

Peter Tschaikowskijs "Pathétique" und das Spätbürgerliche

Autor(en): **Ringger, Rolf Urs**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **45 (1965-1966)**

Heft 1

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161720>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ten Aktes einleitet. ⁶Dieses nochmalige Erscheinen Pizarros vor dem Aktende findet sich wiederum bei Paër, nicht aber bei Bouilly, wo Pizarro nur eine Sprechrolle innehat. Und an der Stelle, wo Sonnleithners Rachearie des Pizarro steht («Ha! Welch ein Augenblick!»), finden wir bei Paër ein Terzett von Rocco, Leonore und Pizarro, in welchem sich nach Engländer «Mordstimmung» vorbereitet. ⁷An diese Arie mit Chor knüpft sich eine verbürgte, von Schindler überlieferte köstliche Anekdote: Bei der Uraufführung sang Sebastian Meyer, der Schwager Mozarts, den Pizarro. Meyer war sehr von sich eingenommen, pflegte bei Mozart zu schwören und sich überhaupt alles zuzutrauen. Beethoven gedachte ihm nun eine Lehre zu erteilen und führte zu den Worten: «Bald wird sein (Florestans) Blut verrinnen, bald krümmt sich der Wurm» das Orchester im kräftigsten Fortissimo unisono, und zwar so, daß der Sänger stets auf die kleine Sekunde des Orchesterunisonos einzusetzen hatte. Schindler berichtet: «Der Pizarro von 1805 vermochte nun trotz allem Krümmen und Gestikulieren dem gefährlichen Hindernis nicht auszuweichen, zumal die schadenfrohen Spieler da unten die Malice gehabt, die kleine Sekunde durch einen Akzent noch mehr hervortreten zu machen; somit mußte der wutschnaubende Pizarro die ganze Stelle hindurch am Bogen der Spieler hängen bleiben. Das verursachte Gelächter. Darüber erhob aber der in seiner Einbildung verletzte Sänger ein Geschrei und warf mit Ingrim dem Komponisten unter andern auch die Worte an den Kopf: ‚Solchen verfluchten Unsinn hätte mein Schwager nicht geschrieben.‘» ⁸Bei Bouilly verläuft dieser Akt nahezu gleich wie bei Sonnleithner, auch die Musikstücke entsprechen sich bis auf das im französischen Buche fehlende Kerkerquartett, wo bei Bouilly alles gesprochen wird. Anstelle des Finales bringt Bouilly lediglich zwei Chöre: den Fernchor «Zur Rache» und den Schlußchor. Alles andere wird gesprochen. ⁹Beide Stücke erbarmungslos verkürzt. ¹⁰Alkor-Edition, Kassel. ¹¹H. J. Moser: Ist *Leonore* für *Fidelio* nutzbar zu machen? Neues Beethoven-Jahrbuch II, Augsburg 1925, S. 56ff. ¹²Nach damaliger Sitte ohne Ouvertüre und Finales. Die Ouvertüre wurde dann dem Neudruck von 1815 beigegeben. ¹³Diese Stimmen kamen später an das städtische Theater zu Wiesbaden und wurden im Zweiten Weltkrieg leider vernichtet.

Peter Tschaikowskij's «Pathétique» und das Spätbürgerliche

ROLF URS RINGGER

Die Symphonie, welche ich eigentlich Dir widmen wollte — aber ich muß mir diese Sache noch überlegen! — macht Fortschritte. Ich bin mit ihrem Inhalt sehr zufrieden, mit ihrer Instrumentation jedoch nicht ganz. (Aus einem Brief Tschaikowskij's an seinen Neffen Wladimir Davidow.)

Wer von Tschaikowskij's *Pathétique* spricht, setzt selbst beim großen Publikum die Kenntnis voraus, daß es sich um ein symphonisch-orchestrales Werk handelt. Mit ihm scheint sich die Vorstellung des Orchesterklanges ähnlich zu verbinden wie mit Beethoven diejenige der Klaviersonate. Was die frühen Musik-

erfahrungen bei diesem, werden bei jenem die ersten Theatererlebnisse des Jugendlichen, welche zum lebenslangen Geruch von Moder, zum Aufblitzen der Spiegel und zum Seufzer der Bratschen gerinnen. Tschaikowskij's Ballettmusik läßt vom Theater sich loslösen und zu orchestralen Suiten transformiert sich zusammenfassen; und durch seine Symphoniesätze geistert das starre Lächeln flüchtiger Ballerinen wie der gewalttätige Glanz des zaristischen Petersburg. Was der Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts an innerer Stimmigkeit abgeht, versucht der russische Westler in eine integrale Chromglanzinstrumentierung umzuwattieren. Er empfindet den Orchesterklang dualistisch wie etwa Körper und Kleid — so sind auch Briefe bekannt, in denen Tschaikowskij über Werke gesteht, daß ihn zwar die Instrumentation befriedige, der Inhalt aber völlig mißraten sei. Tschaikowskij versucht, Kunst-erzeugnis und Gesellschaftsanspruch nochmals zur Deckung zu bringen. Nicht umsonst blieb ihm die apollinische Musik Mozarts lebenslanges, doch weit entferntes Vorbild. So dient Tschaikowskij die Instrumentation nicht mehr zur Darstellung der Konstruktion, sondern wird selbstverfügend auf diese aufgeklebt; und die abstrakte Konstruktion wird erst durch die neue Dimension der gelungenen Instrumentation legitimiert. Dies ist eine der wesentlichsten Stellen, wo sich der spätfeudalistische Tschaikowskij und der frühbolschewistische Schostakowitsch berühren — eigenartigerweise behaupten die beiden die höchsten Aufführungsziffern in Amerika.

Ist über die Wiener Klassik bis zu Brahms die Entwicklung der Symphonie aus der Tanzsuite spürbar und die Gipfelung im himmelstürmend-versöhnlichen Finale unumgänglich, so gestaltet Tschaikowskij seine *Pathétique* als Bogenform. Man weiß, wie verdächtig ihm selber die Finales seiner Vierten und Fünften Symphonie waren und wie wenig glaubhaft er sich selber die Überwindung des Schicksals durch bloßen kompositorischen Willensentschluß machen konnte: Anhebendes Adagio des ersten und verebbendes Adagio *lento* des letzten Satzes gleiten in seiner *Pathétique* ineinander über, aus deren allbeherrschender Grundstimmung episodisch der Spannungsbogen der Symphonie sich aufwölbt. Wie wenig Tschaikowskij an die Versöhnung der Gegensätze glaubt, so scheinbar gestaltet er die Kontraste: Dämmernder Adagio-Beginn und nervös aufbrechendes «*Allegro non troppo*» haben denselben motivischen Keim, deren Kontrapunkt zum nachfolgenden Verweilen im «*Andante, teneramente, molto cantabile, con espansione*» nicht in einer Durchführung ausgetragen wird. Der gewalttätig hereinbrechende Mittelteil des ersten Satzes — «*Allegro vivo*» — steigert sich in terrassenförmigen Entwicklungen zu einem nicht mehr wie beim reifen Beethoven konstruktiven, sondern bloß dynamischen Höhepunkt, der rasch abklingend zum zweiten Thema — «*Andante come prima*» — überleitet und dadurch das Formproblem der traditionellen Reprise umgeht. Ebenso episodisch wie die einzelnen Teile des ersten Satzes stehen die anderen Sätze zur Ganzform der Symphonie:

Stellten sie in der traditionellen Symphonik gegenseitig sich abhebende Formgegensätze dar, so sind sie bei Tschaikowskij zu Stimmungskontrasten geworden. Ganzheit- und Einzelereignis gleichen sich an und schließen so zur Form zusammen.

Tschaikowskij's *Pathétique* — so gerne sie großes Journal intime spielen möchte — ist entblößende Theatermusik. Sie weiß genau um weitgeschwungene Entwicklungskurven, um Übergänge und Auflösungsfelder; aber auch um plötzliche Ausbrüche, scharfe Kontraste und unvorbereitetes Abbrechen der Stimmungen. Wie die Menschheit in der der Allegorie fähigen Persona sich ein mit dem Schicksal kämpfendes Sich-Gegenüber geschaffen hat, so ist Tschaikowskij's *Pathétique* das Drama, in dem der Komponist sich selber zur monodischen Hauptgestalt erhebt; und die blinden Mächte, welche einst das menschliche Leben bildhaft formten, sind hier zu bestimmten Seelen-Signalen verkrustet. Seit die solistischen Paukenschläge mit Beethoven zum Signum des an die Tür klopfenden Schicksals geworden sind, mag wohl kein wissender Komponist des 19. Jahrhunderts mehr diese Zeichen ohne Beklemmung in eine seiner Partituren gesetzt haben. Auch bei Tschaikowskij klopft das Schicksal an die Tür, doch klopft es diskret und sammetbehandschuht. Während zu Beginn des Violinkonzertes des großen Rheinländers diese Schläge in die spannungsgeladene Stille zwischen dem erhobenen Arm des Dirigenten und der Klangerwartung des Publikums fallen, ertönen die Paukenschläge im zweiten Satz der *Pathétique* beiläufig-untergründig zur walzerartigen Fünftelbewegung und mit den Klangfarben von Kontrabaß und Fagott enttypisiert vermengt.

Indem erschütterndste Seelenausbrüche mit den technischen Instrumentationserrungschaften des späten 19. Jahrhunderts schillernd verkoppelt werden, nimmt Tschaikowskij filmische Gesten des 20. Jahrhunderts vorweg. Die Furcht, sich selber zu sehr zu bekennen — was in der höflich-distanzierten Widmung «A Monsieur Wladimir Davidow» übertragen erscheint —, soll durch das Respektieren der eingängigen Hörgewohnheiten betäubt werden. So sind zu Anfang des letzten Satzes im zur Tiefe sich windenden Skalenmotiv der Streicher die Spitzentöne — um jedem einzelnen eine stets erneute Intensität zu sichern — innerhalb der beiden Geigenchöre intermittierend abgetauscht; ein Verfahren, das einerseits den bewußten Scheincharakter der Musik des späten Dixneuvième konstituiert, andererseits aber dieses Maximum an Schein nur durch Arbeitsteilung erreicht und damit geradenwegs auf die Schichtarbeit am Fließband des 20. Jahrhunderts weist.

Das Banale — oft mit Tschaikowskij's schicksalhafterm Blick zur Gosse erklärt — offenbart sich in der *Pathétique* nicht etwa an Stellen mangelnder, sondern übermäßiger Anspannung. Was als einmaliger dramatischer Aufschwung empfunden ist, wird durch den konstruktivistischen Kunstgriff zur dämonischen Fratze zerdehnt, indem der Stachel des Erregenden in der harlekinesken

Wiederholung sich verschleiert. Tschaikowskij ist bis heute mit einer Patina gesehen worden. Wer in ihm nur den nervös-charmanten und von den internationalen Salonlößwinnen des ausgehenden 19. Jahrhunderts gehätschelten Weltmann wahrhaben will, übersieht, wie stark ihm diese Maske von der Gesellschaft aufgezwungen wurde — «Merci, mon cher; c'était assez joli!» soll gönnerisch Zar Alexander III. nach der Uraufführung des Dornröschen-Balletts zum Komponisten gesagt haben — und ahnt nicht die starke Sehnsucht nach dem einfachen Gestus, den er sich lebenslang verbieten mußte. So schrieb er während der Komposition der *Pathétique* seinem Freund: «Es geht etwas Seltsames, Unbegreifliches in mir vor. Etwas wie Lebensüberdruß hat mich ergriffen. Ich leide zeitweise unter zermürbendem Kummer; aber es ist nicht jenes Leiden, aus dem ein neuer Lebenswille emporschießt, sondern etwas Hoffnungsloses, Endgültiges und — wie immer in einem Finale — Banales.» Es mag sein, daß Tschaikowskij unter dem Banalen den großen einfachen und ungebrochenen Gestus verstand, welcher schon zu Ende des 19. Jahrhunderts kaum mehr möglich war. Doch allein schon die Kühnheit, aus der traditionellen Formel auszubrechen und eine Symphonie mit einem Adagio-Satz verstummen zu lassen, macht den heutigen Hörer verstehen, warum das Petersburger Publikum am 28. Oktober 1893 befremdet-verständnislos auf die vom Komponisten dirigierte Uraufführung reagierte: Ausdrucksbedürfnis und Formwille wollten nicht mehr zur Deckung kommen. Für den — schon kurz nach Tschaikowskij's Tod eintretenden — Erfolg bedurfte es des dem Werk entfremdeten Interpreten, um über die von Tschaikowskij an seinem ganzen Werk lebenslang erahnten Bruchstellen hinwegzuspielen. Banal ist seine *Pathétique* vor allem in der Retrospektive geworden. Die Musik Tschaikowskij's im allgemeinen ist vielleicht die einzige klassische, die wahrhaft populär geworden ist; und kaum ein Stück im besonderen ist so zur Sammelgrube der verschiedensten Schlagermelodien gesunken wie das Adagio aus seiner *Pathétique*. So ergibt sich das Eigenartige, daß seine Musik zwar kaum von jemandem geschätzt, von den meisten aber geliebt wird; und an seinen leutseligen Melodien schwärmt in den höchsten Graden die verstaubteste Bürgerseele, die selbst heute noch ob deren innerstem Wesen zutiefst schockiert wäre.