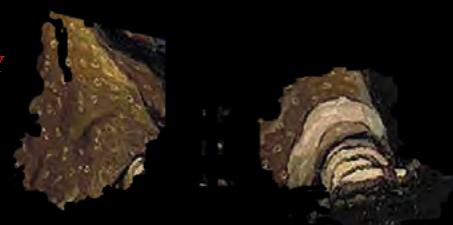




CHOWANSCHTSCHINA

MODEST
MUSSORGSKY





CHOWANSCHTSCHINA

VOLKSDRAMA IN FÜNF AKTEN

MUSIK UND TEXT VON Modest Mussorgsky
FASSUNG VON Dmitri Schostakowitsch
mit dem Finale von Igor Strawinsky

URAUFFÜHRUNG

der Fassung von Nikolai Rimsky-Korsakow 21. Februar 1886
KONONOW-AUDITORIUM IN ST. PETERSBURG
(Privataufführung)

ERSTAUFFÜHRUNG

der Fassung von Maurice Ravel und Igor Strawinsky 16. Juni 1913
THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS

ERSTAUFFÜHRUNG

der Fassung von Dmitri Schostakowitsch 25. November 1960
KIROW-THEATER LENINGRAD

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 2. Juni 2024
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN



Eine Idee Kafkas

Es gab einen Landvermesser (землемер), der Russland vermesssen wollte. Es ist aber ein Land voller Besonderheiten. Die Wege, Büsche und Sümpfe erhoben sich gegen den Kartographen. Die Orte begannen zu wandern. Zuletzt wurden die Vorräte an Skizzen, welche der Landvermesser anfertigte, immer größer. Die Stapel von Messergebnissen im Verhältnis 1:300 000 erforderten die Lagerkapazität einer ganzen Gruppe von Scheunen. Somit wurde wahr, was der 1818 geborene Marx gefordert hatte: dass man die Begriffswelt vom Kopf auf die Füße stellen möge,

und somit Begriffe überhaupt und ausschließlich aus dem Stoff der Besonderheiten formen müsse. Darüber starb der Kartograph. Ein Derivat seiner Seele aber (однако, производная его души), taubennussgroß, setzte die Kartographierung in zäher Arbeit fort. Darin folgte diese Seele einer Idee Franz Kafkas aus dem Jahre 1916. Am Ende hatte der Landvermesser eine Kartierung im Verhältnis 1:1 angefertigt. Sie enthielt tatsächlich alle Besonderheiten des Landes.

Alexander Kluge. Russland-Kontainer.





INHALT

HANDLUNG	12
SYNOPSIS	16
GLOSSAR	26
HISTORICAL BACKGROUND	29
PETER DER GROSSE	
von Robert K. Massie	32
»ES GEHT UM DIE GESCHICHTE DER VERLIERER«	
Claus Guth im Gespräch	36
»DIE STÄRKE DIESER OPER LIEGT IN DEN KLEINEN SZENEN«	
Simone Young im Gespräch	46
DER ENGEL DER GESCHICHTE MIT DER ROTEN NASE	
von Olga Martynova	52
THE ANGEL OF HISTORY WITH THE RED NOSE	
by Olga Martynova	60
KINDER UND NARREN SAGEN DIE WAHRHEIT	
Modest P. Mussorgsky – Porträt eines musikalischen Rebellen	70
AUS DER WERKSTATT VON »CHOWANSCHTSCHINA«	80
ARCHÄOLOGIE EINTER UNTERGEGANGENEN WELT	
von Karl Schlögel	90
PRODUKTIONSFOTOS	94

Produktionsteam und Premierenbesetzung 117

Impressum 118

HANDLUNG

VORGESCHICHTE

12

Am Ende des 17. Jahrhunderts herrscht in Russland eine politische und religiöse Krisensituation. Um 1650 vollzieht die russisch-orthodoxe Kirche, zentriert um den Patriarchen Nikon, eine Reform, bei der Kirchenbücher korrigiert und Rituale geändert werden. Konservative Teile des Kirchenvolks nehmen diese Reformen nicht an und spalten sich als »Altgläubige« von der Hauptkirche ab. Als sogenannte »Raskolniki« (von raskol/packol »Kirchenspaltung«) werden sie verfolgt und vertrieben.

Nach dem Tod des Zaren Fjodor III. im Jahr 1682 entsteht ein folgenreiches Machtvakuum, das die Stabilität des Landes gefährdet. Nachdem kein volljähriger Thronfolger zur Verfügung steht, werden die beiden Halbbrüder Iwan und Peter inthronisiert, die zu zwei verfeindeten Lagern gehören. Aufgrund der Minderjährigkeit der Thronfolger wird Peters Halbschwester und Gegnerin Sofia als Regentin eingesetzt. Ihre Palastgarde – die Strelitzen – funktioniert wie eine Art Staat im Staat. Peters Gegner provozieren einen Aufstand der Strelitzen, die im Verlauf einer Nacht im Kreml ein Blutbad anrichten. Ein Großteil von Peters Familie wird dabei ermordet. Peter ist zu diesem Zeitpunkt 10 Jahre alt.

I. AKT

Die Strelitzen erinnern sich an ihren blutigen Aufstand in der vergangenen Nacht. Der Bojar Schaklowity

1652

Der Moskauer Patriarch Nikon initiiert Reformen der orthodoxen Kirche. Der Protopope Awwakum wird zum Anführer der »Altgläubigen«. Er wird nach Sibirien verbannt.

diktirt dem Schreiber einen Denunziationsbrief an die Regentin Sofia: Fürst Iwan Chowanski, der Anführer der Strelitzen, plane eine Verschwörung gegen Zar Peter. Die Menge jubelt Iwan Chowanski als kommendem Retter zu.

Chowanskis Sohn Andrei hat seine Geliebte Marfa, die zu den Altgläubigen gehört, fallengelassen. Er verfolgt nun Emma, die aus der deutschen Vorstadt kommt. Marfa versucht, sie vor ihm zu beschützen. Auch Iwan Chowanski interessiert sich für Emma, und es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn. Hinzu kommt eine Gruppe von Altgläubigen mit ihrem geistigen Führer Dossifei. Dieser versucht, den Streit zu schlichten. Er appelliert an die Macht und die Kraft des »wahren« Glaubens.

13

II. AKT

Im Haus des Fürsten Golizyn. Er ist ein einflussreiches Mitglied der Regierung und Liebhaber der Regentin Sofia. Die angespannte politische Lage lässt ihn den Verlust ihrer Protektion fürchten. Golizyn hat Marfa zu sich gebeten, um ihm als Wahrsagerin seine Zukunft zu deuten – sie weissagt ihm seinen Untergang. Der Fürst gibt den Auftrag, Marfa ermorden zu lassen. Unangemeldet tritt Iwan Chowanski ein: Er wirft Golizyn vor, die Vorrechte der Bojaren beschnitten zu haben. Golizyn will den russischen Staat modernisieren, während Chowanski an der alten Ordnung Russlands festhalten möchte. In diesen ideologischen Streit greift der hinzukommende Dossifei ein und versucht zu vermitteln. Das Zusammentreffen verliert sich in kleinteiligen Argumentationen und gegenseitigen Vorwürfen. Marfa erscheint erneut. Sie hat Golizyns Anschlag überlebt – Peters Truppen haben sie gerettet. Schaklowity kommt überraschend dazu und informiert darüber, dass Sofia um die geplante

1666/67

Bei einer Synode wird beschlossen, die Altgläubigen mit einem Kirchenbann zu belegen, was zu ihrer Verfolgung führt.

Verschwörung weiß und Zar Peter eine Untersuchung in Gang gesetzt habe.

14

III. AKT

In der Strelitzen-Vorstadt. Marfa wird von der strengen Altgläubigen Susanna für ihre leidenschaftliche Liebe zu Andrei angefeindet und als Sünderin angeprangert. Dossifei, dem Marta ihre Seelenqualen anvertraut, stellt sich schützend vor sie. Marfa erscheint die Selbstverbrennung als einziger Ausweg. Dossifei hält die Zeit noch nicht reif dafür.

Schaklowity klagt über das Schicksal Russlands und sehnt seine Rettung durch einen »Auserwählten« herbei.

Die Strelitzen sind betrüken und zelebrieren eine destruktive Feier. Ihre Frauen versuchen, die Situation unter Kontrolle zu bringen. Der Schreiber bringt die Nachricht, dass Peters Leibgarde, die »Petrowzen«, im Anmarsch sei. Viele Strelitzen seien bereits in einem blutigen Gemetzel ermordet worden. Als Chaos auszubrechen droht, mahnt Fürst Iwan Chowanski zu Ruhe und Besonnenheit.

IV. AKT

I. BILD

Im Palast des Fürsten Iwan Chowanski. In seiner ausweglosen Situation sucht er nach Zerstreuung. Ein Bote kündigt ihm sein nahendes Ende an. Zu Chowanskis Überraschung übermittelt ihm Schaklowity eine Einladung der Regentin Sofia, bei Hofe zu erscheinen. Doch die kurz aufflackernde Hoffnung wird zerschlagen: Schaklowity bringt Chowanski den Tod.

9. Juni 1672 [gregorianischer Kalender]

Geburt von Piotr Alexejewitsch Romanow, Sohn von Zar Alexei I.
Er wird als Peter der Große in die Geschichte eingehen.

II. BILD

Golizyn, ein weiterer Verschwörer, geht seinem Untergang entgegen. Das Volk wohnt seinem Abtransport in die Verbannung bei. Auch die Altgläubigen werden nicht verschont: Der neue Herrscher hat ihre Ermordung angeordnet. Dossifei fasst den Entschluss zur kollektiven Selbstverbrennung. Andrei Chowanski ist vollkommen gefangen in seinen Liebesirren. Marfa versucht, ihm die Augen für die Realität zu öffnen und unterrichtet ihn vom Tod seines Vaters. Auch er selbst schwebt in Gefahr. Er will ihr nicht glauben und beschuldigt sie der Hexerei. Als die Glockenschläge den Beginn der Hinrichtung verkünden, ist er in der Realität angekommen. Im letzten Moment wird die Begnadigung der »Verräter« durch den Zaren ausgerufen.

15

V. AKT

Dossifei und die Altgläubigen – unter ihnen auch Marfa und Andrei – sind von Peters Truppen eingeschlossen. Als letzter Ausweg erscheint ihnen die kollektive Selbstverbrennung.

8. Februar 1676

Tod von Zar Alexei I.
Peters Halbbruder besteigt als Fjodor III. den Zarenthron.

14. April 1682

Awwakum wird auf einem Scheiterhaufen verbrannt und dafür von seinen Anhängern als Märtyrer verehrt.

SYNOPSIS

BACKGROUND

16

Russia at the end of the seventeenth century is dominated by crisis in the realms of politics and religion. Around 1650, the Russian Orthodox Church, led by Patriarch Nikon, carried out a reform in which the liturgical books and rituals were altered. Conservative members of the church refused to accept these reforms and split away from the main church, calling themselves "Old Believers". They were persecuted as so-called *raskolniki* (from the word *raskol*/packol, or "schism").

After the death of Czar Fyodor III in 1682, a power vacuum resulted that endangered the stability of the country. When no adult successor to the throne was found, the two half-brothers Ivan and Peter were crowned, who belonged to antagonistic camps. Due to the minority of the two heirs, Peter's half-sister and enemy Sofia was named regent. Her palace guards, the streltsy, served as a kind of state in the state. Peter's enemies provoked an uprising of the streltsy, who carried out a bloodbath in the course of one night at the Kremlin. A large portion of Peter's family was murdered: Peter himself was only ten years old at the time.

ACT ONE

The streltsy remember their bloody uprising in the past night. The boyar Shaklovity dictates to the scribe a denunciatory letter to regent Sofia claiming that Prince Ivan Khovansky, the leader of the streltsy, is conspiring against

7. Mai 1682

Tod von Fjodor III. Die Thronfolge ist ungeklärt: In Frage kommen die Halb-brüder Iwan und Peter.

Czar Peter. The crowd celebrates Ivan Khovansky as their coming savior.

Khovansky's son Andrei leaves his lover Marfa, an Old Believer. He now pursues Emma, who comes from the German Quarter. Marfa tries to protect her from him. Ivan Khovansky is also interested in Emma, and a conflict arises between father and son. A group of Old Believers with their spiritual leader Dosifey arrives. He tries to mediate the dispute, appealing to the power and strength of the "true" faith.

17

ACT TWO

At the home of Prince Golitsin: he is an influential member of the government and the lover of the Regent Sofia. The tense political situation makes him fear the loss of his protection. Golitsin has asked Marfa to predict his future as a soothsayer: she prophesizes his downfall. The prince orders Marfa to be murdered.

Ivan Khovansky suddenly bursts in: he accuses Golitsin of violating the privileges of the Boyars. Golitsin wants to modernize the Russian state, while Khovansky wants to maintain Russia's old order. Dosifey arrives and tries to mediate in this ideological dispute. The meeting gets bogged down in petty arguments and mutual accusations. Marfa returns, having survived Golitsin's assassination attempt: Peter's troops rescued her. Shaklovity arrives suddenly and informs them that Sofia knows about the planned conspiracy and that Czar Peter had started an investigation.

25. Mai 1682

Peter soll neuer Zar werden – Teile der Familie protestieren. In Folge kommt es zum ersten Aufstand der Strelitzen, bei dem sie ein Blutbad im Kreml anrichten.

ACT THREE

In the streltsy neighborhood: the strict Old Believer Susanna attacks Marfa for her passionate love of Andrei, denouncing her as a sinner. Dosifey, to whom Marta has confided her anguish, speaks up for her. Marfa sees self-immolation as the only way out. Dosifey thinks the time is not yet ripe.

18

Shaklovity mourns the fate of Russia and longs for its redemption by an “anointed one”.

The streltsy are drunk and celebrate an orgy of destruction. Their wives try to get the situation under control. The scribe brings the news that Peter's bodyguards are on the march. Many of the streltsy were already murdered in a bloody massacre. When chaos threatens to break out, Prince Ivan Khovansky calls for and calm and level-headedness.

ACT FOUR

SCENE 1

At his palace, Prince Ivan Khovansky seeks distraction in his hopeless situation. A messenger announces his imminent demise. Shaklovity, surprising Khovansky, brings an invitation from Regent Sofia to appear at court. But the brief hope is crushed: Shaklovity kills Khovansky.

SCENE 2

Golitsin, another conspirator, also meets his downfall, the people watch him being taken away to banishment. Nor are the Old Believers spared: the new ruler has ordered their murder. Dosifey decides to commit collective self-immolation. Andrei Khovansky is obsessed with his tumultuous affairs of

the heart. Marfa tries to open his eyes to reality, telling him of the death of his father and that he is also in danger. But he refuses to believe her and accuses her of witchcraft. When the bells announce the start of the execution, he arrives in reality. At the very last moment, the czar pardons the “traitors”.

ACT FIVE

19

Dosifey and the Old Believers – among them Marfa and Andrei – are surrounded by Peter's troops. Collective self-immolation seems to be their last escape.

25. Juni 1682

Um die rivalisierenden Teile der Familie zu befrieden, kommt es zu einer Doppelkrönung von Iwan und Peter. Die Regentschaft übernimmt die Zarewna Sofia.





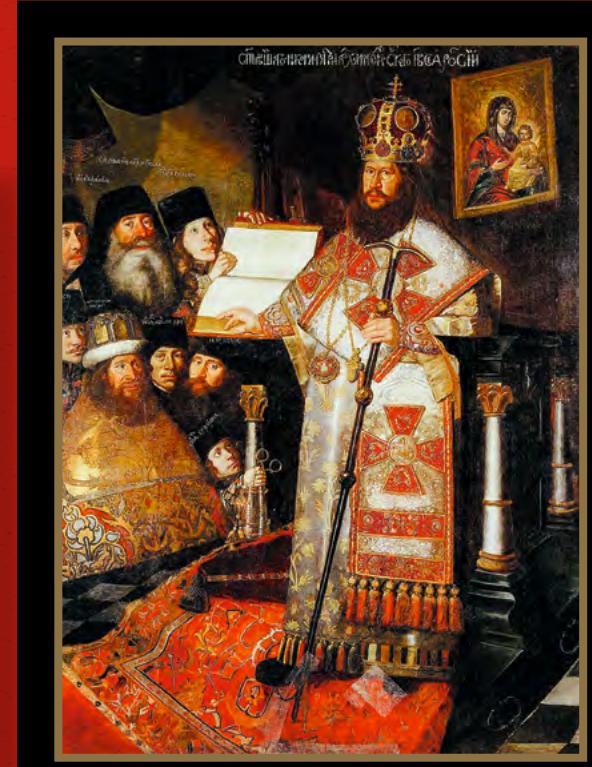


1

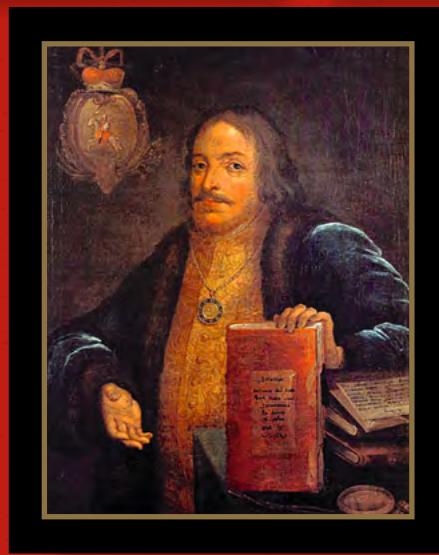
ZAREWNA SOFIA¹
ZAR PETER DER GROSSE²
PATRIARCH NIKON³
WASSILI GOLIZYN⁴



2



3



4

GLOSSAR

Zar Peter der Große

Er wurde 1672 in Moskau geboren und starb 1725 in St. Petersburg. Er war der Sohn des Zaren Alexei Michailowitsch und dessen zweiter Frau Natalia Naryschkina. Nach dem Tod des Zaren Fjodor III., seines ältesten Halbbruders, wurde Peter im Jahr 1682 von den Moskauer Ständen zum Zaren ernannt. Nach einer Verschwörung innerhalb der zerstrittenen Zarenfamilie und einem blutigen Aufstand der Strelitzen musste er schließlich die Herrschaft mit seinem kränklichen, regierungsunfähigen Halbbruder Iwan V. teilen. Da sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht volljährig waren, übernahm Iwans ältere Schwester Sofia die Regentschaft. Nach ihrem Sturz 1689 übernahm Peter endgültig die Macht und war bis 1721 Zar und Großfürst von Russland. Ab 1721 bis zu seinem Tod herrschte er als erster Kaiser des Russischen Reichs.

Zarewna Sofia

Sie war die Tochter des Zaren Alexei Michailowitsch, Halbschwester Peters sowie Schwester und Vertraute des verstorbenen Zaren Fjodor III. Nach dem blutigen Strelitzenaufstand 1682 übernahm Sofia die Regentschaft bis zur Volljährigkeit der beiden Zaren Peter und Iwan. Man vermutet, dass sie den Aufstand im Hintergrund initiiert hatte. Für die nächsten sieben Jahre bis zu ihrem Sturz im Jahr 1689 war sie Regentin in Russland.

Wassili Golizyn

Er gehörte dem ältesten russischen Adel an. Golizyn setzte noch unter Zar Fjodor III. die Aufhebung der alten Adels-Rangordnung durch und initiierte ein neues Adelsregister. Durch die Bojarenfamilie Streschnjew, aus der seine Mutter und Frau stammten, war er mit dem Zarenhaus verwandt. Nach dem Tod Fjodors III. war er Günstling und vermutlich

Liebhaber der Zarewna Sofia. Golizyn war ein reformorientierter Politiker, ein Verehrer der Künste, ein kosmopolitischer Visionär – und einer der gebildetsten Männer Russlands. Er lebte wie ein Grandseigneur westlichen Vorbilds in Moskau in seinem prächtig ausgestatteten Haus und empfing ausländische Diplomaten. Als Peter I. im Jahr 1689 die Regierung übernahm, wurde Golizyns gesamtes Vermögen beschlagnahmt, und er wurde mit seiner Familie in die Verbannung geschickt. Er starb 1714 in Pinega.

Fjodor Schaklowity

Er stammte aus einfachen Verhältnissen und war einer der skrupellosesten Anhänger der Regentin Sofia. Man vermutet, dass er zeitweilig auch ihr Liebhaber war. Von ihr wurde er von einem regulären Schreiber zu einem Mitglied der Bojaren-Duma, dem höchsten staatlichen Beratergremium in Moskau, befördert. Schaklowity trieb die Krönung der Regentin Sofia voran, wohl wissend, dass seine Karriere von ihr abhing. Nach dem Tod Iwan Chowanskis wurde er der Führer der Strelitzen und versuchte erfolglos, gegen Peter vorzugehen. 1689 wurde Schaklowity in einem öffentlichen Verhör für schuldig befunden und hingerichtet.

Die Bojaren

Als altrussische Adlige standen die Bojaren unterhalb des Ranges eines Fürsten. Der Stand der Bojaren entwickelte sich im Mittelalter aus den Leibwachen der russischen Fürsten. Im 18. Jahrhundert schaffte Peter der Große den Bojarenstand endgültig ab.

Die Strelitzen

Die Strelitzen wurden als Teil der russischen Armee unter Zar Iwan IV. gegründet. 1676 umfassten sie etwa 50000 Mann, die besonderen Privilegien genossen. Sie waren nicht kaserniert, sondern lebten mit ihren Familien in privaten Wohnungen in der Strelitzenvorstadt. Die Strelitzen waren eine ständige Armeegruppe, die Mitgliedschaft war erblich. Während der Regierung des Zaren

Fjodor III. beschwerten sich Strelitzenregimenter mehrfach über ihre Obersten, die ihnen den zustehenden Sold nicht ausgezahlt, sondern für sich behalten hätten. Die Regierung ließ die Beschwerdeführer auspeitschen, anstatt eine Untersuchung anzustrengen. In dieser Situation wurden die Strelitzen zu einer weiteren unzufriedenen Gruppe innerhalb der Bevölkerung und eine Gefahr für die Sicherheit des Landes.

Iwan Chowanski

Chowanski war Mitglied einer alten Bojarenfamilie. Er galt als militärischer Draufgänger, der seine kriegerischen Erfolge durch politisches Ungeschick verspielte. Im Volk hatte er den Spitznamen »der Schwätzer«. Chowanski galt als heimlicher Anhänger der Altgläubigen. Die Abhängigkeit der Regentin Sofia von den Strelitzen verführte ihn dazu, größere Machtansprüche zu stellen. Sofia nutzte eine anonyme Anzeige, die die Chowanskis beschuldigte, einen Umsturz zu planen, um den unliebsamen Widersacher zu verfolgen und hinrichten zu lassen. Ob er wirklich nach dem Zarenthron strebte, ist nicht gesichert.

Awwakum

In der von Mussorgsky erfundenen Figur des Dossifei finden sich Züge des Protopopen Awwakum. Er gilt als der leidenschaftlichste und bedeutendste Anführer der Altgläubigen, abwertend »Raskolniki« (»Abtrünnige«) genannt. Diese Gruppe schloss sich nach der Liturgie-Reform der orthodoxen Kirche zusammen, die von dem Patriarchen Nikon – unterstützt vom Zarenhof – durchgesetzt wurde. Die Altgläubigen standen im Widerstand gegen Staat und Geistlichkeit. Um seinen Anhängern ein Beispiel für Glaubensfestigkeit und Todesverachtung zu geben, ließ er sich 1682 mitsamt seiner Familie öffentlich verbrennen. Diese Selbstverbrennung wurde beispielhaft.

HISTORICAL BACKGROUND

Czar Peter the Great

Peter the Great was born in Moscow in 1672 and died in St. Petersburg in 1725. He was the son of the czar Alexei Mikhailovich and his second wife Natalia Naryshkina. After the death of Czar Fyodor III, his eldest half-brother, Peter was named czar in 1722 by the Boyar Duma. After a conspiracy within the divided czar family and a bloody uprising of the streltsy, he was forced to share rule with the sickly half-brother Ivan V, who was incapable of governing. Since they were both still minors, Ivan's older sister Sofia took the regency. In 1689, Peter finally took power and served as czar and grand duke of Russia until 1721. From 1721 to his death, he was the first emperor of the Russian Empire.

Czarina Sofia

The daughter of Czar Alexei Mikhailovich, half-sister of Peter and the sister and confidant of the deceased czar Fyodor III. After the bloody streltsy rebellion in 1682, Sofia took over the regency until the two czars Peter and Ivan reached maturity. It is presumed that she was behind the uprising. She served as regent of Russia for the next seven years until she was toppled in 1689.

Vasily Golitsin

A member of one of Russia's oldest aristocratic families, under Czar Fyodor III Golitsin was able to have the old ranking of the aristocracy abolished and to initiate a new registry for the aristocracy. As a member of the Boyar family Streshnyev, from which both his mother and his wife came, he was related to the Czar's family. After the death of Fyodor III, he was a favorite of Czarevna Sofia, probably her lover, and one of Russia's most educated men. He lived like a Western grand seigneur in Moscow with a luxuriously furnished home where he received foreign diplomats. When Peter I

became czar in 1689, Golitsin's entire fortune was confiscated and he was banished along with this family. He died in Pinega in 1714.

Fyodor Shaklovity

He came from a simple background and was one of most unscrupulous supporters of Regent Sofia. It is assumed that he was also her lover for a period of time. She promoted him from a regular scribe to a member of the Boyar Duma, the highest committee of advisors to the government in Moscow. Shaklovity pushed for the coronation of regent Sofia, knowing that his career depended on her. After the death of Ivan Khovansky, he was named leader of the streltsy and tried, without success, to plot against Peter. In 1689, Shaklovity was found guilty at a public interrogation and executed.

The Boyars

As members of old Russian aristocratic families, the Boyars held a status just beneath the rang of a prince. The boyar class grew in the Middle Ages from the ranks of the bodyguards of the Russian princes. In the eighteenth century, Peter the Great abolished the boyar class.

The Streltsy

The streltsy were founded as part of the Russian army under Czar Ivan IV. In 1676, they comprised around 50,000 men who enjoyed special privileges. They were not kept in barracks, but lived with their families in private homes located in a special streltsy district. The streltsy were a standing army, membership was hereditary. During the government of Czar Fyodor III, streltsy regiments complained frequently that their salary was not being paid, but that they were kept by their leaders. The government had the accusers flogged instead of pursuing an investigation. In this situation, the streltsy became another unsatisfied group in the population and a danger for the safety of the country.

Ivan Khovansky

Ivan Khovansky was a member of an old Boyar family. He was considered a military daredevil who wasted successes on the battlefield with his political ineptitude. He was popularly known by the nickname "the chatterbox". Khovansky was considered to be an Old Believer in secret. Regent Sofia's dependency on the streltsy led him to entertain ideas of achieving greater power. Sofia used an anonymous denunciation accusing Khovansky of planning a revolt to charge the troublesome adversary and have him executed. It is unknown whether he truly sought aspired to the throne.

Avvakum

The figure of Dosifey, Mussorgsky's own invention, is based on the protopope Avvakum, the most passionate and most important leader of the Old Believers, who were dismissively referred to as the "raskolniki" ("schismatics"). The group formed after the liturgical reforms in the Orthodox Church implemented by Patriarch Nikon with the support of the czar's court. The Old Believers resisted the state and the church hierarchy. To provide a example for steadfastness of faith and defiance of death, he had himself and his family publicly burned in 1682. This self-immolation became an example that others followed.

PETER DER GROSSE

TEXT VON Robert K. Massie

32

Schnell und verwirrend waren die Ereignisse aufeinandergefolgt: ein Zar war gestorben; ein zehnjähriger Junge, das minderjährige Kind von dessen zweiten Frau, war zu seinem Nachfolger gewählt worden; eine blutrünstige Militärrevolte hatte diese Wahl außer Kraft gesetzt und den jungen Zaren und dessen Mutter mit dem Blut seiner eigenen Familie bespritzt; später war dieser Knabe gemeinsam mit seinem schwächeren älteren Halbbruder mit großem Prunk gekrönt worden.

Den Aufstand der Strelitzen sollte Peter sein Leben lang nicht vergessen. Im Herzen trug er fortan einen unversöhnlichen Hass, denn er hatte gesehen, wie der rasende, disziplinlose Soldatenhaufen in wildem Aufruhr durch den Kreml stürmte; wie die Staatsmänner und Adeligen aus ihren Privaträumen herausgezerrt und massakriert wurden; wie Moskau, der Kreml, die Zarenfamilie und die Zaren selbst der Willkür ungebildeter, aufrührerischer Soldaten ausgesetzt waren.

Der Aufstand trug auch dazu bei, dass in Peter ein Widerwille gegen den Kreml entstand, diesen Palast

mit seinen düsteren Sälen und den unzähligen, nur von flackernden Kerzen erhellen winzigen Wohnungen. Diese Abneigung schloss jedoch seine Bewohner aus, die bärtigen Priester und Bojaren, die bemitleidenswerten, abgesonderten Frauen. Peters Hass weitete sich aus auf Moskau, die Hauptstadt der Zaren, und die orthodoxe Kirche mit ihrem Traditionalismus. Er hasste den Pomp und das Zeremoniell des alten Russland, die es zwar erlaubten, ihn als »Gott am nächsten« zu bezeichnen, die aber weder ihn noch seine Mutter zu beschützen vermochten, als sich die Strelitzen gegen sie erhoben. [...]

Es gab noch eine letzte, entscheidende Frage: Bis zur Volljährigkeit beider Knaben musste ein anderer den Staat regieren. Wer aber? Am 29. Mai 1682 erschien eine Delegation der Strelitzen mit einer letzten Forderung: Wegen der Minderjährigkeit und Unerfahrenheit der beiden Zaren solle die Zarewna Sofia Regentin werden. Patriarch und Bojaren willigten rasch ein. So übernahm Sofia die Führung des russischen Staates. Sie füllte somit die Lücke, die sie selbst und ihre Helfershelfer verursacht hatten. Man hätte in der Tat keinen besseren als Sofia für dieses Amt vorsehen können. Kein männlicher Romanow war alt genug, um die Regierung zu übernehmen, und Sofia überragte alle anderen Prinzessinnen an Begabung, Wissen und Willensstärke. Sie hatte gezeigt, dass sie einen Strelitzenaufstand sowohl anzetteln als auch zu unterdrücken vermochte.

Unter Sofias Regentschaft verließ Peter Moskau. Jahre danach erst, als Herrscher Russlands, setzte er seinen Fuß wieder auf Moskauer Boden, entzog der Stadt schließlich sogar ihren Rang als Hauptstadt und ließ sie durch eine neue, an der Ostsee erbaute, ersetzen.

September 1682

Die Regentin Sofia erhält einen anonymen Hinweis, dass der Strelitzanführer Iwan Chowanski eine Verschwörung gegen die Zarenfamilie plante.

27. September 1682

Iwan Chowanski und sein Sohn Andrei werden wegen Hochverrats verurteilt und hingerichtet.

33



»ES GEHT UM DIE GESCHICHTE DER VERLIERER«

36

CLAUS GUTH IM GESPRÄCH

YVONNE GEBAUER

Vielleicht beginnen wir mit der nicht ganz gewöhnlichen Genese dieser Produktion...

CLAUS GUTH

»Chowanschtschina« sollte ursprünglich im Jahr 2020 Premiere haben. Wegen der Pandemie wurde die Produktion dann um vier Jahre verschoben. Das heißt wir beschäftigen uns mittlerweile, seit wir mit der Vorbereitung 2018 begonnen haben, mit diesem Stoff... Der langwierige Prozess passt sehr gut zu »Chowanschtschina« als ganzem Werk – der Komponist Mussorgsky ist nie damit fertig geworden, und bis heute ist diese Oper eine Baustelle geblieben.

1682-1689

Zar Peter wird in dem Dorf Preobraschenskoje, fern des Moskauer Hofes, aufgezogen.

REBECCA GRAITL

Was bedeutet diese unübersichtliche Quellenlage für den Abend?

C G Ich möchte nicht versuchen, das Heterogene zu glätten. Vielmehr geht es mir darum, den Baustellencharakter zu bewahren. Insofern passt auch der immer wieder unterbrochene Produktionsverlauf dazu. So wie die von uns hinzuerfundene Forscher:innengruppe das Stück betrachtet, habe auch ich unser Material zu »Chowanschtschina« nach einigen Jahren wieder aus einer Archivschublade in die Hand genommen, durchgesehen und bewertet. Die Zuschauer:innen werden an dem Abend erleben, dass das Unfertige, nicht Abgeschlossene auch das Thema der Inszenierung ist.

Y G Für die Produktion ist Simone Young als Dirigentin mit ins Team gekommen. Ihr kennt euch schon lange...

C G Simone Young war vor vielen Jahren so mutig, mir zu Beginn ihrer Leitung der Hamburgischen Staatsoper sowohl Giuseppe Verdis »Simone Boccanegra« als auch gleich den gesamten »Ring des Nibelungen« anzubieten, nachdem sie eine Arbeit von mir gesehen hatte. In diesen Jahren der gemeinsamen Arbeit hatten wir intensiv Zeit, uns kennenzulernen. Danach gingen unsere Wege in andere Richtungen. In der Wiederbegegnung merken wir, dass wir ein sehr vertrautes Arbeitsverhältnis haben. Und ich kenne nur wenige Dirigenten, die so genau mit der Szene auf der Bühne atmen und wirklich am Theater interessiert sind.

1689

Sofia wird gestürzt und ins Kloster verbannt; Peter ergreift die Macht im Kreml.

37

R G Welche Erfahrungen hast du bisher mit russischer Oper gemacht? Und wie ist dein Verhältnis zu diesem Repertoire?

C G Ich habe überhaupt keine Erfahrung damit – gerade das interessiert mich. Ich suche mir immer Aufgaben, die mich herausfordern, provozieren und mir etwas Neues eröffnen. Wenn ich mich irgendwo nicht zu Hause fühle, ist das erstmal ein guter Ausgangspunkt.

Ob ich das Thema russische Oper wesentlich weiter für mich vertiefen werde, kann ich noch gar nicht sagen. Es würde mich z.B. nicht interessieren, Tschaikowsky zu machen. Das ist mir von der Klangsprache her sehr fremd – nicht was die Sinfonik, sondern die Opern betrifft. Es gibt allerdings einen Plan, Rimsky-Korsakows »Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch« zu machen – das ist ein ebenso riesiges und unübersichtliches Werk wie »Chowanschtschina«, das quer zum Kanon steht. Diese rätselhaften Werke faszinieren mich sehr.

Y G Nach welchen Kriterien entscheidest du, welche Oper du inszenieren möchtest?

C G Wenn ich gefragt werde, eine Oper zu inszenieren, ist es für mich immer die Musik, die mich diese Entscheidung treffen lässt – das mache ich ganz intuitiv. Bei Mussorgsky war mir schnell klar, dass ich das machen muss. Die Suggestivkraft dieser Musik hat mich sofort in den Bann gezogen – sie ermöglicht mir die Art des freien Erzählens, die im Mittelpunkt meiner Arbeit steht und mir sehr liegt.

»Chowanschtschina« trägt so viele spannende, theatralische Stilbrüche in sich – es ist nicht ganz klar, in welchem Genre man sich hier eigentlich befindet. Ist das

ein Oratorium, eine Oper oder eine sinfonische Dichtung? Das hat mich sofort gereizt.

Y G Wenn man einmal in seinem Leben eine russische Oper macht, dann sollte es wahrscheinlich diese Oper sein, wie eine Art ›Signature Work of Russian Identity‹ – ich kann das gar nicht auf Deutsch sagen. Es scheint ja so zu sein, dass wesentliche Fragen, die Russland betreffen, hier zusammenlaufen...

R G »Boris Godunow« hat vermutlich – von Russland aus gesehen – auch so ein Potential...

Y G Bilden sich die verschiedenen Stilrichtungen, die du beschreibst, auch inszenatorisch ab?

C G Ja. In dieser Arbeit gehe ich etwas anders vor als ich das normalerweise mache. Ich nähere mich den Figuren nicht immer mit meiner gewohnten psychologischen Genauigkeit – ich versuche eher, die Szenen genrehaft zu belassen, in einer gewissen Aufführungs-Authentizität. Es ist dann die Art meiner Betrachtung, Gestaltung und der Anreicherung des theatralischen Raums um diese Szenen herum, die die Perspektive ausmachen.

Manchmal beobachte ich mich etwas verwundert auf der Probe dabei, wie ich gerade eine Szene in historischen Kostümen fast »werkfrei« in Szene setze. Das entspricht ja überhaupt nicht meiner üblichen Herangehensweise. Das gesamte Unternehmen dieser Inszenierung besteht zu einem großen Teil darin, eine Szene gewissermaßen »werkfrei« nachgestellt wird, um sie dann betrachten zu können, mit einer Jahreszahl zu versehen, sie einzuordnen, zu katalogisieren oder zu archivieren. Das heißt: sie in

einen Kontext zu setzen und zu kommentieren.

Das passiert aber nicht innerhalb der Szene, sondern mit Licht, Video, Text und zusätzlichen Vorgängen durch die Tänzer:innengruppe. So legt sich Schicht über Schicht, layer auf layer. Daraus entsteht dann irgendwann eine kleine Kosmologie – der Versuch einer Bestandsaufnahme Russlands zu einer bestimmten historischen Zeit.

40

Die Zuschauer:innen können dann darüber nachsinnen, wie viel sich im Lauf der Jahrhunderte hinweg verändert hat oder ob es nicht so etwas wie historische Grundzüge und Konstanten gibt – Mechanismen, die sich immer wiederholen. Kann man Geschichte überhaupt unter dem Gesichtspunkt des Fortschritts betrachten oder handelt es sich dabei eher um kreisförmige Bewegungen?

R G Es stellt sich natürlich auch die Frage, an welcher Stelle der Geschichte wir aktuell in Russland sind...

C G ...diese Stelle entspricht vermutlich der Situation, die wir am Ende der Oper erleben.

»Chowanschtschina« beschreibt genau den zeitlichen Raum vor und nach Zar Peters Machtübernahme, zwischen 1682 und 1689. In dem Chaos davor weiß niemand so recht, woran er ist. Alle sehnen sich nach einer Führerfigur, die Klarheit schafft. Als Peter 1689 an die Macht kommt, wird das bisherige Chaos brutal von ihm beendet. Nun herrscht wieder Ordnung. Und Ruhe an der Oberfläche. Aber auch der Terror und die Angst. Die Angst vor Repressalien und davor, sich mit seiner eigenen Meinung hervorzuwagen.

Das sind die Extreme, zwischen denen Russland sich bewegt und anscheinend auch immer bewegt hat: Zwischen der Anarchie, in der Jeder Jeden bekämpft, in der es

keine Stabilität gibt und der Ordnung, die gewalttätig aber auch berechenbar ist...

R G ...berechenbar schrecklich...

C G Ja. Man weiß, woran man ist. Es gibt keine Unklarheiten. Und vielleicht ist das auch eine mögliche Erklärung dafür, warum so ein System hält und funktioniert...

41

R G Ich würde gern nochmal auf die von dir hinzugefügte Ebene der Forscher:innen zu sprechen kommen. Du hast bei den Proben öfter gesagt, dass es um das »Revitalisieren« ginge...

C G Die Inszenierung arbeitet mit zwei Zeitebenen. Zum einen gibt es die Zeitebene der Forscher:innen oder Archivar:innen – den genauen Begriff würde ich gerne offen lassen. Sie befinden sich in der Gegenwart, in der sie die Geschichte befragen. Vielleicht kommt man durch die nähere Betrachtung der Vergangenheit zu Erkenntnissen für die eigene Zeit. Um das machen zu können, muss die Vergangenheit aber erst einmal rekonstruiert und erlebbar gemacht werden. Bei der historischen Zeitebene handelt es sich um das ausgehende 17. Jahrhundert, die Zeit der Strelizen-Aufstände in Russland.

Wie Historiker:innen Geschichte betrachten, hat sich ja über die Jahrhunderte sehr verändert. Während man früher vor allem über die Herrschenden forschte, interessiert man sich mittlerweile für ganz andere Perspektiven – der von Minderheiten, von Unterdrückten, von Frauen, von Randfiguren der Geschichte usw.

Das ist insofern sehr aufregend, als Geschichte dadurch immer wieder neu gelesen und erlebt werden kann.

8. Februar 1725

Peter der Große stirbt
in St. Petersburg.

21. März 1839

Modest Petrowitsch Mussorgsky wird in dem
Dorf Karewo im Norden Russlands als Sohn eines
wohlhabenden Landbesitzers geboren.

Ich habe selbst einmal einige Semester Geschichte studiert und auch speziell amerikanische Geschichte. Ich hatte in diesem Zusammenhang ein sehr starkes Erlebnis, als ich neulich in New York im Tenement Museum war. Dort wurde ich mit einer sehr kleinen Gruppe von einem Guide durch dieses zufällig erhaltene historische Appartement eines irischen Einwanderers geführt. Dieser Guide konnte anhand des Familiennamens die Biografie dieses einen Iren rekonstruieren. Dabei hatte ich das Gefühl, dass ich Geschichte verstehe. Die Geschichte der Herrscher ist ja nur ein marginaler Teil von allem – und so geht es in »Chowanschtschina« ausschließlich um die Geschichte der Verlierer.

Schon bald waren die beiden [Mussorgsky und Stassow] intensiv mit der beispiellosen Aufgabe beschäftigt, eine Oper direkt aus historischen Dokumenten zu entwickeln. Denn dies sollte nicht einfach nur eine »historische Oper« werden, sondern nichts weniger als eine Meditation über die Geschichte mit den Mitteln der Oper. Motiviert aus Protest, sollte sie ein eigenständiger Beitrag zu den wichtigsten Debatten zur Geschichtsschreibung ihrer Zeit sein; in einem Land, das keinen offenen politischen Dissens duldet, waren diese von enormer Bedeutung. »Das Vergangene im Gegenwärtigen – das ist meine Aufgabe« schrieb Mussorgsky [in einem Brief an Stassow]. Dieser Satz wurde sein Wahlspruch.

Richard Taruskin



»DIE STÄRKE DIESER OPER LIEGT IN DEN KLEINEN SZENEN«

46

SIMONE YOUNG IM GESPRÄCH

YVONNE GEBAUER

Die Zusammenarbeit von Claus Guth und dir begann vor fast 20 Jahren...

SIMONE YOUNG

Ja, als ich als Intendantin in Hamburg anfing, war es mein Anliegen, neue Regiehandschriften nach Hamburg zu holen. In Zürich habe ich eine Inszenierung von Claus gesehen, die mich sehr beeindruckt hat. Schließlich hat er in Hamburg 2006 Verdis »Simone Boccanegra« und in den Jahren von 2008 bis 2010 Wagners »Ring des Nibelungen« inszeniert. Seine Arbeiten sind stets aus dem Text und der Musik heraus entwickelt und sehr durchdacht. Claus' klare Sichtweise gibt mir immer wieder neue Impulse für meine eigene Interpretation.

1852

Mussorgsky wird Schüler der Kadettenschule.
Seine erste Komposition (»Porte-Enseigne-Polka«) wird veröffentlicht.

1854

Mussorgskys Vater stirbt.

REBECCA GRAITL

Da Mussorgsky die Orchestrierung von »Chowanschtschina« nicht selbst vollenden konnte, stellt sich bei jeder Produktion die Frage, mit welcher nachkomponierten Orchestrierung man arbeitet. Wie hast du dich entschieden?

47

S Y Meine erste Begegnung mit »Chowanschtschina« war in Hamburg, wo ich die Wiederaufnahme der Inszenierung von Harry Kupfer dirigiert habe. Die Fassung damals war ein Hybrid: Überwiegend wurde die Instrumentierung von Schostakowitsch verwendet, für das Ballett im 4. Akt aber die von Rimsky-Korsakow. Inzwischen habe ich alle Fassungen genau geprüft und mich bei unserer Produktion für die Orchestrierung von Schostakowitsch entschieden, weil sie sehr klar ist. Rimsky-Korsakows Fassung ist mit ihrem extravaganten Streicherklang gefälliger. Die etwas sprödere Version von Schostakowitsch passt jedoch sehr gut zum Stoff und zu den Kompositionen, die wir von Mussorgsky kennen. Claus und ich haben dann gemeinsam entschlossen, dass wir unbedingt den Schluss von Stravinsky machen wollen.

R G Was ist für dich das Herausfordernde bei Mussorgsky?

S Y In »Chowanschtschina« sind es die langen Strecken, die eigentlich durchkomponierte Rezitative sind, etwa die Konfrontationen zwischen Golizyn, Chowanski und Dossifei im 2. Akt oder auch zwischen Marfa und Susanna im 3. Akt. In diesen Zwei- oder Drei-Personen-Szenen finden sich alle paar Takte Tempo- oder Stimmungswechsel.

Oktober 1856

Mussorgsky tritt dem Preobraschenski Leib-Garderegiment bei, das 1687 von Peter dem Großen gegründet worden war. Er macht Bekanntschaft mit Alexander Borodin.

Diese muss man mit dem Orchester klar herausarbeiten, ohne dass die Gesamtgestaltung darunter leidet.

R G Mussorgsky geht in seiner Komposition sehr von der gesprochenen russischen Sprache aus...

s y Ich selber habe lange Russisch gelernt, und ich finde das absolut notwendig für diese Oper, weil die Ansätze der Phrasen stark vom Text abhängig sind. Man muss die Stellen erkennen können, an denen der Komponist ein Rubato vorgesehen hat, ohne dass er es in der Partitur vermerkt hat, weil es für ihn selbstverständlich war.

Die Figuren und ihre Emotionen sind in der Musik sehr klar gezeichnet, so dass sie auch für Menschen, die kein Russisch sprechen, zugänglich sind. Schostakowitsch hat das in seiner Orchestrierung noch verstärkt, indem er das gleiche musikalische Material in einer Szene durch verschiedene Instrumentengruppen wandern lässt und dabei die Charakterisierung verschiedener Figuren unterstreicht. Die Passagen von Iwan Chowanski sind zum Beispiel häufig mit den Blechbläsern verbunden, seien es Hörner und Posauinen oder Trompeten, vielleicht auch ein paar Fagotte, um das etwas weicher und runder zu machen. Dadurch passt die Orchestrierung sehr gut zum Text und zur Szene.

R G Neben den langen rezitativartigen Passagen spielen Massenszenen mit gewaltigen Chören in dieser Oper eine große Rolle.

s y Die Chorszenen spannen eine große Bandbreite: So gibt es die Dienerinnen am Ende des 4. Aktes, die eine kleine, scheinbar sehr einfache Melodie singen. Bei Schostakowitsch finden wir hier einen Unterton in den Celli und

48

in der Pauke – man ahnt die bevorstehende Gefahr. Und dann gibt es diese gewaltigen Chorszenen mit dem gesamten Orchester, Glocken und allem Drum und Dran. Diese Musik verbinden wir selbstverständlich sehr stark mit der russischen Tradition.

Y G Das Vergangene im Gegenwärtigen beziehungsweise das Gegenwärtige im Vergangenen – dieses Motiv spielt in der Inszenierung von Claus Guth eine wichtige Rolle, bei der verschiedene Zeitebenen aufeinandertreffen. Ist das in »Chowanschtschina« auch musikalisch abgebildet?

s y Faszinierend ist, dass es in der Bildenden Kunst in Russland einen enormen Sprung von der Ikonenmalerei in die Romantik des 19. Jahrhunderts gibt – die Renaissance hat hier kaum eine Rolle gespielt. Ähnlich ist das in der russischen Musik. Mussorgskys Musik steht größtenteils in der Tradition des 19. Jahrhunderts, was etwa seine Harmonik und die Orchestrierungen betrifft. Allerdings stehen die Chorszenen, vor allem die A-capella-Stellen, stark in der Tradition der alten russischen Kirchenmusik.

Y G Claus Guth hat sich sehr für das Fragmentarische dieser Oper interessiert und in die Formsprache seiner Inszenierung aufgenommen. Mir stellt sich die Frage, ob Mussorgsky dieses Werk – hätte er es denn vollendet – homogenisiert hätte oder ob das Fragmentarische Teil seines Gesamtprojekts war...

s y Wenn man die Gesangslinien betrachtet, die Mussorgsky komponiert hat, lässt sich bereits darin eine Brüchigkeit feststellen. Ich bin mir sicher, dass er das auch

49

1857

Mussorgsky lernt die Komponisten Alexander Dargomyschsky, César Cui und Mili Balakirew kennen.
Von Balakirew erhält er Unterricht in Musiktheorie.

Juli 1858

Eine Krise bewegt Mussorgsky dazu, das Militär zu verlassen und sich stärker der Musik zu widmen.

nicht mehr verändert hätte. Für jede wichtige Partie hat er eine eigene Gesangssprache gefunden: Emma singt völlig anders als Marfa oder auch Susanna. Und die Gesangslinien der drei Tenorrollen – Golizyn, Andrei und der Schreiber – sind ganz unterschiedlich gestaltet und dadurch deutlich voneinander zu unterscheiden. Mussorgsky ging es hier offensichtlich um die Klarheit des Textes – diese Stilbrüche waren wichtig dafür. Er hat alle Möglichkeiten, die ihm damals erlaubt waren, genutzt, um zu zeigen, dass es sich zwar um einen historischen Stoff handelt, aber dass die Tragödie sich in der Geschichte stets wiederholt.

Interessant finde ich dabei auch, dass es in dieser Oper keine Figur gibt, bei der ich sagen würde, dass sich dahinter Mussorgsky verbergen würde. Giuseppe Verdi – ein anderer Komponist, der politisch sehr engagiert war – erkenne ich in seinen Werken oft selber: Zum Beispiel in der Figur des Simone Boccanegra. Vielleicht findet sich ein Hauch von Mussorgsky in den Figuren der Marfa und des Golizyn. Und in den herrlichen Volksliedlinien, vor allem bei den Bauernmädchen im 4. Akt, spürt man seine Liebe zum Land, zum einfachen Leben. Dennoch glaube ich, dass wir viel über ihn aus der Partitur erfahren, aus seinen Entscheidungen, was die Gesangslinien der Figuren betrifft.

Y G Mussorgsky nannte seine Oper ein »russisches Volksdrama«. Inwiefern findest du diese Perspektive in der Musik von »Chowanschtschina«?

S Y Es gibt eine Phrase, die Golizyn im 2. Akt singt: »O heiliges Russland«. Das ist keine Lobeshymne auf das Land. Vielmehr ist es Wehmut, denn Golizyn singt zuvor von seinen Plänen und Träumen für sein Land, die nun verschwunden sind. Diese Phrase ist ganz karg vom Orchester

1859

Mussorgsky reist zum ersten Mal nach Moskau.
Der Besuch bewirkt, dass er sich intensiv mit der russischen Geschichte auseinandersetzt.

begleitet und »con dolore« überschrieben. Es ist wirklich ein Takt für sich, denn ich finde keinen anderen Takt in dieser Oper, der ähnlich wäre. Vielleicht lege ich zu viel Wert darauf, aber ich finde diese schlichte Stelle trifft einen zutiefst.

Y G Du hast schon einige Erfahrungen mit dieser Oper gemacht und gehst jetzt noch einmal neu an das Stück heran. Gibt es dieses Mal etwas, das du besonders herausarbeiten möchtest?

S Y Vor allem will ich, dass es nicht pompös wirkt. In der Inszenierung in Hamburg war die Fassung ganz anders, manche Szenen fehlten, andere waren umgestellt. Es war eine sehr packende Produktion, aber der Schwerpunkt lag eher auf den großen Volksszenen. Ich finde jedoch, dass die Stärken hier – wie in Verdis Opern – in den kleinen Szenen liegen, in denen zwei oder drei Figuren agieren. In den großen Szenen versuche ich, die dunkel timbrierte Seite der Musik herauszustellen, die sich auch in der russischen Sprache findet und in den melodischen Linien. Mussorgskys große Liebe für tiefe Stimmen wird in dieser Oper greifbar. Ich versuche das aber nicht mit Lautstärke, sondern mit Farben herauszuarbeiten: Auch wenn die Musik hier massiv ist, soll sie nicht aggressiv wirken.

DER ENGEL DER GESCHICHTE MIT DER ROten NASE

TEXT VON Olga Martynova

Von allen russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts ist Modest Mussorgsky der unrussischste, wie seltsam das auch zuerst klingen mag. Ich behaupte das trotz seiner intensiven Beschäftigung mit dem Melos der russischen Volkslieder und den Wirren der russischen Geschichte, auch trotz einiger Eigenschaften seiner Persönlichkeit, die bequem in einige Klischees passen.

Stereotype täuschen. Nehmen wir seinen Antipoden Peter Tschaikowsky, der eine korrekte, westlich orientierte musikalische Bildung genossen hatte und nicht nur einen großen Teil seines Lebens in Westeuropa verbrachte, sondern auch in seinem Werk intensiv und konsequent westeuropäische Genres aufgriff und westeuropäische Stoffe

1861

Die Leibeigenschaft wird aufgehoben: Mussorgsky verliert dadurch seine finanzielle Unabhängigkeit. Er macht die Bekanntschaft mit Nikolai Rimsky-Korsakow.

behandelte. Sein »Schwanensee« erzählt von einem Prinzen namens Siegfried; sein »Nussknacker« ist weltweit womöglich sogar noch bekannter als dessen literarisches Vorbild von E. T. A. Hoffmann; und wenn er sich russischem Material widmet, gerät es etwas exotisierend – »Pique Dame« und »Eugen Onegin« schimmern bei ihm wie durch einen magischen Kristall und muten nahezu genauso märchenhaft an wie »Jolanthe« oder »Dornröschen«. Mit alldem verkörpert Tschaikowsky einen sehr russischen Typus eines auf Westeuropa orientierten, gebildeten Intellektuellen.

Aber Mussorgsky? Er passt überhaupt in keine Reihe und ist eine Ausnahme von allen Regeln. Er gilt aufgrund von Vorurteilen und Selbstvorurteilen als ein genuin russisches Phänomen¹: Unordentlicher Lebenswandel, Trinkerei, Unzuverlässigkeit, Streitereien, ständig in Geldnot, ständig fängt er etwas an und lässt etwas anderes dafür für immer liegen, mit Freunden und Weggefährten zerstritten; es finden sich zwar immer wieder Menschen, die sich seiner annehmen und ihm zu helfen versuchen, doch sein selbstzerstörerischer Wille ist stärker. Dabei entsteht ein revolutionäres Werk, das den konventionellen Rahmen sprengt, und zum Beispiel bezeichnet Tschaikowsky in einem Brief an seinen Bruder die Oper »Boris Godunow« als »geschmacklose und perfide Parodie auf die Musik«. Die radikale Novität von Mussorgskys Musik trägt auch dazu bei, dass sie erst später, für ihn zu spät, so gewürdigt wird, wie sie es verdient. Seine Ambitionen sind viel größer als seine Erfolge, weshalb er innerlich verbittert und äußerlich als anmaßend und unbequem wahrgenommen wird.

¹ Alle Völker haben sowohl negative als auch positive Selbstvorurteile, zum Beispiel glauben die meisten Deutschen, auch diejenigen, die regelmäßig mit der Deutschen Bahn fahren, zum pünktlichsten Volk der Welt zu gehören.

1863

Da das Einkommen aus dem väterlichen Gut versiegt, ist Mussorgsky gezwungen, eine Stelle am Ministerium für Kommunikation anzunehmen.

Was für ein Künstlertyp Mussorgsky ist, wird sichtbar, wenn er aus dem russischen Kontext herausgenommen und in die Reihe der »poètes maudits« gestellt wird, die Reihe der ehrenhaften Verdammten und Verlorenen wie (quer durch Länder, Zeiten und Sprachen) Paul Verlaine, François Villon, Dino Campana, Edgar Allan Poe, Anne Sexton oder Erik Satie. Unglückliche Genies, die ihrer Zeit voraus arbeiten, die keinen sicheren Platz im Leben finden, ewig unruhig sind, trinken oder Drogen konsumieren, sich manisch auf das eigene Schaffen konzentrieren, mit einem entweder rätselhaften oder skandalösen Privatleben (über das Privatleben von Mussorgsky ist so gut wie nichts bekannt, was verschiedene Spekulationen hervorruft).

Und was soll dann die russische Geschichte, die in seinen Bühnenwerken so finster, gewaltig und unvergesslich ist? Ist sie auch unrussisch? Nein, nicht unrussisch, aber sie ist nicht spezifisch russisch. Wenn ich nur eine Sache nennen müsste, die für das Verständnis Russlands hilfreich wäre, was würde ich sagen? »Verstehen« nicht im Sinne des Schimpfwortes der letzten Jahre², sondern als Tipp, womit man anfangen kann, wenn man das Land und seine Geschichte begreifen will. Ich würde dann sagen: Russland liegt nicht auf dem Mars und ist ein Land wie alle anderen, mit denselben Problemen, Wendungen, zwanghaften Wiederholungen, Sackgassen, Verbrechen und Tragödien. Eben deshalb werden die beiden historischen Opern von Mussorgsky weltweit regelmäßig aufgeführt und erfreuen nicht

² »-versteher« ist an sich eine interessante Art der Wortbildung. Der Dichter Hans Thill hat bemerkt, dass die heutigen Wörter dieser Art dem einstigen Begriff »Frauenversteher« nachkonstruiert wurden, mit dem man vor 30 oder 40 Jahren abschätzig Männer bezeichnete, die über Feminismus und Frauenrechte nicht lachten. Manche Wortschöpfungen machen überraschende Karrieren.

nur die Ohren, sondern regen auch die Seelen auf und die Köpfe an. Die unverrückbaren Unterschiede zwischen Völkern und Ländern sind ein gefährlicher anthropologischer Mythos, der immer wieder in politischen und ideologischen Spielen verwendet wird. Auch die heutigen Menschenfresser im Kreml spielen diese Karte aus: Russland sei ein besonderes Land mit einer besonderen Mission. Und als Spiegelung dieser obsoleten nationalistischen Behauptungen sagt man auch im Westen, Russland sei historisch ein besonderes Land, besonders imperialistisch, besonders aggressiv, als hätte der Westen seine eigene Geschichte plötzlich ausgeblendet. Solche Vorstellungen sind gefährlich und bringen keine Klarheit, sondern verstärken Nationalismen, Chauvinismen und Ignoranz. Eigentlich werden sie von Mussorgskys »Chowanschtschina« und »Boris Godunow« genauso gut widerlegt wie von Shakespeares »Macbeth« oder »Hamlet«.

Was wäre in »Chowanschtschina« ausschließlich russisch? Die Tyrannie? Der Fanatismus? Das Leiden des Volkes? Die Willkür der Macht? Der Liebeswahn? Das Fehlen der klaren Teilung in Gut und Böse? Abwesenheit der Antworten und Lösungen? Wäre all das nur für Russland charakteristisch, zählte diese Oper nicht zu den weltweit oft aufgeführten Bühnenwerken. Künstler nehmen den Stoff, den sie kennen, der sie anzieht, quält und beunruhigt, und schaffen aus ihm ihre eigene, aber universelle Welt. Im Falle Mussorgskys ist der Stoff die russische Volksmusik, die er und seine Verbündeten aus der »Gruppe der Fünf« in ihre Musik integrierten, und die Geschichte Russlands, die er schonungslos und mit großer Nüchternheit betrachtet. Diese Nüchternheit war womöglich so unerträglich, dass er sie in Kognak zu ertränken versuchte. Mit Kognak hat er sich selbst vernichtet, die bis ins Absurde geschärfte Klarheit seines Werks ist erhalten geblieben.

Dieses Werk ist zutiefst pessimistisch. In Mussorgskys Art zu erzählen gibt es keine Eindeutigkeit, keine Einladung, sich mit der einen oder der anderen Figur zu identifizieren. Man kann das anders formulieren: keinen Kitsch. In »Chowanschtschina« ist jede Stimme gleich gewichtig und keine bekommt eine Interpretationshilfe. Mussorgsky (oder nicht er, vielmehr seine Narration) hat keine geschichtlichen Favoriten. Es wird zwar angenommen, dass er mit den Figuren der Altgläubigen Dossifei und Marfa sympathisiert, aber wirklich tragende Ideen können sie nicht vertreten, nur eine gewaltige tragische Dimension. Dossifei, der Anführer der Altgläubigen, ähnelt in seiner Selbstlosigkeit, seiner asketischen Strenge, seiner anprangernden Geste dem Protopopen Awwakum, der in der Tat als Prototyp für Dossifei gilt. Der historische Protopope Awwakum selbst, der der offiziellen Kirche und der Macht unbeugsam Tadel erteilte, wurde zwar 1682 zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Jedoch fanden die kollektiven Selbstmorde der Altgläubigen, wie die von Dossifei angeordnete Selbstverbrennung, tatsächlich statt. An den Protopopen Awwakum erinnerten sich viele in Russland, als im Februar 2024 Alexei Nawalny im Straflager ermordet wurde. Beide beendeten ihre Tage in einem Kerker in einem Gebiet hinter dem Polarkreis, beide schickten aus der Verbannung und Haft Briefe, die ihren Kampf fortsetzen, beide wählten bewusst ein Martyrium. Aber auch das ist kein russisches Phänomen. Der Petersburger Dichter Valery Schubinsky hat Nawalny mit Thomas Becket verglichen, dem englischen Politiker und Erzbischof aus dem 12. Jahrhundert, noch einer Ausnahmefigur, einem schohnungslosen Kritiker der Könige und der Kirche, der, nachdem er aus dem französischen Exil nach England zurückgekommen war, einen Märtyrertod erlitt. Ihm ist T. S. Eliots

1866

Mussorgsky gibt die Arbeit an
seiner ersten Oper »Salammbô« auf,
die unvollständig bleiben wird.

Drama »Mord im Dom« gewidmet. Vielleicht wird ein zukünftiger Dichter oder Komponist Nawalny »Mord hinter dem Polarkreis« widmen. Aber erlaubt eine gewisse, eher emotional als rational begründete, Ähnlichkeit der Figuren von Nawalny und Awwakum / Dossifei, Parallelen zwischen »Chowanschtschina« und dem heutigen Russland zu sehen? Eher nicht. Waren der Protopope Awwakum / Dossifei auf der Seite des Guten? Kämpften sie gegen eine korrupte und verlogene Herrschaft? Waren sie im Gegenteil auf der Seite der Reaktion und wollten den Weg zum Fortschritt versperren? Das ist nicht einfach zu beantworten. Im Falle Nawalny schon. Nawalny hat einen Märtyrertod im Kampf mit der Mafia auf sich genommen. Denn heute sitzt eine Mafia im Kreml, die das eigene Land als Geisel hält, ein benachbartes Land angegriffen hat und die ganze Welt mit den Verrücktheiten ihres Bosses bedroht. Ähnliche Machtstrukturen, die eher an eine Mafia als an irgendeine aus der Geschichte bekannte Tyrannie denken lassen, entstehen momentan in verschiedenen Winkeln der Welt. So oder so ist Mussorgsky genauso aktuell und notwendig wie Shakespeare oder Samuel Beckett.

Zurück zu »Chowanschtschina«. Wo liegt das Gute? Und wo das Böse? Nicht nur wir mit unseren ungefähren Kenntnissen der Geschichte Russlands im 17. Jahrhundert können das nicht mit Gewissheit sagen. Auch Mussorgsky, der sehr gründlich in historischen Quellen recherchiert hatte, wollte oder konnte das nicht bestimmen (und eigentlich lässt er auch in »Boris Godunow« offen, ob Boris der Mörder ist oder ein gequälter Mann, den die notorische Überzeugung des Volkes, er sei es gewesen, und geschickte Andeutungen arglistiger Höflinge in den Wahnsinn treiben). Egal, was wir sehen, seien es Machtkämpfe zwischen Iwan Chowanski und Golizyn, sei es Schaklowity,

1867

Die sinfonische Dichtung »Johannisnacht auf
dem Kahlen Berge« wird uraufgeführt.
Mussorgsky verliert seine Stelle als Beamter.

der aus Loyalität zu Regentin Sofia vor keiner Grausamkeit gegenüber Gegnern zurückschreckt, sei es der streng und uneigennützig handelnde Dossifei – wir wissen nicht, wen wir guten Gewissens als positive Figur gelten lassen könnten. Historisch beginnt nach dieser turbulenten Zeit die Regierung Peters I., der zur Zeit von Chowanski noch ein Kind ist, aber Mussorgsky komprimiert anderthalb Jahrzehnte zu einer einheitlichen Handlung und erreicht damit einen symbolischen Wert und die zeitlose Fragestellung nach dem Sinn der Geschichte. Soll der junge Zar die Hoffnung bringen? Die Oper lädt zu keinem Optimismus ein. Zu edel wirkt Dossifei, der andererseits sich und Menschen, für die er Verantwortung trägt, in fanatischer Überzeugung, richtig zu handeln, zur Selbstverbrennung bringt. Zu aufrichtig und traurig singt Schaklowity über das Schicksal Russlands, der jedoch in anderen Szenen skrupellos, perfide und schadenfroh erscheint.

In »Chowanschtschina« sprechen alle von der Rettung Russlands. Und meinen darunter jeweils etwas anderes. Auch sprechen alle von der Liebe zu Russland. Und man sieht: Wenn das Land zu so einem Fetisch wird, ist das ein sehr schlechtes Zeichen.

Ist die private Liebe menschlicher als die Liebe zur Heimat? Auch das nicht. Andrei Chowanski verfolgt Emma mit zynischer Bestialität. Marfa, deren Liebeslied genauso schön und berührend wie Schaklowitys Liebeslied an Russland ist, lockt ihren untreuen Geliebten ins Feuer. Sowohl Patriotismus als auch romantische Gefühle sind hier zerstörerischer und selbstzerstörerischer Liebeswahn.

Nicht nur musikalisch, auch dramaturgisch, poetologisch und weltanschaulich sind Mussorgskys Opern revolutionär. Sie erreichen einen hohen Grad an Illusionslosigkeit und zeigen die Geschichte als das absurde Spiel, das

1868

Mussorgsky beginnt mit der Komposition der Oper »Die Heirat« nach Gogol. Er nimmt eine neue Stelle im Landwirtschaftsministerium an.

wir aus Werken von Alfred Jarry, Samuel Beckett, Daniil Charms oder Eugène Ionesco kennen.

Einige Tage vor Mussorgskys Tod malte Ilja Repin sein Porträt. Dazu kam er ins Hospital, in dem der Komponist nach dem Alkoholdelirium im Sterben lag und sich nur scheinbar für einige Tage erholte. Repin erfassste mehr als einen alkoholkranken sterbenden Menschen mit einer roten Säufernase, die vom Künstler mit der roten Verbrämung des Morgenrocks gekonnt kaschiert wird. Das Porträt verdient einen Kultstatus wie »Mona Lisa« oder »Das schwarze Quadrat«. Das Entsetzen in Mussorgskys Augen ist Abgrund und Bresche in eine andere Dimension, als würde er die Geschichte hellsehen und als würde »Angelus Novus« von Paul Klee, den Walter Benjamin zum Engel der Geschichte ernannt hat, dieses Bild vor sich haben, darauf starren und mit Schrecken davor zurückweichen, als wäre auch Mussorgsky ein Engel der Geschichte, der seinem Kollegen mit Schrecken entgegensieht.

BIOGRAPHIE

Olga Martynova, geboren 1962 in Sibirien, aufgewachsen in Leningrad, wo sie in den 1980er-Jahren die Dichtergruppe »Kamera Chranenia« mitbegründete. 1991 zog sie zusammen mit Oleg Jurjew (1959–2018) nach Deutschland. Von 1999 an schrieb sie literarische Texte auf Russisch und Deutsch. Seit 2018 schreibt sie nur noch in deutscher Sprache. Olga Martynova ist Mitglied des PEN und der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung sowie der Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Mainz). Sie erhielt u. a. den Ingeborg-Bachmann-Preis (2012) und den Berliner Literaturpreis (2015). Zuletzt erschienen bei S. Fischer: »Der Engelherd«, Roman (2016), »Über die Dummheit der Stunde«, Essays (2018), sowie »Gespräch über die Trauer« (2023).

1869

Mussorgsky beendet die erste Fassung seiner Oper »Boris Godunow«.

1871

»Boris Godunow« wird vom Mariinski Theater abgelehnt: Mussorgsky beginnt die Arbeit an einer neuen Fassung.

THE ANGEL OF HISTORY WITH THE RED NOSE

TEXT VON Olga Martynova

Modest Mussorgsky is probably the least Russian of all nineteenth century Russian composers, no matter how odd that might sound. I make this claim despite the fact that he engaged intensely with Russian folk music and the turbulent events of Russian history, and although some aspects of his own personality comfortably fit several clichés.

Stereotypes are misleading. Consider his antipode Peter Tchaikovsky, who enjoyed a proper, Western musical education and not only spent a large part of his life in Western Europe, but also focused on Western European

1872

Mussorgsky beginnt mit der Arbeit
an »Chowanschtschina«.

genres as well as Western European subject matter in his oeuvre. His “Swan Lake” tells the story of a prince named Siegfried; his “Nutcracker” is perhaps even more famous around the world than its literary model by E. T. A. Hoffmann. Even when he does turn to Russian material, it is done in a somewhat exoticizing manner: “Pique Dame” and “Eugen Onegin” seem to sparkle if captured in a magic crystal and almost as fairy-tale-like as “Iolanthe” or “Sleeping Beauty”. In all of these aspects, Tchaikovsky embodies a very Russian type of intellectual with an orientation towards Western Europe.

But Mussorgsky? He does not fit any pattern and is an exception to all the rules. But due to the prejudices of others and Russians' own prejudices about themselves, he is considered a truly Russian phenomenon¹, with his chaotic lifestyle, drinking, unreliability, quarrels, constant financial need, always beginning something and abandoning something else, and strife with friends and colleagues; while many tried to help him, his will to self-destruction remained all the stronger. But he created a revolutionary oeuvre that exceeds the conventional framework: For example, writing about the opera “Boris Godunov” in a letter to his brother, Tchaikovsky condemned the work as the “most tasteless and perfidious parody of music”. The radical novelty of Mussorgsky's music meant that it only later met with the reception it deserved, too late for the composer to experience himself. His ambitions far surpassed his achievements, which left him deeply embittered and, in the eyes of others, overbearing and recalcitrant.

¹ All peoples have both negative and positive prejudices about themselves: for example, most Germans, even those who travel regularly with Deutsche Bahn, think they are the most punctual people on earth.

We can get a sense of the kind of artist Mussorgsky is if we remove him from the Russian context and see him as one of the “poètes maudits”, honorable damned and lost artists across all countries, periods, and languages such as Paul Verlaine, François Villon, Dino Campana, Edgar Allan Poe, Anne Sexto, and Erik Satie. These unhappy geniuses were ahead of their time, failed to find a secure place in life, and were eternally restive, drank or took drugs, maniacally focused on their own work. They also led puzzling or scandalous private lives (almost nothing is known about Mussorgsky's private life, which leads to speculation).

And what about the Russian history that is so dark, violent, and unforgettable in his operas? Is that, too, “un-Russian”? No, not “un-Russian”, but it is not *specifically* Russian. If there were just one thing to mention that could be helpful to understand Russia, what would it be? If you want to understand the country and its history, it is crucial to remember that Russia is not on the planet Mars, but a country like all others, with the same problems, transformations, obsessive repetitions, dead ends, crimes and tragedies. It is for this very reason that Mussorgsky's two historical operas are performed regularly around the world, pleasing not just the eyes, but the souls and minds of audiences everywhere. The idea that there are irrevocable differences between peoples and countries is a dangerous anthropological myth that is repeatedly used as a political and ideological tool. And the cannibals in the Kremlin today play this card as well, claiming that Russia is a special country with a special mission. And as a reflection of these obsolete nationalist claims, the West in turn purports that Russia is an exception historically, especially imperialistic, especially aggressive, as if the West had suddenly forgotten its own history. Such notions are dangerous and do not

provide clarity, but amplify nationalisms, chauvinisms, and ignorance. And they are actually proven wrong by Mussorgsky's “Khovanshchina” and “Boris Godunov”, just as they are by Shakespeare's “Macbeth” or “Hamlet”.

What is so exclusively Russian about “Khovanshchina”? Tyranny? Fanaticism? The suffering of the people? The arbitrariness of power? The madness of love? The lack of a clear distinction between good and evil? The absence of answers and solutions? If all that were characteristic only of Russia, this opera would not be one of the most performed around the world. Artists turn to material they are familiar with, that attracts them, plagues or unsettles them, and create a world of their own that remains universal. In Mussorgsky's case, the material is the Russian folk music that he and other allied composers from the group known as “The Five” integrated in their music, and the history of Russia, which he views with brutal honesty and great sobriety. This sobriety was perhaps so unbearable that he had to drown it in cognac. He ultimately destroyed himself with cognac, but the clarity of his work, honed to the point of absurdity, has remained.

This work is profoundly pessimistic: in Mussorgsky's way of telling the story, there is no clarity, no invitation to identify with a particular figure. In other words: no kitsch. In “Khovanshchina”, each voice is equally important and there is no aid to interpretation. Mussorgsky (or rather, his narration) has no historical favorites. It is assumed that his sympathies lie with the “Old Believers” Dosifey and Marfa, but they are unable to present any real ideas of their own: they only represent an immensely tragic dimension. With his selflessness, ascetic rigor, denunciatory attitude, Dosifey, the leader of the Old Believers, is similar to Protopope Avvakum, who in fact is considered the prototype

of Dosifey. The historical figure Potopope Avvakum, who stalwartly rebuked the official church and those in power, was condemned to burning at the stake in 1682. But the collective suicide of the Old Believers, like the self-immolation ordered by Dosifey in the opera, was something that actually took place. Many in Russia recalled Protopope Avvakum when Alexei Navalny was murdered in a prison camp in February 2024. Both ended their days in a dungeon in an area just beyond the Arctic Circle, both sent letters from their banishment and imprisonment that continued their struggle, both consciously chose martyrdom. Petersburg poet Valery Shubinsky has compared Navalny to Thomas Becket, the English politician and archbishop from the twelfth century, another exceptional figure, a brutal critic of kings and the church who, after returning from French exile to England, died a martyr's death. T. S. Eliot's drama "Murder in the Cathedral" is dedicated to him. Perhaps a future poet or composer will dedicate a "Murder behind the Arctic Circle" to Navalny. But does a certain, more emotionally than rationally based, similarity between the figures of Navalny and Avvakum/Dosifey actually allow parallels between "Khovanshchina" and today's Russia? Not so much: were Protopope Avvakum/Dosifey on the side of the good? Did they fight against a corrupt and deceitful rule? Were they not, on the contrary, on the side of reaction and blocked the way to progress? That is not easy to answer. In the case of Navalny, it is: Navalny died a martyr's death fighting the mafia. For today, a mafia sits in the Kremlin that holds the country hostage, has attacked a neighboring country, and threatens the entire world with the mad delusions of its boss. Similar power structures, which are more reminiscent of a mafia than any tyranny known from history, are currently emerging in various corners of the world. In any case, Mus-

1875

Mussorgsky beendet den 1. Akt von »Chowanschtschina« und beginnt die Komposition einer komischen Oper: »Der Jahrmarkt von Sorotschinzy« nach Gogol.

sorgsky is just as contemporary and necessary as Shakespeare or Samuel Beckett.

Let us return to "Khovanshchina". Where is the good? Where is evil? With our vague awareness of the history of Russia in the seventeenth century, we can't say for certain. Mussorgsky himself, who had researched in depth in historical sources, did not want to or was unable to decide this (and in "Boris Godunov" he actually leaves open whether Boris is a murderer or a tortured man, driven to madness by the notorious conviction of his people that he is in fact a murderer and the clever allusions of deceitful couriers). No matter where we look, the power struggles between Ivan Khovansky and Golitsin, or Shaklovity, who out of loyalty to the regent Sofia does not shy away from any gruesomeness against enemies, or Dosifey, who acts steadfastly and selflessly, it remains unclear whom can be considered a positive figure with a good conscience. Historically speaking, after this turbulent period the rule of Peter I begins, still a child at the time of Khovansky, but Mussorgsky condenses two and a half decades to a single plot in the interest of symbolic value and the timeless question of the meaning of history. Should the young czar bring hope? The opera allows for no optimism. Dosifey seems too noble, but at the same time due to his conviction of being in the right, brings himself and those for whom he bears responsibility to self-immolation. Shaklovity sings too sincerely and sadly about the fate of Russia, and yet in other scenes he seems unscrupulous, perfidious, and mischievous.

In "Khovanshchina", all the characters speak of the "redemption" of Russia, but they always mean something different. They all speak of their love for Russia. When a country can become a fetish, that's a bad sign.

Is private love more human than the love of one's country? Not necessarily: Andrei Khovansky pursues Emma with cynical bestiality. Marfa, whose love aria is as beautiful and touching as Shaklovity's aria of love for Russia, entices her unfaithful lover to the fire. Both patriotism and romantic feelings are here a destructive and self-destructive madness of love.

66

Mussorgsky's operas were revolutionary, not only in musical, dramaturgical, and poetic terms, but also in terms of their world view. They achieve a high degree of brutal honesty and show history as an absurd game as we know from the works of Alfred Jarry, Samuel Beckett, Daniil Charms, or Eugène Ionesco.

Several days before Mussorgsky's death, Ilya Repin painted a portrait of the composer. To do this, he went to the hospital where the composer lay dying after an alcoholic delirium and seemed to recover for just a few days. Repin captured more than just an alcoholic man on his death bed with a red drinker's nose, whereby the artist adroitly distracts the viewers attention from the nose with the red trim of the dressing gown. The portrait deserves the same cultish attention that is devoted to a "Mona Lisa" or the "The Black Square". The horror in Mussorgsky's eyes is an abyss, a gap to another dimension, as if he were looking into history, and as if Paul Klee's "Angelus Novus", whom Walter Benjamin named the angel of history, had this portrait before him, stared at it and recoiled with horror, as if Mussorgsky were an angel of history looking at his fellow artist with horror.

1880

Mussorgsky ist stark von seiner Alkoholabhängigkeit gezeichnet und muss seine Beamtenstelle aufgeben.

BIOGRAPHY

Olga Martynova was born in Siberia in 1962 and grew up in Leningrad, where she was one of the cofounders of Kamera Khranenia, a group of poets. In 1991, she moved to Germany with Oleg Yuriev (1959–2018). In 1999, she began writing literary texts in both Russian and German, since 2018 writing only in German. Olga Martynova is a member of PEN and the Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung and the Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Mainz). She has been awarded the Ingeborg-Bachmann-Preis (2012) and the Berliner Literaturpreis (2015). Recent publications with S. Fischer Verlag: »Der Engelherd«, novel (2016), »Über die Dummheit der Stunde«, essays (2018), and »Gespräch über die Trauer« (2023).

67

1879

Bei einer Tournee in der Ukraine wirkt Mussorgsky als Liedbegleiter der Sängerin Daria Leonowa.



KINDER UND NARREN SAGEN DIE WAHRHEIT

**MODEST P. MUSSORGSKY – PORTRÄT EINES
MUSIKALISCHEN REBELLEN**

TEXT VON Uwe Schweikert

»Wenn es überhaupt etwas Infernalisches, wirklich Verruchtes in dieser Zeit gibt, so ist es das künstlerische Haften an Formen, statt zu sein wie Verurteilte, die man verbrennt und die von ihrem Scheiterhaufen herab Zeichen machen.« Dies schrieb Antonin Artaud im Vorwort seiner 1938 gesammelten erschienenen Manifeste eines Theaters der Grausamkeit, einer magisch-elementaren Kunst, die das Schweigen bricht, das die bürgerliche Neuzeit über alles abweichende Wissen und Reden verhängt hat, einer Wahrheit, die die Realität ins Unendliche erweitert.

Als Modest P. Mussorgsky im März 1881 im Alter von erst 42 Jahren an geistiger und körperlicher Zerrüttung starb, ein-

Januar 1881

Mussorgsky wird ins
Krankenhaus eingeliefert. Hier
porträtierte ihn Ilja Repin.

sam, mittellos und zerbrochen, ein Selbstmörder durch die Gesellschaft (wie Artaud es am Beispiel van Goghs exemplifiziert hatte), hinterließ er unter den vielen Skizzen, Ansätzen und Fragmenten seines zersplitterten Werks auch die Oper »Chowanschtschina« unvollendet im Klavierparticell. Den Schluss dieser Anti-Oper, eines epischen Gemäldes aus der Zeit der Wirren nach der Thronbesteigung Peter des Großen, in dem die Altgläubigen, häretische Fanatiker der Wahrheit, von der Geschichte niedergewälzt werden, hatte Mussorgsky noch nicht einmal entworfen. Die erhaltenen Skizzen lassen offen, ob die Flüchtigen kollektiven Selbstmord begehen oder freiwillig den Scheiterhaufen besteigen sollten, ehe die Häscher des Zaren sie erreichen. In der Bearbeitung Rimsky-Korsakows zündet Marfa, die ekstatisch Liebende, die ekstatische Gläubige, mit einer Kerze den Holzstoß, den Opferstock an. Als die Soldateska schließlich auftritt, sind die Sektierer schon in den Flammen umgekommen – eine Kompanie junger Edelleute, die den Soldaten nachfolgt, stürzt beim Anblick der brennenden Menschen im Schrecken wieder davon.

Nicht anders war Mussorgskys Ende, und als die Nachwelt sich von den Schrecken erholt hatte, die seine Musik auslöste, in der zum ersten Mal die Stimme aus der Tiefe ihre Sprache fand – »gemein und niederträchtig« nannte Tschaikowsky sie, der sie »von ganzem Herzen zum Teufel« wünschte –, da brachten die Überlebenden vollends zum Schweigen, was die anstößige, die angstauslösende Wahrheit seiner Kunst ausmacht. »Den Sektiererchor mit den Glockenschlägen vor der Selbstverbrennung« am Schluss der »Chowanschtschina« – so schreibt es Rimsky-Korsakow, der abtrünnige Freund, Erbe und Bearbeiter Mussorgskys in seiner Autobiographie »Chronik meines musikalischen Lebens« –, »den Mussorgsky in entsetzlich

leeren Quarten und Quinten geschrieben hatte, musste ich von Grund auf umgestalten, denn die ursprüngliche Form war einfach unmöglich.“

Nackt, unbeschönigt, und in melodisch fahler Einstimmigkeit, so hatte Mussorgsky es mehrfach angekündigt, wollte er die Oper schließen. Rimsky-Korsakow schreckte vor der Maßlosigkeit und den Kühnheiten, vor einem Realismus, der die Grenzen des Sichtbaren überschritt, zurück – er korrigierte Mussorgsky, ließ den Scheiterhaufen mit Wagner’schem Feuerzauber auflodern und den Untergang in ergriffener Verklärung enden.

So wurde Mussorgsky, der ebenso kompromisslos wie schutzlos die musikalischen Konventionen übertraten hatte, wieder der Ordnung angepasst, die er verworfen hatte, wurde das Rad, das abgesprungen war, wieder an den Wagen geschraubt. Wie ein Lehrer, dem die Hefte des Schülers zufallen, hat Rimsky-Korsakow nachträglich Mussorgskys Lebenswerk durchkorrigiert, umkomponiert und normalisiert, es dem Leitbild der formalen Stimmigkeit und Geschlossenheit unterworfen, wo Mussorgskys Dissoziation eine Annäherung an die zerfallende Wirklichkeit versuchte. Die Vollendung, die Rimsky-Korsakow und nach ihm weitere Bearbeiter dem Werk Mussorgskys gewaltsam überstülpten, wurde so zur Totenmaske seiner Idee. »Alle diese Kompositionen«, so schreibt Rimsky-Korsakow in seiner »Chronik«, »waren in einem äußerst unfertigen Zustand; hässliche, unzusammenhängende Harmonien wechselten mit ungereimter Stimmführung, die Modulationen waren stellenweise schrecklich unlogisch, zum Teil gab es überhaupt keine Modulationen, die Orchestersachen waren denkbar unglücklich instrumentiert – alles in allem das Zeugnis eines verwegenen, mit Selbstüberschätzung geprägten Dilettantismus.«

28. März 1881

Mit 42 Jahren stirbt
Mussorgsky an den Folgen
seiner Alkoholsucht.

Mit »kundiger Hand« hat Rimsky-Korsakow diese »künstlerischen Sünden« denn systematisch eliminiert. Dabei bearbeitete und redigierte er nicht nur die Fragmente, um sie auf diese Weise der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, sondern er legte Hand auch an Kompositionen, die nach dem Willen Mussorgskys unzweifelhaft ihre endgültige Gestalt gefunden hatten – so die Oper »Boris Godunow«, die Orchesterskizze »Nacht auf einem kahlen Berge« und ein Großteil der Klavierlieder.

Rimsky-Korsakow beschränkte sich keinesfalls nur darauf, den fahlen, gleichsam auf Lücke instrumentierten Orchestersatz Mussorgskys, durch den schon der Wind aus der Zukunft weht, aufzuschmücken, den scheinbar monochromen Klaviersatz pseudoimpressionistisch aufs Klangfarbenspektrum des modernen Orchesters aufzusplittern – ein Irrtum, dem noch Ravel verfiel; er hat dem Werk Mussorgskys den Geist des Aufruhrs ausgetrieben und dabei nicht einmal die Noten unangetastet gelassen. Wo Mussorgsky in der Melodik, Harmonik und Rhythmisik von den gewohnten Bahnen, von der Spur der Normalität abwich, da schulmeisterte Rimsky-Korsakow ihn kompromisslerisch zurecht – und dieser Eingriff in die Binnenstruktur der Form war noch weit folgenreicher als die instrumentations-technischen Retuschen, als das dramaturgische Flickwerk, mit dem er etwa den »Boris Godunow« auszubessern suchte.

Mussorgskys Kunst besteht in der Kunst des Weglassens, der nüchternen, nackten Materialität des Seins, das unverstellt aus seiner Musik tönt. Man konnte seine Kompositionen, übers Widerspenstige der Konvention gegenüber hinaus, nur darum farblos und dilettantisch empfinden, weil alle Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts an der aufrauschenden Orchestrierungskunst Wagners und der neudeutschen Schule gemessen wurde. Bei Mussorgsky

1886

Rimsky-Korsakow vervollständigt die Partitur zu
»Chowanschtschina«. Die Uraufführung findet im privaten
Rahmen im Kononow-Auditorium in St. Petersburg statt.

umgekehrt ist der Ausdruck Farbe – wer einmal Ravels Orchestrierung der »Bilder einer Ausstellung« mit dem originalen Klavierzyklus, wer die inzwischen auch auf der Opernbühne ausschließlich gespielte Originalfassung des »Boris Godunow« mit Rimsky-Korsakows Bearbeitung vergleicht, wird leicht feststellen, dass die klanglichen Valeurs, die Vielfalt der Ausdruckscharaktere, die Mussorgsky dem Klavier abringt, dass die durchsichtig-kühne Originalinstrumentation des »Boris« in Wirklichkeit unendlich viel farbiger, nuancierter, expressiver ist als die durchwegs dick und wattiert klingende, in den Massenszenen manchmal nur noch pompöse Bearbeitung Rimsky-Korsakows.

Mussorgskys Musik ist anders. Mussorgsky war ein musikalischer Rebell, ein Tonverbrecher, ein in die Kunst verschlagener Kaspar Hauser, der gegen alle Sozialität, gegen alle kulturelle Konditionierung seine eigene Sprache suchte und fand – »eine Wahrheit über den Menschen, die sehr archaisch, sehr nahe, sehr schweigsam und sehr bedrohlich ist«, wie Michel Foucault die häretische Wunschrede der Verrücktheit charakterisierte. Immer geht es Mussorgsky um diesen Ausdruck der Wahrheit, um den Willen zur Wahrheit, wie verborgen und trostlos sie auch sein mag. Musik war ihm nicht, wie den großen Instrumentalkomponisten, eine abstrakte, philosophische Form, kein Denken in Tönen. Er wollte, wie er einmal schrieb, »der Wahrheit gemäß mit den Menschen reden«; er wollte, wie später Leoš Janáček, die menschliche Rede in Tönen wiedergeben – nicht die Rede im Allgemeinen (denn alle Musik ist sprachähnlich, redet), sondern die Rede genau beobachteter, fest umrissener Individuen, deren Worte und Gefühlsregungen – bis hin zu den leitesten emotionalen Schattierungen, psychischen und physischen Zuständen – Mussorgsky in Musik zu schreiben versuchte. Er folgte der

Sprache bis in die traumatische Schicht ihrer Vergessenheit und Vergesslichkeit – und dies, nicht der Chauvinismus nationalistischen Pomps, bewirkt die unbezweifelbar russische Färbung seines musikalischen Idioms: die unregelmäßige Metrik, die modal-kirchentonale Harmonik, schließlich seine melodischen Naturalismen, die selbst den Schrei, die Interjektion möglich machen. Die musikalische Kohärenz stiftet eine Leitmotivtechnik, die vermuten lässt, dass Mussorgsky Berlioz und Liszt genau studiert hat. Freilich kittet das Leitmotiv bei Mussorgsky weder, wie in der sinfonischen Dichtung, die ins Wanken geratene klassische Sonatenform, noch, wie in den Musikdramen Wagners, je isolierte Szenen und Durchführungsmodelle pseudosinfonisch zu einer Einheit.

Mussorgskys Leitmotive gleichen eher verdrängten Wahrheiten, die plötzlich hochtreiben, gleichen ins Meer der musikalischen Prosa eingesprengten Inseln, die diskontinuierliche Erfahrungen und Wahrnehmungen beleuchten. »Niemals«, so Claude Debussy, der Mussorgsky bewunderte und verehrte, »hat sich aufs Höchste verfeinerte Sensibilität mit so einfachen Mitteln auszudrücken vermocht.«

Radikaler und unerbittlicher, gefährdender, aber auch gefährdeter als Modest P. Mussorgsky hat sich kein anderer Komponist des 19. Jahrhunderts der musikalischen Tradition widersetzt. Sucht man nach Zeitgenossen, nach Schicksalsgefährten, die wie er aus der eingekreisten Ordnung in ein anderes Leben, einen anderen Himmel aufgebrochen sind, so fallen einem – neben Vincent van Gogh, auch er ein Autodidakt und Selbstlerner, der schließlich an seinem eigenen Feuer verbrannte – vor allem die revolutionären russischen Anarchisten ein, und es ist ja kein Zufall, dass auch Mussorgsky seinen künstlerischen Hochverrat

20. November 1911

Erste öffentliche Aufführung von
»Chowanschtschina« im Mariinski Theater
in St. Petersburg.

mit dem Tode bezahlt hat. Er wusste, auf was er sich einließ, ahnte das Ziel, kannte aber auch den Preis seiner Verweigerung: »Und wenn man alles, was ich schreibe, verbieten würde, so werde ich doch nicht aufhören, den Stein zu höhlen, bis mich die Kräfte verlassen ...«

Mussorgsky stammte aus dem bäuerlich-ländlichen Kleinadel, war gebildet und komponierte schon als Schüler, ohne je eine musikalische Ausbildung, außer Klavierunterricht, erhalten zu haben. Er durchlief die übliche adelige Gardejunkerschule und den Offiziersdienst, bevor er zur Verwaltung der väterlichen Güter an seinen Geburtsort zurückkehrte. Nach der Zerrüttung seiner Vermögensverhältnisse als Folge der Bauernbefreiung von 1861 wurde Mussorgsky Beamter im Verkehrsministerium, später im Landwirtschaftsministerium, widmete sich aber hauptsächlich seinen musikalischen Neigungen und Interessen. Er gehörte zu jenem »Mächtigen Häuflein« der Fünf – Balakirew, Borodin, Cui und Rimsky-Korsakow waren die Übrigen –, das die russische Musik, die sich bis dahin stark an die westeuropäische Tradition angelehnt hatte, im nationalen Sinne reformieren wollte.

In einer tieferen Schicht seines Wesens war Mussorgsky immer kindlich, verletzbar, ein Autodidakt nicht nur der Kunst, sondern auch des Lebens geblieben. Immer wieder rührte seine Musik an das Archaische der Kindheit, an die Halluzinationen und Ängste der verlorenen Seele. Er war wohl nie das geworden, was man »erwachsen« nennt, mit all den Verkrüppelungen und Eitelkeiten, der Aufspaltung der primären Erfahrungswelt in Arbeit und Innenleben. So blieb auch seine Musik ganz auf sich selbst bezogen, wurde sie identisch mit ihrem reinen, entfalteten Sein. Nur darin ist sie folkloristisch-national, dass sie diesen Ton der naiven, der unmittelbaren Erkenntnis unterstellt, aber auch unbirrt

festhält. Nüchterner, liebevoller zugleich als er hat niemand die Seele der Kinder erfasst. Jedem ihrer Gefühle folgt er, in seinem Liederzyklus »Kinderstube«, in der Kinderszene des »Boris«, aufs leiseste Wort, auf die leiseste Regung bis in den entlegensten Winkel, dorthin, wo in der »Kinderstube« die Njanja, das Kindermädchen, barsch den Schlingel schickt. Eine Naivität waltet in Mussorgskys Musik, die durchs Unendliche hindurchgegangen ist, aus der aber auch die Trauer spricht, die über aller Kindheit liegt, die die Kinder in das hinein erzieht, was als der Ernst des Lebens vor ihnen droht.

Die Trauer reicht aber noch in eine tiefere Schicht. Denn Kindheit und Tod sind bei Mussorgsky einander verschränkt. In den »Liedern und Tänzen des Todes« wiegt der Tod im »Trepak« den betrunkenen Bauern, im »Wiegenlied« das kranke Kind, im »Ständchen« die kranke Frau unterschiedslos, wenn auch musikalisch aufs Genaueste differenziert in den ewigen Schlaf. Ein Kindermord schließlich, den er befahl und der ihn in Angst- und Wahnsisionen unablässig verfolgt, verkündet dem Gewaltherrschler Boris Godunow den Tod. Am ergreifendsten aber ist, wenn in einer erregten Szene in der »Kinderstube« der Käfer, vor dem das Kind sich fürchtet, plötzlich tot zu Boden fällt und das Kind der Njanja bang-erstaunt die Frage stellt, »Was ihm wohl sein mag, dem Käfer?« – eine Frage, die die mechanische Achtelbewegung der Begleitung abrupt zum Stillstand bringt.

Den ersten schweren, depressiven Zusammenbruch erlitt Mussorgsky als 26-Jähriger 1865, nach dem Tod seiner Mutter; und archaisch-mütterlich bleiben auch seine Beziehungen zu meist älteren Frauen, zuletzt zu der Sängerin Daria Leonowa, wie er eine musikalische Autodidaktin. Während der Jahre des langen, zähen Kampfes um die Durchsetzung, Umarbeitung und die schließlich 1874

erfolgte Aufführung seiner Oper »Boris Godunow« verfiel Mussorgsky der Trunksucht. Seine einstigen Freunde entfremdeten sich ihm, der Alkohol wurde sein letzter Halt. Endgültig war er ein Außenseiter geworden, war er von der Spur der Normalität abgekommen.

Die Bilder aus seinen letzten Jahren, so auch das bekannte, das der große Realist Ilja Repin unmittelbar vor Mussorgskys Tod gemalt hat, zeigen uns das aufgedunsene, zerstörte Antlitz, selbst der kindlich vertrauende Blick ist in irrer Angst zerbrochen. Mussorgsky verkam in der Vereinsamung, die der Preis seiner musikalischen Entwicklung, seines künstlerischen Wahrheitsfanatismus war. Das Werk, das die Aufgabe besaß, unsterblich zu machen – so drückt es Michel Foucault einmal aus –, hatte auch das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen. In jenen Jahren entstanden, neben den unvollendet gebliebenen Opern »Chowanschtschina« und »Der Jahrmarkt von Sorotschiny«, die »Lieder und Tänze des Todes« und der wenig bekannte Liederzyklus »Ohne Sonne«, Mussorgskys vielleicht kühnstes, zukunftsweisendstes Werk – eine musikalische Landschaft des Todes, an der alle Begriffe abprallen und wahrhaft trostlos, weil sie sich und uns keinen Trost mehr weiß. Sie ruft die späten, letzten Bilder Vincent van Goghs in Erinnerung – endlos weite Kornfelder, voll namenloser Traurigkeit und äußerster Einsamkeit.

Die Originalfassung des »Boris Godunow« schließt mit der verlöschenden Klage des Narren, des Blödsinnigen. Alle Gestalten in diesem Panorama der menschlichen Leidenschaften, des menschlichen Elends, sind geschundene Kreaturen, Gefangene ihrer selbst. Die Gewalt ist in den Menschen, dies ist ihr Geheimnis. Der Blödsinnige, Unterster der Unteren, ist der Einzige, der Gewalt nur noch erleidet. Boris ist tot; die Menge, die eben noch in anarchischer

Rebellion die Bojaren aufknüpfen will, folgt begeistert dem falschen Zarenprätendenten Dimitri, mit dem sie nach Moskau zieht. Auf der leeren Bühne, die im Widerschein einer fernen Feuersbrunst aufleuchtet, bleibt allein der Blödsinnige zurück – mit bitteren Tränen betrauert er das arme, hungernde und verführte Volk. Sein kindlich ungefügtes Lied ist die Stimme Mussorgskys, ist das Leinentuch über der Geschichte. Denn Nacht ist bald. Kinder und Narren sagen die Wahrheit.

BIOGRAFIE

Uwe Schweikert, geb. 1941, nach dem Studium der Germanistik, Musikwissenschaft und Geschichte in Göttingen und München von 1971 bis 2003 Lektor im J. B. Metzler Verlag Stuttgart. Dort seit 1992 Aufbau und Betreuung des Musikbuchprogramms. Daneben vielfältige Tätigkeit als Autor, Herausgeber (u. a. der Gesamtausgaben von Rahel Varnhagen, Ludwig Tieck und Hans Henny Jahnn) sowie als Literatur- und Musikkritiker. Ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift »Opernwelt«. Juror im »Preis der deutschen Schallplattenkritik«. Zusammen mit Anselm Gerhard Herausgeber des »Verdi-Handbuchs« (2. Auflage 2013), der maßgeblichen deutschsprachigen Veröffentlichung zu diesem Komponisten. Letzte Buchveröffentlichungen: Erfahrungsraum Oper. Porträts und Perspektiven (2018); »Bald sind wir aber Gesang«. Essays zu Oper, Musik und Literatur (2021).

AUS DER WERKSTATT VON »CHOWAN- SCHTSCHINA«

BRIEFE VON

MODEST MUSSORGSKY

AN

Wladimir Stassow

PETERSBURG, 16. UND 22. JUNI 1872

[...] Dass ich die Schwarzerde [gemeint ist das russische Volk] beackere, geschieht nicht zum erstenmal, aber ich will kein gedüngtes Land beackern, sondern bin nach ganz unberührtem aus. Nicht Bekanntschaft schließen mit dem Volk, sondern mich mit ihm verbrüdern, danach dürste ich: schrecklich, aber schön! Und was dann? [...] Die Kraft der Schwarzerde wird sich zeigen, wenn man sie bis zum letzten Grund umgewühlt haben wird. Man kann die Schwarzerde mit Geräten fremder Beschaffenheit beackern. Und man hat schon Ende des 17. Jahrhunderts [gemeint sind die umfangreichen Reformen zur Zeit Peter des Großen] Mütterchen Russland mit solchen Geräten beackert, dass es gar nicht gleich merkte, womit geackert wurde, und es regte sich und begann zu atmen wie die Schwarzerde. Und so nahm die Ärmste die verschiedenen Wirklichen und Geheimen Staatsräte auf, und man ließ sie, die Vielgeprüfte, nicht einmal zur Besinnung kommen und überlegen: »wohin drängt sie?« Hingerichtet wurden die Unwissenden und

die Verwirrten: das war die Macht! Das Gerichts- und Kanzleiweisen aber besteht fort, und die Fahndung nach Übeltätern ist genau wie damals. Nur die Zeit ist nicht mehr dieselbe: die Wirklichen und Geheimen Staatsräte hindern wirklich und im geheimen die Schwarzerde am Atmen. **Das Vergangene im Gegenwärtigen – das ist meine Aufgabe.**

»Wir sind fortgeschritten!« du lügst, »wir sind am gleichen Fleck stehengeblieben!« Das Papier, das Buch ist fortgeschritten – wir sind am gleichen Fleck stehengeblieben. Solange das Volk nicht mit eigenen Augen nachprüfen kann, was man aus ihm zusammenbraut, solange es nicht selbst den Willen hat, dass dieses oder jenes aus ihm zusammengebracht werde – so lange bleibt es auf dem gleichen Fleck stehen! Allerlei Wohltäter und Volksbeglückter verstehen es geschickt, Ruhm einzuheimsen und ihre Berühmtheit noch dokumentarisch zu besiegen; das gemeine Volk aber stöhnt, und um nicht zu stöhnen, besäuft es sich und stöhnt nur noch mehr: wir sind am gleichen Fleck stehengeblieben! [...]

AN

Wladimir Stassow

PETERSBURG, 13. JULI 1872

[...] Bei Ihrer Rückkehr, teurer généralissime, wird wahrscheinlich schon alles Material für unsere künftige Oper zusammen sein. Ich habe ein Heftchen zurechtgemacht und ihm die Bezeichnung gegeben: »Chowanschtschina«, musikalisches Volksdrama – Materialien. Auf dem Titelblatt habe ich die Quellen – im ganzen 9 – angegeben – nicht übel: **ich schwelge im Sammeln von Material**, mein Kopf glüht wie ein Kessel, unter dem ständig nachgelegt wird. Sheljabushki, Krjokschin, Graf Matwejew, Medwedew, Schtschebushki und Semjowski [diese Autoren stellten Quellenmaterial zur russischen Geschichte des späten 17. Jahrhunderts zusammen] habe ich bereits ausgewertet. Jetzt ist Tichonrawow an der Reihe. Dort findet sich als Nachspeise einiges über Awwakum [Anführer der sogenannten Raskolniki oder Altgläubigen, die sich der Kirchenreform des Moskauer Patriarchen Nikon in der Mitte des 17. Jahrhunderts mit religiösem Fanatismus widersetzen].

PETERSBURG, 18. OKTOBER 1872

[...] Die feinsten Wesenszüge der Natur des Menschen und der Menschenmassen, das intensive Beackern dieser wenig erforschten Länder und ihre Eroberung – darin besteht die wahre Mission des Künstlers. »Zu neuen Ufern!« furchtlos, durch Stürme, über Untiefen und Klippen hinweg, »zu neuen Ufern!«. Der Mensch ist ein geselliges Tier und kann nichts anderes sein. In den Menschenmassen wie im einzelnen Menschen gibt es immer feinste Wesenszüge, die sich dem Zugriff entziehen, Züge, die noch von niemandem berührt worden sind: beim Lesen, beim Beobachten und auf Grund von Vermutungen, sie zu entdecken und zu studieren, sie mit dem ganzen Innern zu erforschen und mit ihnen die Menschheit zu nähren, als einer gesunden, noch nicht erprobten Kost – das ist doch eine Aufgabe! Entzücken über Entzücken! In unserer »Chowanschtschina« wollen wir es versuchen, nicht wahr, mein teurer Prophet? [...]

PETERSBURG, 23. JULI 1873

[...] Unsere Arbeit ist an allen Ecken und Enden in vollem Gange und die Stimmung trefflich – mich verlangt nach Einsamkeit und Besinnung. Das Ersonnene zu Papier zu bringen wäre noch zu früh – mag es ausreifen. Denn mit so einem Volksdrama »Chowanschtschina« ist nicht zu spaßen. Was habe ich mir nicht alles für die uns so vertraute Sektiererin [die Figur der Marfa] vorgenommen, oh, oh! [...] Vorläufig kann ich Ihnen nur sagen, dass alle, denen ich den Grabgesang der Liebenden [aus der Schlusszene von »Chowanschtschina«] vorgeführt habe, die Augen aufrissen – solch eine unerhörte Sache ist das. [...] Und dann noch folgendes: Ich habe mit einem sachkundigen Priester über den Charakter der Sektierergesänge gesprochen. Er sagte: »Wenn Sie mal irgendwo in einem Dorf Gelegenheit haben sollten, alte Kirchensänger zu hören, dann nehmen Sie sich deren gebräuchliche rituelle Gesänge für Ihre Sektiererszene zum Muster.« Ich fand und hörte dann solche Kirchensänger, doch ich besann mich erst dann auf den Rat des sachkundigen Priesters, als ich ein Thema für den Gesang des Dossifei und für den Weihegesang der Sektierer bei der Selbstverbrennung auf dem Scheiterhaufen brauchte. [...]

AN

Polyxena Stassowa

PETERSBURG, 23. JULI 1873

[...] All das ist fast fertig, wird aber, wie es schon beim »Boris« der Fall war, erst niedergeschrieben, wenn die Frucht geerntet ist. [...] Ich lebe jetzt ganz in der »Chowanschtschina«, wie ich im »Boris« gelebt habe. Und ich bin derselbe Mussorjanin geblieben, bin nur nach dem von Ihnen gekrönten Erfolg noch strenger gegen mich selbst geworden und habe noch stärker den Wunsch, mich an die Volksszenen zu machen (Zar Peter und Sofia bleiben hinter der Szene – das ist schon entschieden – ohne sie ist es besser). Ein Volksdrama will ich schaffen – wie sehr möchte ich das! [...]

AN

Arseni Golenitschtschew-Kutusow

PETERSBURG, 29. DEZEMBER 1874

[...] In der »Chowanschtschina« bewahrheitet sich das Sprichwort: »Je weiter man in den Wald kommt, desto mehr Holz gibt es.« [...]

AN

Ludmila Schestakowa

PETERSBURG, 15. JUNI 1876

[...] Ich habe mich in letzter Zeit von allem zurückgezogen – das war notwendig, die Natur selbst hat das verlangt. In meiner Abgeschiedenheit dachte ich viel über die »Chowanschtschina« nach und fand vieles darin nicht so, wie es sein sollte. Beim Wiedersehen will ich Ihnen alles erklären. Fast niemals bin ich mit mir zufrieden, neige aber jetzt mehr denn je dazu, zu glauben, dass es mein Los ist, möglichst in Einsamkeit und innerer Sammlung der Kunst zu leben. [...]

ZARSKOJE SELO, 2.-6. AUGUST 1876

[...] Ich saß gerade auf dem Balkon ganz in Gedanken an die »Chowanschtschina« – und nicht ohne Erfolg. Wenn ich nur Urlaub vom Dienst erhielte, dann würde ich mich auf dem Notenpapier tüchtig tummeln. **Es ist an der Zeit! Fast alles ist komponiert, jetzt müsste ich unentwegt schreiben. Nur der Zwang zum Dienst kommt mir in die Quere.** [...]

AN

Wladimir Stassow

ZARSKOJE SELO, 13. AUGUST 1876

[...] Ich hatte Ihnen geschrieben, dass ich fleißig arbeite (am 2. August), dass die Szene mit dem Pastor fertig ist (am 6. August) und dass man im 2. Akt der »Chowanschtschina« ein Porträt Golizyns, soweit es geschichtlich überliefert ist, vorsehen müsse, um die Szene bei Iwan Chowanski im 5. Akt, während des patriarchalischen Mahls, verwenden zu können. [...] Sobald ich die Szene im Kabinett von Golizyn bis zum Quintett, d. h. bis zum Finale des Aktes, gebracht habe, werde ich mich sogleich an den Schluss des 3. Aktes (die Strelitzenvorstadt) machen, das Quintett aber in Piter unter Anleitung von Rimsky-Korsakow schreiben, denn die technischen Anforderungen sind verwegen; Alt, Tenor und drei Bässe [das geplante Quintett hat Mussorgsky nie geschrieben]. [...]

PETERSBURG, 25. DEZEMBER 1876

[...] ich finde jetzt allmählich etwas mehr Ruhe, und deshalb ist die Arbeit in vollem Gange. Sie wissen, dass ich vor dem »Boris« das ganze Gewicht auf Bilder aus dem Volksleben gelegt habe. Mein jetziger Wunsch aber ist es, ›pronostic‹ zu machen, und ›pronostic‹, das bedeutet: die vom Leben gespeiste Melodie, nicht die klassische. Durch die Beschäftigung mit der menschlichen Rede gelangte ich zu der von dieser Rede geschaffenen Melodie, gelangte ich zur Verkörperung des Rezitativs in der Melodie (abgesehen von dramatischen Aktionen, bien entendu, wo es sogar auf jede

Interaktion ankommen kann). Ich möchte das die sinnvolle / gerechtfertigte Melodie nennen. Solche Arbeit macht mir Freude: plötzlich und unerwartet wird etwas gesungen, was der (so beliebten) klassischen Melodie entgegensteht und doch von allen und jedem sofort verstanden wird. Wenn ich das erreichen sollte – so werde ich das für eine Errungenschaft in der Kunst erachten, und erreicht werden muss es. Gern würde ich als Probe einige Bilder liefern. Übrigens gibt es Ansätze dazu bereits in der »Chowanschtschina« (Marfas Klage vor Dossifei) sowie im »Jahrmarkt von Sorotschinzy« – an beiden arbeite ich! [...]

ORANIENBAUM, 22. AUGUST 1880

Teurer généralissime! Unsere »Chowanschtschina« ist abgeschlossen, mit Ausnahme eines kleinen Stückes in der Schlussszene der Selbstverbrennung: darüber werden wir gemeinsam sprechen müssen, denn dieser verflixte Schluss ist völlig abhängig von bühnentechnischen Dingen. [...]

ORANIENBAUM, NACHT VOM 27. ZUM 28. AUGUST 1880

[...] Von dem Sünder Murssorjanin kann ich nur das eine sagen, dass er in diesem Augenblick, in der Nacht, die Jahrmarktsszene aus dem »Jahrmarkt von Sorotschinzy« zustande gebracht hat, – denn die »Chowanschtschina« befindet sich bereits in der vorletzten Phase: **aber die Instrumentierung – o Götter! – nur Zeit!** [...]

MODEST MUSSORGSKY STARBT AM 28. MÄRZ 1881,
BEVOR ER SEINE OPER »CHOWANSCHTSCHINA« BEENDEN KONNTE.
DER KLAVIERAUSZUG WAR BIS AUF DAS ENDE DES 2. AKTES
UND DAS FINALE DES 5. AKTES VOLLSTÄNDIG, DER KOMPONIST HATTE JEDOCH
NUR WENIGE ABSCHNITTE ORCHESTRIERT.

Igor Strawinsky über sein Finale zu »Chowanschtschina«

Gegen Ende des Winters [1912/13] übertrug mir Diaghilew eine neue Aufgabe. Er hatte beschlossen, während der Pariser Saison Mussorgskys Oper »Chowanschtschina« aufzuführen, ein Werk, das bekanntlich unvollendet ist, und er wünschte nun, dass ich die Fertigstellung übernehme. Rimsky-Korsakow hatte diese Oper bereits nach seiner Weise arrangiert, und in dieser Version war sie in Russland veröffentlicht und aufgeführt worden.

Da Dhiagilew mit der Art, wie sich Rimsky-Korsakow dem ganzen Werk Mussorgskys gegenüber verhielt, nicht einverstanden war, hatte er die authentischen Manuskripte zu »Chowanschtschina« studiert, um eine neue Version zu schaffen. Er bat mich nun, die Teile zu orchestrieren, für die ein Orchestersatz des Komponisten nicht existierte, und den Schlusschor zu schreiben, für den Mussorgsky nur das Thema, ein russisches Volkslied, notiert hatte.

Ich überlegte, was in diesem Winter noch alles zu tun sei; da war vor allem die Partitur des »Sacre«, die fertig werden musste, und daher bat ich Dhiagilew, die neue Aufgabe zwischen Ravel und mir zu teilen. Er war einverstanden, und so kam Ravel nach Clarens, um mit mir zusammen zu arbeiten. Wir kamen überein, dass ich zwei Stücke der Oper orchestrieren und den Schlusschor schreiben solle; den restlichen Teil wolle er übernehmen. Nach dem Plan von Diaghilew sollte unsere Arbeit nur die vorhandene Partitur ergänzen. Unglücklicherweise wurde die neue Version eine Mischung, die noch mehr auseinanderfiel als die Bearbeitung von Rimsky-Korsakow. Dessen Fassung wurde nämlich zum größten Teil beibehalten, einiges gekürzt, anderes umgestellt oder einfach ausgetauscht, und schließlich der Schlusschor von Rimsky durch meine Komposition ersetzt.

Dmitri Schostakowitsch über seine »Chowanschtschina«-Orchestration

Zwischen Mussorgsky und mir bestehen »besondere Beziehungen«. Er ist für mich eine ganze Akademie – eine menschliche, politische und künstlerische Akademie. Nicht nur mit Augen und Ohren habe

ich bei ihm gelernt; für einen Komponisten, noch dazu einen professionellen Komponisten genügt das nicht. (Das gilt übrigens auch für andere Künste. Wie viele große Maler haben Jahre und Jahre auf ihren Schemeln gehockt und die alten Meister kopiert, ohne sich dessen zu schämen.) Ich schaue zu Mussorgsky auf, denn ich halte ihn für den größten russischen Komponisten.

[...] Außer »Boris Godunow« und der »Chowanschtschina« habe ich die »Tänze und Lieder vom Tod« orchestriert, wohl ein Zeichen für meine Eifersucht auf Rimsky-Korsakow, ich wollte ihn in Bezug auf Mussorgsky übertrumpfen. Natürlich begann ich mit »Boris«. Die »Chowanschtschina« kam später. In meiner Jugend gefiel mir »Boris« am besten, später zog ich die »Chowanschtschina« vor, dann wurden die »Tänze und Lieder vom Tod« mir besonders lieb. In diesem Zyklus stimmt manches mit der Oper überein, die ich nach Tschechows »Schwarzem Mönch« schreiben möchte.

Jedes Mal, wenn ich an Mussorgsky Kompositionen arbeitete, klärte sich Wichtiges für meine eigenen Kompositionen. Die Arbeit am »Boris« gab mir viel für die Siebte und Achte, in der Elften findet sich dann noch einmal ein Echo davon. (Eine Zeitlang betrachtete ich die Elfte als mein am meisten »mussorgskysches« Werk.) Von der »Chowanschtschina« ging ich zu meiner Dreizehnten über und zur »Exekution des Stepan Rasin«. [...]

Es gibt bei Mussorgsky interessante Passagen rein orchesterlicher Musik. So auch ein Bruchstück in der sechsten Szene des dritten Aktes der »Chowanschtschina«. Hier hat er die Partie der Schlaginstrumente detailliert ausgearbeitet. Das bringt einen sehr farbigen, interessanten Effekt. Hier war Mussorgsky seiner Zeit voraus ins zwanzigste Jahrhundert geeilt. Und selbstverständlich behielt ich in dieser Episode des Autors Kolorit bei.

Da ich kein Purist bin, hielt ich es auch für möglich, in der »Chowanschtschina« Instrumente zu verwenden, die bei Mussorgsky fehlen, zum Beispiel die Celesta. Darüber mokierten sich manche, meinten, Mussorgsky würde sich im Grabe umdrehen. Ich fürchte, eine genaue Information darüber werden wir niemals bekommen.



ARCHÄOLOGIE EINER UNTER- GEGANGENEN WELT

TEXT VON Karl Schlögel

Die Sowjetunion war nicht nur ein politisches System mit datierbarem Anfang und Ende, sondern eine Lebensform, die ihre eigene Bildungsgeschichte, ihre Reife, ihre Verfalls- und Auflösungszeit hatte. Sie hat die Bürger des Landes für mehrere Generationen mit ihren Praktiken, Werten und Routinen geprägt. Ich bezeichne diese Lebenswelt von langer Dauer als »sowjetische Zivilisation«, unabhängig davon, was ihr Anspruch, eine der alten Welt, dem Kapitalismus oder dem Westen gegenüber überlegene zu sein, gewesen sein mag. Lebenswelten können älter und stabiler sein als politische Ordnungen, und sie können fortleben, wenn

das Ende eines Systems schon proklamiert und protokolliert ist. Sie hinterlassen ihre Spuren noch weit über ihr Ende hinaus, wie jeder weiß, der sich in der Staatenwelt bewegt hat, die aus großen Imperien hervorgegangen ist: Sprachen, der Stil von Verwaltungs- und Schulgebäuden, Infrastruktur und Eisenbahnstrecken, aus alter Zeit übernommene Umgangsformen, Bildungswege und Biographien, Hass auf oder sentimentale Anhänglichkeit an die Herren von einst – überall lassen sich diese Erscheinungen beobachten, ob im ehemaligen Bereich des British Empire, des Osmanischen Reiches oder der Donaumonarchie, ja sogar des Deutschen Reiches. Nicht viel anders verhält es sich mit dem Sowjetimperium. Seine Spuren werden noch sichtbar sein – physisch reell und auf den mentalen Karten der Bewohner der nun postimperialen, postkolonialen Welt –, wenn das Staatswesen UdSSR schon vergessen ist.

Hier setzt eine Archäologie an. Sie nimmt das Territorium des einstigen Imperiums als Feld, in dem sie die Spuren sichtet und sichert, die Sonden ansetzt und Ausgrabungen veranstaltet – buchstäblich und im übertragenen Sinne. Archäologen graben nicht aufs Geratewohl, sondern sie haben Anhaltspunkte, an denen sie fündig werden können. Sie haben ihre Navigationsgeräte und Karten und haben vor allem ganze Bibliotheken im Kopf. Worauf sie es abgesehen haben, sind die Hinterlassenschaften vorgegangener Generationen. Sie legen Schicht um Schicht frei, bergen die Funde, katalogisieren die Bruchstücke und treffen alle Vorkehrungen für deren Konservierung und spätere Analyse. Der Fund soll ihnen Aufschluss geben über eine Welt, die nicht mehr ist. Die Bruchstücke, die zu lesen und zu dechiffrieren sie gelernt haben, rekonstruieren ein Abbild, den Text einer vergangenen Epoche. Jedes dieser Fragmente hat seine Geschichte, und die Kunst be-

17. November 1958

Erstaufführung von »Chowanschtschina« an der Staatsoper Berlin (Inszenierung: Hinko Leskovšek, Musikalische Leitung: Assen Naidenoff).

steht darin, die Fragmente zum Sprechen zu bringen. Aus den Einzelstücken setzt sich das Mosaik zusammen, und aus den Geschichten, die die toten Objekte preisgeben, bündelt sich das, was »die« Geschichte genannt wird. Zuweilen stoßen Archäologen wider Erwarten und unvermutet auf Schichten und Funde, die sie zwingen, mit überlieferten Deutungen, Periodisierungen, Kontexten zu brechen. Das sind dann die Sternstunden der Ausgräber.

Die Objekte freilegen, sie bergen, sie zum Sprechen bringen – das ist der Weg der Archäologie, der hier vorgeschlagen wird. Mit ihr kommt auch ein viel weiter gefasster Begriff des Dokuments, der »Quelle« ins Spiel. Als Quelle für die Vergegenwärtigung einer vergangenen Epoche kommen jetzt nicht nur das schriftliche Dokument, der Bericht, das Zeugnis, der Aktenbestand in Betracht, sondern – im Grunde – alle Objektivationen, Vergegenständlichungen menschlicher Tätigkeiten (wenn man hier einmal von den Ablagerungen der Naturgeschichte absieht). Die Welt wird betrachtet und lesbar durch die Geschichte der Dinge, durch die Analyse von Zeichen und Verkehrsformen, Orten und Routinen; das Ganze erwächst aus dem Detail, und die Hauptfrage bei einem Projekt »Sowjetische Zivilisationsgeschichte« ist dann: wo anfangen, wo aufhören, wenn alles in Betracht kommt: die Großbauten des Kommunismus ebenso wie die Nippes-Porzellanfiguren der 1930er Jahre, die Stimme des Sprechers von Radio Moskau ebenso wie die Parade der Sportler, der Gorki-Park ebenso wie die Lager an der Kolyma, der Bau des Mausoleums ebenso wie die Strände an der Roten Riviera. Diese Aufzählung ist kein Plädoyer für anything goes und kein Spiel auf der Suche nach dem Ungewöhnlich-Exotischen, sondern der Hinweis auf die unendliche Komplexität einer Gesellschaft, erst recht wenn diese in eine Sequenz aus Krieg, Bürgerkrieg und Revolution hin-

25. November 1960

Dmitri Schostakowitschs Neuinstrumentierung
von »Chowanschtschina« wird am Kirow-Theater in
Leningrad erstaufgeführt.

eingezogen wurde und wenn Leben über weite Strecken eine Form von Kampf ums Überleben war. Zivilisationsgeschichte geht aufs Ganze, sie ist nicht eine Geschichte der Politik oder des Alltags, des Terrors oder begeisterter Zustimmung, der Kultur oder der Barbarei, sondern beides und noch viel mehr – oft zur gleichen Zeit und am gleichen Ort. [...] Etwas zur Evidenz bringen. Es ist der ungeheure Satz, den Walter Benjamin im riesenhaften Torso seines »Passagen-Werks« versteckt hat: »Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.« Ein Satz, der aber schon damals, als aus dem Flaneur des 19. Jahrhunderts der Flüchtling des 20. Jahrhunderts geworden war, kaum noch einzulösen war. [...]

Was mit dem Gang über den Basar begann, endet – unerwartet für mich selbst und doch fast zwangsläufig – in der Sammlung der Objekte, im Museum, wo Menschen – Einheimische wie Fremde – sich einfinden, weil sie sich die sowjetische Welt vergegenwärtigen und – vermittelt über die Exponate – ins Zwiegespräch kommen wollen mit Generationen, die nicht mehr sind und die selber nicht mehr sprechen können. Die Idee eines musée imaginaire – so André Malraux – oder eines »Palastes der Erinnerung« – so Matteo Ricci – für die sowjetische Zivilisation hat sich ergeben als schlüssige Form. [...] Der Besucher bewegt sich selbstständig, eher labyrinthisch als linear, er bekommt keine Lehre mit auf den Weg, außer dem Schluss, den er selber zieht, wenn er die Zeit, die Orte, die Objekte mit ihren Geschichten und Schicksalen Revue passieren lässt.



EMMA

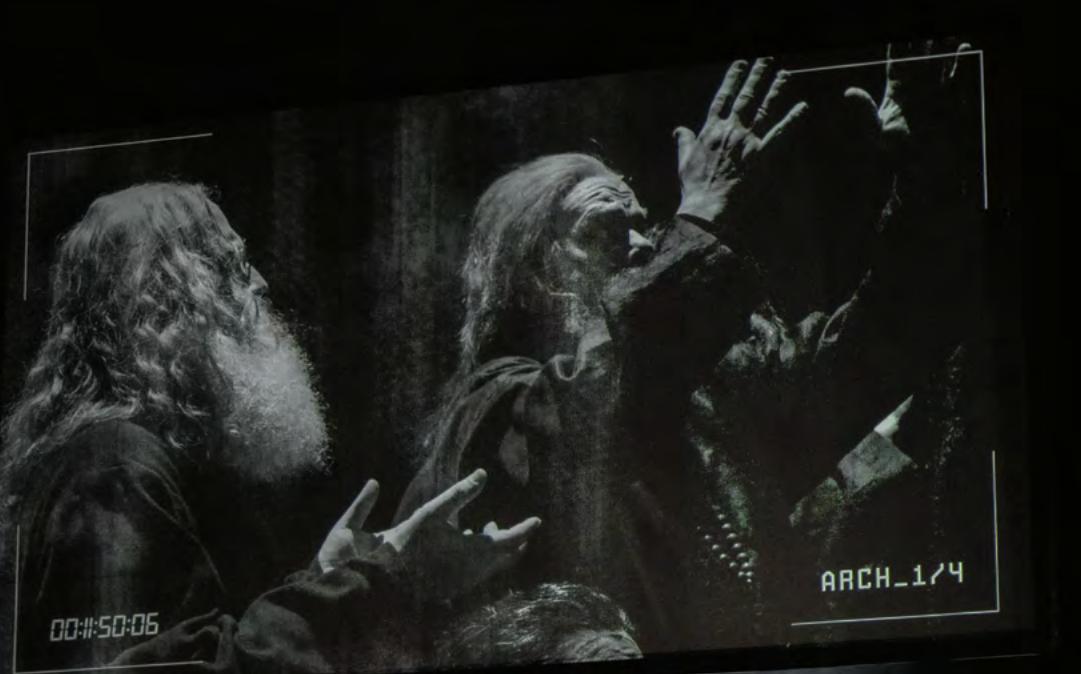
Andrei

Lutheranerin aus der
Vorstadt...
deutscher Herkunft...
...wird von Andrei begehrt
...und verfolgt....

Sohn von Iwan Chowanski...
Strelizte...
rebelliert gegen seinen
Vater... will Emma
zur Geliebten....











0807+15

НЕВА
КОЛЛЕКЦИЯ













PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG	Simone Young
INSZENIERUNG	Claus Guth
BÜHNE	Christian Schmidt
KOSTÜME	Ursula Kudrna
LICHT	Olaf Freese
CHOREOGRAPHIE	Sommer Ulrickson
VIDEO	Roland Horvath
LIVE-KAMERA	Jan Speckenbach / Marlene Blumert
EINSTUDIERUNG CHOR	Dani Juris
DRAMATURGIE	Yvonne Gebauer, Rebecca Graitl

117

PREMIERENBESETZUNG

FÜRST IWAN CHOWANSKI	Mika Kares
FÜRST ANDREI CHOWANSKI	Najmiddin Mavlyanov
FÜRST WASSILI GOLIZYN	Stephan Rügamer
BOJAR SCHAKLOWITY	George Gagnidze
DOSSIFEI	Taras Shtonda
MARFA	Marina Prudenskaya
EMMA	Evelin Novak
SCHREIBER	Andrei Popov
SUSANNA	Anna Samuil
WARSONOFJEW	Roman Trekel
KUSKA	Andrés Moreno García
STRESCHNEW	Johan Krogius
ZWEI STRELITZEN	Taehan Kim, Friedrich Hamel
GEFOLGSMANN	Dmitri Plotnikov

STAATSOPERNCHOR
KINDERCHOR DER STAATSOPER
STAATSKAPELLE BERLIN

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Yvonne Gebauer, Rebecca Graitl

118

TEXTNACHWEISE Die Handlung, die Gespräche mit Claus Guth und Simone Young, das Glossar, der Zeitstrahl sowie der Essay von Olga Martynova sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Uwe Schweikert: Kinder und Narren sagen die Wahrheit. Frankfurter Rundschau 28. März 1981. Der Essay wurde vom Autor für die Neuveröffentlichung in diesem Programmbuch durchgesehen. Die Übersetzungen ins Englisch stammen von Brian Currid. Quellen der weiteren Texte: Alexander Kluge: Russland-Kontainer. Berlin 2020. Robert K. Massie: Peter der Große. Übers. von Johanna und Günther Woltmann-Zeitler. Königstein /Ts. 1982. Richard Taruskin: Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue. Princeton 1993. Modest Mussorgsky: Briefe. Hrsg. und übers. von Dieter Lehmann unter Mitarbeit von Christoph Hellmundt. Leipzig 1984. Igor Strawinsky: Erinnerungen. Übers. von Richard Tüngel. Zürich 1937. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch. Hrsg. von Solomon Wolkow, übers. von Heddy Pross-Weerth. Berlin 2000. Karl Schlögel: Das sowjetische Jahrhundert. München 2017.

PRODUKTIONSFOTOS Fotos von der Klavierhauptprobe am 21. Mai 2024 von Monika Rittershaus.

BILDNACHWEISE S. 2/119: Wassili Iwanowitsch Surikow: Morgen der Hinrichtung der Strelizen, Alamy; S. 4/5, S. 8/9, S. 10: Ilya & Emilia Kabakov/VG Bild-Kunst Bonn 2023. S. 20/21: Sergei Vasilyevich Ivanov (1864-1910), Die Truppe der Strelizen, alamy. S. 22/23: Pjotr Jewgenjewitsch Mjassojedow (1867-1913), Awwakum auf dem Scheiterhaufen, alamy. S. 24/25: alamy. Die Fotocollagen stammen von Yvonne Gebauer und Rebecca Graitl.

REDAKTIONSSCHLUSS 22. Mai 2024

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

Urheberinnen, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.



M D C C X L I I I



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN

