

Sandra Leupold Mit Gewähr

Es gibt nicht viele Opern, die wie diese einfach nur ausweglos und niederschmetternd sind und einem selbst noch das allerletzte Quäntchen Trost einfach nicht geben wollen. Und dass PIQUE DAME im goldenen Reigen des Opernrepertoires nach wie vor keinen richtigen Platz findet, verwundert nicht wirklich, denn kaum ein Stück könnte ungeeigneter sein, um sich einen schönen Abend zu machen. Die völlig aufgegebene Distanz des Autors zu seinem Geschöpf Hermann, Tschaikowskis rücksichtslose Hingabe an diese Figur hat ein Werk von so erschreckender Direktheit geschaffen, dass es dem Zuhörer hier einfach nicht gelingt, sich im Opernrauen wohligh einzurichten und es aus einem gewissen Sicherheitsabstand zu genießen.

Die PIQUE DAME der beiden Brüder Peter und Modest Tschaikowski, für die Puschkins Novelle tatsächlich nur noch ein Vorwand war, hat mit dem romantischen Gedicht über die russische Aristokratie und den Einen, der um jeden Preis seinen gesellschaftlichen Aufstieg erzwingen will, nichts mehr zu tun. Und von dem anderen Puschkin-Gedicht über die russische Bourgeoisie, ihre Marmelade, Lektüre und kleinen Seelenschmerzen trennen sie gar Welten. Statt verdünnter Romantik herrscht hier krasse Verzweiflung, statt Melancholie, Sanftmut und Traurigkeit der pure Schmerz. Und all die schönen, blass verhangenen Pastellfarben hat ein rabenschwarzes Loch geschluckt.

Der Außenseiter und sein Platz in dieser Welt war immer ein Hauptthema Tschaikowskis, der als Homosexueller im zaristischen Russland Liebe und Sexualität aus seinem Leben eliminieren musste und dessen Sehnsucht nach Entfaltung und Glück zeitlebens unerfüllt blieb. Und der, obwohl er seine Neigung mit aller Gewalt verbarg, immer noch so viel Anstoß erregte, dass man ihn drei Jahre nach der Uraufführung der PIQUE DAME meinte zu einem grausamen Selbstmord zwingen zu müssen. Verständlich, dass Tschaikowskis Sicht auf das Thema des Deplaziertseins mit der Zeit immer düsterer und resignierter wurde. Und als er PIQUE DAME schrieb, hatte sie sich – gut zehn Jahre nach EUGEN ONEGIN, in dem trotz allem noch Leben und Glücksmöglichkeiten pulsiert hatten – vollends verfinstert.

Der aus der Gesellschaft im Wortsinne herausgetretene Hermann wurde zur Identifikationsfigur für Tschaikowski, und diese Figur ist es, die ihn sein vielleicht radikalstes und sicher modernstes Werk schreiben ließ. Er sah sich selbst in ihr. Es war der gleich ihm Verurteilte, der Mann, der im Leben keinen Platz findet und unter seinen Mitmenschen ohne Bindung leben muss. Der wie er wesensmäßig Zerrissene, dessen geistiges Fieber ihn an der gewöhnlichen Welt und ihrer allzu großen Klarheit verbrennen lässt. Und den nur ein gradueller Unterschied in der Intensität dieses Feuers zu Puschkins Verrückten macht und vom Künstler trennt.

Wo bei Hermann die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt ins Rutschen geraten und die Schranke zum Pathologischen überschritten wird, interpretiert er innere Stimmen als äußere und umgekehrt. Schrittweise erlebt das Publikum eine Bewusstseinspaltung in Musik, die als Summe zunächst unerklärlicher Traum- und Albtraumerlebnisse abläuft. Im Unwirklichen seiner Leidenschaften gerät Hermanns Zerrissenheit zur Wahrheit und einzigen Wirklichkeit dieses musikalischen Dramas. Seine Befindlichkeit ist es, die für den Komponisten zur eigentlichen Bühne wird – und im Vergleich zu der jeder reale Ort zur Staffage verkommt.

Tschaikowski ist seiner Zeit weit voraus, wenn er realistische Szenen immer wieder von irrealen Momenten durchschneiden lässt und mit diesen irritierenden Filmschnitten erreicht, dass eine präzise Unterscheidung von Wahrheit, Vision und Phantasiertem zunehmend unmöglicher wird. Der eigentümliche Schwebezustand zwischen wirklichen und unwirklichen Momenten schafft eine permanente Beunruhigung und lässt keinen Zweifel daran, dass sich hier alles um das Imaginäre, um das Unsinnliche, um die Ahnung dreht. Keineswegs bedeutet die Transponierung der Handlung von der Romantik in das Zeitalter der Aufklärung, dass das Licht der Vernunft hier eine Chance hätte. Hier geht es um subjektive Wirklichkeiten jenseits der Vernunft.

Diese Bühne ist eine geheimnisvolle Welt, von unbekanntem Mächten bewegt. Wer hier lebt, ist wehrlos einem Geschick ausgeliefert. Sie alle stecken fest in einem Netz von Beziehungen, auf das keiner Einfluss hat, und in dem sich ein Drama unausweichlicher Konsequenzen abspielt. Dass hier jeder, obwohl vom selben dumpfen Grauen eben dieser Vorahnung

gepackt, trotzdem tut, wozu er keine Alternative hat, macht diese Welt so trostlos. Wo es von jedem erreichten Punkt kein Zurück mehr gibt, scheint kein Licht am Ende des Lebenslabyrinths. Und mitten in einem romantischen Stück entstehen Biographien, die durch die Erfahrung der Selbstentfremdung geprägt sind.

Zwangsläufig und unentrinnbar ist Lisas Weg, auf dem sie aus der engen und brüchigen Idylle ausbricht. Dass er sie in den Tod führt, drückt ihre Musik in dem Maße aus, in dem sie es in Worten nicht wahrhaben möchte. Sie wird sich aus dem Weg schaffen, Platz machen für „ihren“ Hermann, den sie für so unschuldig erklärt, wie sie ihn braucht, damit ihre Liebe und ihr Tod nicht nur einen Dreck wert gewesen sein werden. Und nicht nur die Gräfin und Hermann wissen von Anfang an, dass sie dafür bestimmt sind, der Untergang des jeweils Anderen zu sein. Jeder hat hier seine Karte schon gezogen, bevor sich der Vorhang hebt. Trotzdem gehört unser Mitgefühl weniger den drei Toten als denjenigen, die überlebt haben werden, wenn der Vorhang fällt.

Die sinnentleerte Gesellschaft, die diesen Endzeitort bevölkert, befindet sich am Ende nicht weniger im Stillstand als zu Beginn. Wovon in Puschkins Erzählung nie die Rede ist, wird in der Oper zum Leitmotiv: das Leben als Kreislauf, sich selbst genügend. Die obszöne Männerwelt, die sich lieber beim Spielen erregt als in der Liebe, wird fortfahren, auf diese Weise nicht einfach nur Zeit, sondern ihr Leben tot zu schlagen. Was umso deprimierender ist, als sie am Ende über Hermanns Leiche plötzlich einen ganz aus der Wirklichkeit entrückten Choral anstimmt, der eine andere Möglichkeit erahnen lässt. Aber die Welt, die einen Hermann nicht ausschließlich als Gefahr, sondern auch als Chance sehen könnte, die Welt, die statt dem brennenden Mann in der Eiseskälte einfach nur etwas Wärme für alle bringt, bleibt Utopie.

Wie die Anderen zum Überleben verurteilt ist Jeletzki, der andere große Einsame des Stücks. Dass er und Hermann das dritte wichtige Paar bilden werden, ahnt man von ihrem ersten gemeinsamen Moment an. Im ersten Duett des Abends nimmt sich die Musik einen Raum, von dem der Text nichts weiß – und statt der beiden Liebenden, die dazu bestimmt sind, unter sich das finale Duell des Abends auszutragen, meint man zwei einander Liebende zu hören. Der Tod, der der Eine dem Anderen sein wird, wird keinen Schrecken haben, wenn

es High Noon ist, und die zwei Brüder im Schmerz, die dieser Gesellschaft beide gleich fremd waren, aneinander ihr Schicksal erfüllen.

Noch seltsamer ist nur noch das letzte große Paar, das Hermann mit seinem Namensvetter, dem Grafen St. Germain bildet. Nicht genug, dass ein Toter als heimliche Hauptfigur dieser Oper ihr eigentlicher Motor ist und sein magischer Kartenzauber hier noch aus dem Grab heraus die Geschicke lenkt. Diese Gestalt war, obwohl sie als einzige in diesem Stück eine historische mit verbürgter Existenz ist, selbst im wahren Leben nur ein Spuk. Und aus den geheimnisumwitterten Nebelschwaden, mit denen der vorgebliche Graf, dessen richtigen Namen keiner kennt, seine Biographie umwölkte, ragt als eine der wenigen festen Landmarken die Tatsache heraus, dass man ihn 1784 zu St. Nikolai in Eckernförde begraben hat.

Und doch ist auch er nur Spielball des Fatums, dem hier keiner entrinnt. Auch nicht die Gräfin, die hoffte, für die drei teuflischen Karten nicht mit ihrer Seele zahlen zu müssen und sechzig Jahre lang aufhörte zu spielen, zu lieben und zu leben - damit das Schicksal sie vielleicht übersieht, wenn sie nur regungslos dasitzt und hofft, dass sie ihm auf diese Weise ein Schnippchen schlagen kann. Aber die unheilvolle Vereinigung zweier eigentlich unvereinbarer Lebensläufe zu diesem erotischen Traumspiel mit Hermann, zu dieser in Atemlosigkeit endenden Gratwanderung zwischen Eros und Tod, ist unabwendbar und bleibt das Einzige, worauf sie im Spiel des Lebens je eine Gewähr hatte.

