi“, in: *Bol'saja rossijskaja enciklopedija. Elektronnaja versija* (2016), (https://bigenc.ru/domestic_history/text/3166848, zuletzt abgerufen am 15. September 2020).

⁸⁰ Hier wird auf die Machtkämpfe vor der Inthronisierung Ivans IV. verwiesen. Die Einführung der Opričnina als Neuerung sollte die immer noch andauernden Intrigen des Adels und die Korruption bändigen.

tes, der Ikone Seiner reinen Mutter“⁸¹, dass er Natal’ja an niemanden abtreten wird. Dies sollen weder Mit’kov noch der Zar verhindern können.

Für Žemčužnyj beginnt die Handlung mit dem Erhalt der gefälschten Urkunde Morozovs. Das Treffen mit dem Fälscher D’jak Podsedina wird gestört; Mit’kov wirbt um Natal’ja und bekommt Zuspruch. Gleich darauf treffen in Žemčužnyjs Haus Morozov und seine Mutter ein. Sie wollen offiziell um Natal’ja werben. Andrej wird abgelehnt. Natal’ja will Žemčužnyj nicht trotzen, kann die Situation nicht aushalten und fällt in Ohnmacht. In Angst um seine Tochter sagt Žemčužnyj den Wünschen seiner Tochter zu.

Nachdem das falsche Testament in Kraft getreten ist – zwischen dem ersten und zweiten Akt –, finden sich Sohn und Mutter Morozov in einer problematischen Lage. Da die gefälschte Unterschrift sehr glaubwürdig erscheint, werden Andrejs Widersprüche vom Gericht abgelehnt. Žemčužnyj bekommt das ganze Vermögen der Morozovs; Sohn und Mutter verlieren ihr Geld und ihren sozialen Status.

Auf einem Marktplatz trifft der verzweifelte Andrej auf eine Gruppe Opričniki, unter ihnen sein Freund und Schwurbruder Basmanov. Dieser rät ihm, in die Opričnina einzutreten, um dadurch Macht zu bekommen und den Betrüger Žemčužnyj zur Rechenschaft zu ziehen. Andrej schlägt ein und merkt erst danach, dass seine Mutter gegen diese Entscheidung sein wird. Die Heiligkeit des Versprechens hindert Andrej daran, sein Wort zurückzunehmen.

Bei einem Besuch sagt Morozov seiner Mutter, er würde vor den Zaren treten und ihn um Rechenschaft bitten. Morozova ist dem Zaren und der Opričnina gegenüber feindselig gestimmt, nur die drohende Armut und öffentliche Schmach sowie die Ehre des verstorbenen Familienvaters bewegen die Bojarin dazu, ihren Sohn zur Residenz des Zaren (Aleksandrovskaia Sloboda) reiten zu lassen. Sie weiß jedoch nicht, dass er vorhat, in die Opričnina einzutreten.

Die Morozovs werden von Andrejs Amme und Liebesbotin Zachar’evna aufgesucht. Diese wurde aus dem Haus Žemčužnyjs verstoßen und findet bei ihrer ehemaligen Herrin Zuflucht. Die Dienerin berichtet, dass Natal’ja krank vor Liebeskummer sei und trotzdem in einer Woche an Mit’kov verheiratet werden soll – ein weiterer Wortbruch Žemčužnyjs.

Noch bevor Andrej beim Zaren eintrifft, wird seine Mutter wegen der Zugehörigkeit zur Opričnina von Kindern beleidigt und von einigen Bekannten gemieden. Dies sehen die Bojaren der Zemščina Fedorov und Viskovatov – Freunde des alten Morozov. Sie erzählen Mit’kov von der verabredeten Verlobung Andrejs mit Natal’ja sowie dem Übertritt Andrejs in die Opričnina. Mit’kov beschließt die Verlobung aufzulösen und Andrej zu seinem Erben zu ernennen – er wusste nicht von den Machenschaften Žemčužnyjs. Die Bojaren wollen außerdem Morozov aus den Klauen des Zaren befreien und beabsichtigen deswegen mit Morozova vor den Zaren zu treten. Die Männer befürchten, dass ihre Visite ein tödliches Ende haben könnte.

Mittlerweile treffen Andrejs Kreuzbruder Basmanov und Andrej in der Sloboda ein. Basmanov berichtet Ivan IV. von seiner Schuld vor Andrej – dieser hat ihm im Krieg das Leben gerettet. Nun soll die Schuld durch den Beitritt Morozovs in die Opričnina beglichen werden. Außerdem wird der Urkundenfälscher D’jak Podsedina zum Zaren gebracht und entlarvt. Der Zar verordnet, Morozovs Besitztümer zurückzugeben. Nun wird Andrej vorgeladen. In einem Dialog mit dem Zaren gesteht der Held, dass er der Opričnina aus Not beitrifft, verspricht aber Treue zu wahren.

Während des Aufnahmerituals, in dem Morozov der Zemščina abschwört, wird er unerwartet aufgefordert auch seiner Mutter abzuschwören. Andrej schweigt. Sein Freund

⁸¹ „Клянусь я так-же страшным Божьим ликом, / Иконой Матери Его Пречистой, / Что никому тебя я не отдам.“, Lažečnikov, I,2.

Basmanov spricht für ihn hinter seinem Rücken die Formel. Doch Morozov macht deutlich, dass er dem nicht zustimmt. Dies wird vom Zaren geduldet – Andrej wird trotzdem zum Opričnik und reitet zurück nach Moskau, um seine Verlobte zu holen. Er überfällt gemeinsam mit Basmanov und anderen Opričniki das Haus Žemčužnyjs, während Natal'ja ihren Junggesellenabschied feiert. Als sie erkennt, dass Andrej der Opričnina angehört, erschrickt sie und wendet sich von Andrej ab. Morozov entführt sie.

Währenddessen bittet Mit'kov den Zaren auf einer Audienz, Andrej zu entlassen. Ivan IV. zeigt sich bereit, Andrej von seinem Schwur zu lösen, wenn dieser den Wunsch selbst äußere. Mit'kovs Gefährten Fedorov und Viskovatov versuchen den Zaren zu überreden, wieder nach Moskau zu ziehen. Der Monarch ist schlecht gestimmt – sein deutscher Untertan Elisej hat die Bojaren zuvor zu Verrätern erklärt. Sie werden hingerichtet. Mit'kov, als idealer Freund und Bojar, nimmt an ihrem Schicksal teil, Morozova wird eingesperrt.

Zar Ivan stellt seinem neuen Opričnik eine Falle. Er lässt Andrej glauben, er werde gleich am nächsten Tag aus der Opričnina entlassen, Mit'kov und Morozova seien wohl auf. Doch zuerst soll eine Hochzeit gefeiert werden. Auf dem Hochzeitsmahl erscheint unerwartet Vasilij Grjaznyj. Er soll die Braut ohne Begleitung zum Zaren führen. Andrej ignoriert die Warnungen seines Freundes. Er will Natal'ja nicht verlassen, da er einen Brautraub befürchtet. Doch plötzlich erscheint seine Mutter. Sie sieht, dass Andrej nun ein Opričnik ist, und fällt in Ohnmacht. Während Andrej abgelenkt ist, wird Natal'ja weggezerrt. Morozov wird auch vorgeladen und vom Zaren an seinen Schwur erinnert. Er gesteht ein, dass er seinen Eid gebrochen hat und deswegen die Hinrichtung verdient. Die Opričniki erstechen Andrej. Als Natal'ja zu ihrem Mann läuft, gerät sie unter das Schwert Grjaznyjs. Basmanov steht in der Ferne und verdeckt seine Augen mit den Händen.