

Affekt – Emotion – Ethik

Veröffentlichungen des Instituts
für medizinische Ethik, Grundlagen und Methoden
der Psychotherapie und Gesundheitskultur
Mannheim

herausgegeben von

Prof. Dr. med. Hermes Andreas Kick
Universität Heidelberg

Band 6

LIT

Hermes A. Kick, Günter Dietz (Hg.)

Verzweiflung

als kreative Herausforderung

Psychopathologie, Psychotherapie
und künstlerische Lösungsgestalt
in Literatur, Musik und Film

LIT



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

Umschlagbild: Power Lines, Plastik von Stefanie Welk, www.wire-art.de

Herausgeber:

Professor Dr. med.
Hermes Andreas Kick
Universität Heidelberg
Institut für medizinische Ethik,
Grundlagen und Methoden
der Psychotherapie
und Gesundheitskultur, IEPG
Lameystr. 36
68165 Mannheim

Dr. phil.
Günter Dietz
Ehem. Direktor des Kurfürst-
Friedrich-Gymnasiums Heidelberg
Neckarstaden 2
69117 Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8258-0902-7

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2008

Auslieferung/Verlagskontakt:
Fresnostr. 2 48159 Münster
Tel. +49 (0)251-6203 20 Fax +49 (0)251-23 19 72
e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Vorwort

Wege aus der Verzweiflung haben etwas zu tun mit der Verarbeitung zugrundeliegender, unversöhnlich erscheinender Widersprüche. Ehe man an die Lösung solcher Konflikte denken kann, müssen die zur inneren Vergegenwärtigung wie zur äußeren Kommunikation geeigneten Symbole gefunden werden. Damit sind Fragen individueller Kreativität angesprochen, welche ohne Begegnung nicht denkbar ist. In der Begegnung entsteht der neue Wert, die erweiterte Sinnstruktur des Lebens. Wenn vor dem Auftreten der Verzweiflung nicht klar war, „woran es fehlt“, so liegt in der Verzweiflung auch eine über sie hinausgehende Chance, nämlich nach dem verborgenen Sinn in der Verzweiflung zu fragen. Dies ist das gemeinsame Anliegen, das die interdisziplinäre Autorengruppe aus Medizin, Psychotherapie, Philosophie, Literatur, Musik- und Filmwissenschaften verbindet. Im Rahmen der Zusammenarbeit gewann eine weitere gemeinsame Überzeugung der Herausgeber und der interdisziplinären Autorengruppe zunehmend motivationale Kraft: die im psychotherapeutischen Arbeiten und in den Kunstwerken literarisch, musikalisch, bildnerisch oder auch filmisch-dramaturgisch ausgedrückten Erfahrungen zusammenzuführen und so zu verallgemeinerungsfähigen Erkenntnissen hinsichtlich der Genese und der Überwindung der Verzweiflung zu gelangen. Im vorliegenden Band geht es Herausgebern und Autoren nicht allein um pathografische und werkpsychologische Auseinandersetzungen. Intendiert ist vielmehr die Kultivierung einer gemeinsamen Erlebnislandschaft, die Kunstschaffen und Kunstwerk in jeweils unterschiedlicher Akzentuierung in den Gestaltkreis von Künstler und Rezipient stellt. Elementare menschliche Erlebniskonstellationen, zu denen die Verzweiflung gehört, werden getragen von szenischen Bildern und teilen sich in ihnen am Unmittelbarsten mit. Begriffliche und – man möchte sagen – zustandsbildliche deskriptive Abstraktion, so notwendig sie auch ist, riskiert Verfremdung, bedeutet Verlust; sie bedarf immer der Rückbindung in das konkrete szenische Prozessgeschehen und zugleich einer Öffnung darüber hinaus, einer Transzendierung. Psychotherapeutische Analysen und Konzepte zeigen überraschende Konvergenzen zu den Verarbeitungen, die in den untersuchten literarischen, musikalischen und filmischen Kunstwerken sichtbar werden. Wege aus der Verzweiflung zu finden in schwieriger Zeit hat somit zugleich etwas mit ästhetischem Erfassen, mit wissenschaftlich-analytischem Denken und mit lebendigem Gestalten zu tun. Hoffnung der Herausgeber ist es, dass der Leser über die in den drei Hauptteilen des Bandes dargelegten Ansätze und die reichhaltigen Materialien der Einzelbeiträge hingelange zu den Wirklichkeiten der Hoffnung in Poesie und Lebensgestalt.

*Hermes Andreas Kick
Günter Dietz*

Einleitung

Hermes Andreas Kick

Verzweiflung: Hinführung zu einem bedrängenden Thema und darüber hinaus

7

Günter Dietz

Zur Grundfrage: Hat Verzweiflung einen verborgenen Sinn?

13

I Psychopathologische Aspekte und psychotherapeutische Konzepte

Hermes Andreas Kick

Verzweiflung, psychopathologische Aspekte, existentielle Grenzerfahrung und neuer Wert

21

Heinz Scheurer

Zur Psychotherapie der erlernten Hilflosigkeit: Ein Erkenntnis- und Behandlungsansatz für Verzweiflung

37

Arno Remmers

Verzweiflung im Kontext seelischer Traumatisierung – Psychotherapeutische Erkenntnisse und Perspektiven

55

II Auseinandersetzungen und Lösungswege in Literatur, Musik, Film

Literatur

Günter Dietz

Die Selbsttötung des Aias bei Sophokles – eine heroische Tat gegen die Verzweiflung

69

<i>Wolfram Schmitt</i> Georg Büchners „Lenz“ – Verzweiflung und Psychose	111
<i>Birgit Harreß</i> Verzweiflung als Schlüssel zum Textverstehen: Kierkegaards Schrift „Die Krankheit zum Tode“ (1849) und Dostojewskijs Roman „Die Dämonen“ (1871/72)	125
<i>Rudolf Neuhäuser</i> Karamsin und Puschkin: Von der „Verzweiflung über etwas“ zur „Verzweiflung über sich selbst“	139
<i>Hans-Peter Haack</i> Thomas Manns Bewältigung seiner „Sympathie mit dem Tode“	157
<i>Olaf Müickain</i> Erzählung als Heilung: Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“ – zwischen Bannung, Katharsis und Lösung	171
Musik	
<i>Elke Lang-Becker</i> Verzweiflung als musikalischer Topos. Aspekte der Darstellung vom 17. bis ins 20. Jahrhundert	205
<i>Elke Lang-Becker</i> Das Heiligenstädter Testament Ludwig van Beethovens: Verzweiflung und Bewältigung durch Musik	221
<i>Kadja Grönke</i> Enttäuschung im Übermaß: Lisas Verzweiflung und Flucht in den Tod in Tschaikowskis Oper „Pikowaja dama“	233
<i>Kadja Grönke</i> Toscas Zweifel und Verzweiflung in Puccinis gleichnamiger Oper	245
<i>Kadja Grönke</i> Instrumentalmonolog und Lebens-End-Musik in Dmitri Schostakowitschs „Fünfte Sinfonie“	255

Film <i>Matthias Hurst</i> Verzweiflung in Ingmar Bergmans Filmen „Das siebente Siegel“ und „Wilde Erdbeeren“	273
<i>Matthias Hurst</i> Stumme Verzweiflung in Ingmar Bergmans Film „Das Schweigen“	289
III Wirklichkeiten der Hoffnung in Poesie und Lebensgestalt	
<i>Erika Goletz</i> Grenzsituation – Verzweiflung – kreative Bewältigung im bildnerischen Gestalten	309
<i>Günter Dietz</i> „Wundpsalmen“ – Leitmotive und Lebensgestalt	317
<i>Personenregister</i>	327
<i>Die Autoren</i>	331

Enttäuschung im Übermaß: Lisas Verzweiflung und Flucht in den Tod in Tschaikowskis Oper „Pikowaja dama“

Kadja Grönke

Für seine 1890 entstandene Oper „Pikowaja dama“, im deutschen Sprachraum für gewöhnlich unter dem pseudo-französischen Titel „Pique dame“¹ gespielt, greift der russische Komponist Pjotr Iljitsch Tschaikowski auf eine kleine Prosaerzählung von Aleksandr Puschkin zurück. Es ist das dritte und letzte Mal, dass er für ein Bühnenwerk eine Vorlage seines großen Landsmanns benutzt, und ähnlich wie bei „Jewgeni Onegin“ (bzw. „Eugen Onegin“, nach Puschkins gleichnamigem Versroman) und „Masepa“ (nach dem Poem „Poltawa“) dient ihm die literarische Vorlage auch hier lediglich als Anregung für eine kreative Umgestaltung.

Zwar geht die Transformation eines belletristischen Werks in ein Opernlibretto fast nie ohne Eingriffe ab. Tschaikowski aber begnügt sich nicht damit, den Inhalt in operngerechte Dialoge zu gießen, sondern er entscheidet sich für eine tiefgehende Veränderung der dramaturgischen Struktur, so dass letztlich ein vollkommen neues Werk mit abweichendem Handlungsverlauf und einer ganz eigenständigen Aussage entsteht.

Puschkins Erzählung ist ein leichtes, humorvoll-ironisches Kunstwerk um den Mächtigen-Glücksspieler German², dessen Spielsucht erst in dem Augenblick ausbricht, in dem sein berechnender Geist die Unsicherheit des Kartenglücks durch eine vermeintliche Gewinngarantie aufzuheben vermag. Tschaikowski dagegen komponiert eine schwergewichtige, tragisch verlaufende Große Oper, in der – wie in all seinen Bühnenwerken – eine Frau im Mittelpunkt steht: Lisa, die bei Puschkin lediglich als *seconda donna* fungiert.³

¹ In Frankreich ist die Oper unter dem Titel „La dame de pique“ bekannt.

² Puschkin betont die deutsche Herkunft seines Helden und spielt mit nationalen Vorurteilen (ein in der russischen Literatur gern genutztes Element). Daher heißt der Protagonist seiner Erzählung auch „German“ (die russische Aussprache des deutschen Namens „Hermann“ ersetzt, da das Russische den Laut „H“ nicht kennt, „H“ durch „G“). Für Tschaikowski hat dieser „germanische“ Aspekt keine Bedeutung; sein männlicher Held heißt „German“, der Name ist also bereits russifiziert. – Um die Lektüre nicht zu komplizieren, wird im Rahmen der vorliegenden Ausführungen stets die Namensform „German“ verwendet – auch dann, wenn es um die literarische Gestalt geht.

³ Wie beim männlichen Helden verwandelt Tschaikowski auch den Namen seiner weiblichen Zentralfigur: Bei Puschkin heißt sie „Lisaweta Iwanowna“, „Lisanka“ oder französisch „Lise“. Tschaikowskis ausschließliche Verwendung der Namensform „Lisa“ konstruiert dagegen einen Bezug zu der sentimental-tragischen Erzählung „Bednaja Lisa“ (Arme Lisa) von Nikolai Karam-

In der Erzählung ist sie das arme, rechtlose Mündel einer geheimnisvollen alten Gräfin; zielstrebig benutzt German das Mädchen, um an die greise Matriarchin heranzukommen, die angeblich das Geheimnis dreier den sicheren Gewinn verheißenden Spielkarten hütet. – In der Oper dagegen verwandelt Tschaikowski Lisa in eine angesehene Adelige, die ihrer Pflegemutter an Rang und Ansehen gleichgestellt ist. Durch diesen Kunstgriff stellt der Komponist das allseitige persönliche Scheitern der Figuren nicht mehr in den Kontext einer Spieler-Geschichte, sondern in den eines Psycho- und Sozialdramas: Der Opern-German wird zum gesellschaftlich unterprivilegierten Offizier, der erleben muss, wie sich die von ihm heimlich angebetete, für ihn aber unerreichbare junge Frau mit einem angesehenen Fürsten verlobt. Germans Verlangen nach raschem Geldgewinn erscheint zunächst also als Mittel zum Zweck des sozialen Aufstiegs; gesellschaftliches Ansehen soll sodann die Erfüllung seiner verzweifelten Liebesehnsucht ermöglichen.

Aber auch ohne Rang und Vermögen gelingt es German leicht, Lisa für sich einzunehmen. Die junge Frau verfällt seiner dämonischen Ausstrahlung, wendet sich von ihrem vorgezeichneten Lebensweg ab und sagt sich im Namen ihrer Liebe von all ihren bisherigen sozialen, menschlichen und ethischen Bindungen los. Ganz fixiert auf ihre Liebeswahl, täuscht sie sich mit aller Macht darüber hinweg, dass German längst ein anderes Ziel vor Augen hat: Statt von dem Wunsch nach liebender Gemeinsamkeit wird er nur noch von seinem zwanghaften Aufstiegsbedürfnis vorangetrieben, und dieses sucht er nicht etwa an der Seite Lisas, sondern allein am Spieltisch zu verwirklichen.

Als Lisa endlich einsieht, dass ihre Liebeswahl ins Unglück führt, ist ihr eine Rückkehr in ein gesellschaftskonformes Leben bereits nicht mehr möglich; sie flieht aus den kumulierenden Konflikten in den Freitod.

Tschaikowski verdeutlicht den unaufhaltsamen „Abweg“⁴, den seine weibliche Zentralfigur im Namen ihrer Liebe beschreitet, durch eine Folge von bewusst getroffenen und aktiv umgesetzten (Fehl-)Entscheidungen. Jede dieser Entscheidungen ist aus der Unzufriedenheit mit der augenblicklichen Situation geboren, aber statt den akuten Konflikt zu lösen, verschärft sie ihn. Denn in demselben Augenblick, in dem Lisa ihrer Sehnsucht nach Liebe und Gegenliebe nachgibt, wird sie im Interesse dieser Liebe zur Betrügerin, täuscht die alte Gräfin, hintergeht ihren Verlobten, ermöglicht (wenn auch unfreiwillig) ein Verbrechen mit

sin, die ebenfalls mit dem Freitod der Titelfigur endet. Wie in der russischen Literatur üblich, deutet der Name der Gestalt also auf Charakter und Schicksal hin.

⁴ Vgl. Grönke 2002. In der Habilitationsschrift der Verfasserin werden die Schicksale der weiblichen Hauptfiguren aus den Opern „Jewgeni Onegin“, „Masepa“ und „Pikowaja dama“ als „Weg der Liebe“ gedeutet, die von Werk zu Werk tragischer verlaufen: in „Jewgeni Onegin“ als „Ausweg“, in „Masepa“ als „Irrweg“ und in „Pikowaja dama“ als „Abweg“. Im Folgenden wird kommentiert auf die Begriffsprägungen dieser Arbeit zurückgegriffen.

Todesfolge und
sondern auch s
Wahrheit versch
ter aus ihrem ei
sender Verzweif

Die Disposition
ki bereits bei Li
stärker als die L
und stürzt sie i
„natürlichen“, ih
chenden inneren
ren. Als er sich
zurückzuweisen
Rendezvous in
Lisa den Eindrin
aber Germans L
hin mit gesteig
schließlich zu de

Der Bruch des
ziehung Hand in
ten (II/3) und ste
mer erleichtern
die alte Gräfin a
Spielkarten abzu
nur vorgetäusch
überlebt, sagt L
(II/4).

An dieser Stelle
die junge Frau je
machen und ohr
Petersburger A
schem Masochis
alten Gräfin gez
zweifelt an, sie
zeugen (III/5).⁵

Als German nic
indirekte Schulc

⁵ Vgl. Jaspers 196

Todesfolge und verliert letztendlich nicht nur alle Menschen, die ihr teuer sind, sondern auch sich selbst. Indem Lisa die Augen krampfhaft vor der bitteren Wahrheit verschließt, bewegt sie sich von Wegstation zu Wegstation immer weiter aus ihrem eigentlichen Lebenskontext heraus hinein in einen Zustand wachsender Verzweiflung.

Die Disposition zur Verzweiflung als seelischer Grundhaltung zeigt Tschaikowski bereits bei Lisas erstem Auftritt: Der Anblick Germans bewegt die junge Frau stärker als die Liebeserklärung ihres Verlobten (I. Akt/1. Bild; im Folgenden: I/1) und stürzt sie in tiefe Verwirrung. Im Konflikt zwischen dem gewissermaßen „natürlichen“, ihr gesellschaftlich vorgezeichneten Lebensweg und ihrem abweichenden inneren Drang verliert sie die Fähigkeit, auf German adäquat zu reagieren. Als er sich Zugang zu ihrem Schlafzimmer verschafft, vermag sie weder, ihn zurückzuweisen, noch zu ihren Gefühlen zu stehen. Erst als das unfreiwillige Rendezvous in Gefahr gerät, von der alten Gräfin entdeckt zu werden, versteckt Lisa den Eindringling. Damit hat sie zwar ihren guten Ruf geschützt, gleichzeitig aber Germans Liebeswerben Vorschub geleistet, und als der junge Mann daraufhin mit gesteigerter Intensität an ihre Gefühle appelliert, bekennt Lisa sich schließlich zu der überwältigenden Macht ihres eigenen Liebesverlangens (I/2).

Der Bruch des Eheversprechens geht mit der Heimlichkeit der neuen Liebesbeziehung Hand in Hand: Lisa verweigert sich einer Aussprache mit ihrem Verlobten (II/3) und steckt German einen Schlüssel zu, der ihm den Weg zu ihrem Zimmer erleichtern soll (II/3). Als German den Schlüssel statt dessen dazu benutzt, die alte Gräfin aufzusuchen und dieser das Geheimnis der drei gewinnbringenden Spielkarten abzapfen zu lassen, muss Lisa erkennen, dass German seine Gefühle für sie nur vorgetäuscht hat (II/4). Weil die Gräfin die Begegnung mit German nicht überlebt, sagt Lisa sich tief verletzt und voller Schuldgefühle von German los (II/4).

An dieser Stelle hat Lisas Liebe ihren entscheidenden Punkt erreicht. Noch besitzt die junge Frau jede Möglichkeit, ihren Abweg aus der Gesellschaft rückgängig zu machen und ohne Verlust an Ansehen und Selbstachtung in das soziale Netz der Petersburger Adelsgesellschaft zurückzukehren. Mit geradezu selbstzerstörerischem Masochismus aber widerruft sie die Konsequenz, die sie an der Leiche der alten Gräfin gezogen hat, schreibt dem Geliebten einen Brief und fleht ihn verzweifelt an, sie durch eine erneute Begegnung von seiner Unschuld zu überzeugen (III/5).⁵

Als German nicht pünktlich am vereinbarten Treffpunkt erscheint, führt dieses indirekte Schuldeingeständnis Lisa zwar zum zweiten Mal das Abwegige ihrer

⁵ Vgl. Jaspers 1960, S. 243: „der utopiengläubige Mensch [ist] ein toter, wenn auch betriebsamer“.

Liebeswahl vor Augen. Aber erneut scheut die junge Frau wider besseres Wissen vor den Folgen ihrer Einsicht zurück (III/6).

Ihre Liebesutopie erhält neue Nahrung, als German auf dem Weg zum Spielsaal zufällig doch noch ihren Weg kreuzt. Aber der junge Mann reagiert kaum auf ihre freudigen Zukunftsentwürfe und gibt sogar seine Schuld am Tod der alten Gräfin zu (III/6). Obwohl Lisa dadurch zum dritten Mal mit der Erkenntnis konfrontiert wird, wie fehlgeleitet ihre Liebe ist, ist sie bereit, mit German fern von St. Petersburg ein neues Leben anzufangen. Tiefer kann ihre Selbstachtung kaum sinken. Erst als German sie brutal und endgültig von sich stößt und sie mit dem Ausruf „Wer bist du? Ich kenne dich nicht!“ von Grund auf in Frage stellt, begreift Lisa, dass ihre Liebe gescheitert ist (III/6). Jedoch ohne Liebe kann und will Lisa nicht weiterleben. In ihrer höchsten Verzweiflung stellt sie sich endlich der bitteren, immer wieder verweigerten Selbsterkenntnis, dass ihre Blindheit sie an Germans Missetaten mitschuldig gemacht hat, und nimmt ihre Schuld bewusst an. Nachdem Lisa durch alle Stufen des Leids, der Selbsterniedrigung und der Demütigung hindurchgegangen ist, ist sie jetzt bereit, die Folgen zu tragen. Unter dieser Prämisse wird aus Lisas Todessprung in das kalte Wasser eines Petersburger Kanals (III/6) eine bewusste Sühnetat.

Eine solche Konsequenz übersteigt das Maß ihrer Schuld allerdings bei weitem. Im Tod büßt Lisa daher nicht nur ihren eigenen Anteil an den schlimmen Ereignissen, sondern sie nimmt zugleich auch Germans Schuld in aller Schwere auf sich und sühnt für den Geliebten mit. Damit räumt sie selbst im Tod noch der Liebe die oberste Priorität ein und lässt ihr Handeln ganz von diesem Wert bestimmen. Im Verlauf der Oper ist deutlich zu erkennen, wie Tschaikowskis Lisa sich regelmäßig und auf geradezu selbstzerstörerische Weise immer wieder für Verhaltensweisen entscheidet, die mit ihrer Erziehung, ihrer sozialen Stellung, den Normen ihres Lebens und ihres Gewissens nicht in Einklang stehen. Für ihre Liebe zu German muss sie sich wiederholt gegen Werte entscheiden, deren Geltung sie eigentlich internalisiert hat, während Germans Verhalten keine neuen Werte an die Stelle der alten setzt. Im Gegenteil: Der Geliebte bereitet ihr eine Enttäuschung nach der anderen, so dass die vergeblichen Versuche, diesen Enttäuschungen zu entkommen, eine Kette klassischer Frustrationssituationen erzeugen.

Je größer das Übermaß der Enttäuschung wird, desto tiefer verfällt Lisa der Verzweiflung. Beim Tod der alten Gräfin durchlebt die junge Frau eine ernste Krise, aus der sie zunächst die lebensdienliche Konsequenz zieht und sich von German lossagt. Ihre Verzweiflung aber wird durch diese Tat nicht geringer – im Gegenteil, denn Lisa fühlt sich an dem Tod der Alten mitschuldig, da ihr Schlüssel German den Weg gebnet hat.

Aus dieser Verzweiflung heraus wird Lisa erneut aktiv. Aber Germans Gegenliebe kann sie nicht einmal dadurch erzwingen, dass sie sich zutiefst selbst ernied-

rigt. Die vollständige Verzweiflung führt Lisa zu einer totalen Selbsterlöschung. Ihr Bewältigungsversuch führt zur Situation, dass sie die Verzweiflung nicht situationell zu überwinden sucht, sondern in kreativen Lösungsversuchen eine neue, unumkehrbare Bekämpfung sucht. Erneut und unumkehrbar führt ihre Verzweiflung zu einer Selbsterlöschung, die ihren Liebesversuch bringt, ihren Weg zu verlassen, ihren Weg der Enttäuschungen einzu-

Weil es Lisa im Verlauf der Oper auf German eine neue Perspektive führt, führt ihr „Abweg“ zu neuen Werten und Strukturen. Lisa verdrängt sich von German, der Auseinander-

Dieser konflikthaltige Handlungsgerüst umfasst insbesondere alle Schicksalsentscheidungen, die Lisa in ihrer Verzweiflung trifft. Der zentralen Wendepunkt ist nämlich mit Hilfe der Entscheidung im ersten Akt die Entscheidung im letzten Akt, die zeigt Tschaikowskis immer demselben Thema der Enttäuschung, das in einem analogen Übermaß. Die nachfolgende

⁶ Statt in der „Begegnung“ mit dem Petersburger Adelsmann, der sie am nächsten. Statt German, die eigenen Weltsicht zu zeigen, ist die von Liebe unterworfenen und der Notwendigkeit, die S. 71. Der dort abgeleitete Kick 2005: S. 75.

rigt. Die vollständige Selbstaufgabe in Verbindung mit einem Übermaß an Verzweiflung führt Lisa bei der letzten Begegnung mit German in eine *Grenzsituation*. Ihr Bewältigungsversuch ist bezeichnend: Während Lisa bislang ihre Verzweiflung nicht situationsangepasst, sondern stereotyp nach immer demselben Schema zu überwinden suchte, findet sie in der Grenzsituation erstmals die Kraft zu einem kreativen Lösungsansatz. Dieser erfolgt interessanterweise jedoch nicht im Zeichen einer neuen Wertebildung, sondern besteht in einem emphatischen und unumkehrbaren Bekenntnis zu ihrem lebens- und *krisenbestimmenden alten Wert*: Erneut und unumkehrbar bekennt sie sich zu ihrer Liebe – aber erstmals auch zu ihrer Verzweiflung und ihrer Schuld. Indem sie diese negativen Gefühle als Folgen ihrer Liebeswahl akzeptiert und annimmt, kann sie sie ins Gleichgewicht bringen, ihren Weg der Liebe im nachhinein rechtfertigen und dem Übermaß an Enttäuschungen ein Ende setzen.

Weil es Lisa im Verlauf der Opernhandlung offenkundig nicht gelingt, in Bezug auf German eine erfolgreiche Balance zwischen Nähe und Distanz herzustellen, führt ihr „Abweg der Liebe“ sie nicht in ein neues Leben mit tragfähigen neuen Werten und Strukturen, sondern erzeugt ein pathologisches Prozessgeschehen.⁶ Lisa verdrängt Scham, Moral, Gewissen und Selbstwertgefühl und entwickelt in der Auseinandersetzung mit German eine „autodestruktive Persönlichkeit“.⁷

Dieser konflikthaltige Prozess prägt nicht nur das dramaturgisch klug aufgebaute Handlungsgerüst und das ausgefeilte Libretto der Oper, sondern durchzieht insbesondere alle Schichten von Tschaikowskis Musik. Die Art der Vertonung illustriert, wie sehr Lisa mit sich selbst und ihren Wertsetzungen ringen muss, um ihrer Verzweiflung zu entkommen. Am deutlichsten wird dies an den beiden zentralen Wendepunkten von Lisas Schicksal. Tschaikowski gestaltet diese Szenen nämlich mit Hilfe identischer kompositorischer Verfahrensweisen: Lisas Liebesentscheidung im ersten Akt erhält denselben formalen Aufbau wie ihre Todesentscheidung im letzten Akt. Durch die Analogie der musikalischen Konstruktion zeigt Tschaikowski zum einen, wie Lisa in jeder Entscheidungssituation nach immer demselben inneren Muster handelt. Zum anderen findet das Übermaß an Enttäuschung, das Lisa durchlebt, in diesen Szenen ein plastisches Abbild in einem analogen Übermaß an immer gleichen Themen und Entwicklungsstrukturen. Die nachfolgende Übersicht gliedert Germans fingiertes Liebeswerben in Lisas

⁶ Statt in der „Begegnung“ mit German eine ethische Synthese zu finden, die ihre Abkehr von der Petersburger Adelsgesellschaft rechtfertigen würde, erleidet sie eine Enttäuschung nach der nächsten. Statt Germans so andersartige Bestrebungen zu einer akzeptablen „Erweiterung“ der eigenen Weltsicht zu nutzen, verzweifelt sie an allem, was sich ihrem absolutgesetzten Verständnis von Liebe unterordnet. Zwischen dem Wunsch nach Harmonie mit dem erwählten Geliebten und der Notwendigkeit zur Auseinandersetzung findet Lisa keine „Balance“. (Vgl. Kick 2005: S. 71. Der dort abgedruckten Tabelle entstammen auch die zitierten Begriffe.)

⁷ Kick 2005: S. 75.

Schlafzimmer nach kompositorischen Abschnitten auf und stellt sie denen von Lisas vergeblichem Liebesflehen am Kanal gegenüber.

Formabschnitt	I/2: Germans Liebeswerben in Lisas Schlafzimmer	III/6: Lisas Liebesflehen am Kanal
vorausgehende Arie als solita forma: Rezitativ, tempo primo, tempo di mezzo, tempo secondo	Lisas verzweifelter Konflikt zwischen sozialen Normen und uneingestander Liebessehnsucht	Lisas Verzweiflung über Germans Ausbleiben (= 2. Erkenntnis zum Scheitern ihrer Liebe; Bewältigungsversuch in Form eines schematischen Klammerns an German)
Zwei-Personen-Szene als solita forma: Rezitativ (kinetisch)	Auftritt Germans und Lisas halbherzige Gegenwehr	Auftritt Germans und Lisas neue Hoffnung
tempo primo (statisch)	Germans Liebeserklärung	Traum vom Ende aller Schwierigkeiten
tempo di mezzo (kinetisch)	Auftritt der alten Gräfin: Lisa versteckt German	Lisas Entsetzen angesichts Germans Drang zum Spielsaal
tempo secondo (statisch)	Germans erneutes Liebeswerben	Lisas Desillusionierung (= 3. Erkenntnis zum Scheitern ihrer Liebe; Bewältigungsversuch in Form eines schematischen Klammerns an German)
Abspann (kinetisch)	Lisas Liebeserwiderung	Lisas erneutes Bekenntnis zu German, German stößt sie zurück, sie wählt den Tod (= 4. Erkenntnis; Bewältigung in Form einer kreativen endgültigen Bindung an die Liebe als sühnende Liebe)

Tabelle 1: Formaufbau der dualen Szenen in I/2 und III/6

Beide Szenen folgen demselben Schema der sogenannten „solita forma“, also der großen zweiteiligen Arie, deren Aufbau Tschaikowski aus der italienischen Oper kennt und auf seine Zwei-Personen-Szenen überträgt.

Diese „solita forma“ besteht aus einem dialogisch-rezitativischen Vorspann, der auf der Bühne eine neue (Personen-)Konstellation herstellt – in den hier zu untersuchenden Fällen durch den überraschenden Auftritt Germans. Es folgt ein in sich geschlossener, meist lyrisch-kantabler Abschnitt, der entweder als Arie oder als

Duett gestaltet ist. Die dramaturgische Unterbrechung durch einen Stimmungsumschwung in der zweiten „tempo secondo“-Phase verleiht dem Duett nicht nur die dramatische Handlung.

Der regelmäßige Wechsel zwischen den beiden Szenen durch das Alternieren von Duett und Solo Lisas ist noch potenziert, indem in den Szenen ein Solo Lisa „aufweist“. Diese Solo-Szenen sind in dessen Rahmen Lisas Liebessehnsucht.

Nicht nur der Formaufbau, sondern auch die musikalische Gestaltung der beiden Duett-Partnerinnen ist durch die Liebeserwiderung zu German oder „Selbstmord“ als Druckmittel einsetzt,

Im Verlauf der beiden Szenen wird das sühnende Motiv: In der Szene des Liebeswerben, am Kanal. Damit steht die Bühnenhandlung im sühnend-epiksemantischen Präzedenzfall der Schlafzimmer-Szene schließlichen sühnenden Freitod. In der Szene des Liebesflehen Tschaikowski beim Pausenfall zusammen, Lisa

Zwei Ausschnitte aus der Oper Tschaikowski die Musik machen. Denn in der Szene des Liebesflehen das Ziel musikedramatischer Handlung ist die Bühnenhandlung

In der Schlafzimmerszene als verlobte Frau German anhören. Die weibliche Handlung ist in offensichtlicher Weise. Denn Germans ausführt: „Warum sind Sie hier“

Duett gestaltet ist und „tempo primo“ genannt wird. Eine szenisch-dramaturgische Unterbrechung mit der Bezeichnung „tempo di mezzo“ bewirkt einen Stimmungsumschwung, der den großangelegten Schlussteil (das sogenannte „tempo secondo“) motiviert. Das Ende der Szene zeigt auf der Bühne schließlich das dramatische Ergebnis der in der „solita forma“ erzielten musikalischen Handlung.

Der regelmäßige Wechsel von rezitativen und kantablen Abschnitten (bzw. das Alternieren von kinetischen und statischen Partien) wird von Tschaikowski noch potenziert, indem er jeder dieser beiden ausgedehnten Zwei-Personen-Szenen ein Solo Lisas voranstellt, das bereits dasselbe Schema einer „solita forma“ aufweist. Diese Kompositionsstruktur bildet also das stereotype Gerüst, in dessen Rahmen Lisa denkt, handelt und ihrer Verzweiflung zu entkommen versucht.

Nicht nur der Formaufbau, sondern auch die librettistische, bühnendramaturgische und musikalische Gestaltung ist analog. In beiden Fällen versucht einer der beiden Duett-Partner (im Schlafzimmer German, am Kanal Lisa), den anderen zur Liebeserwidern zu bewegen. In beiden Fällen lautet die Alternative „Gegenliebe oder Selbstmord“ – wobei German die zweite Option nur vordergründig als Druckmittel einsetzt, Lisa in ihr dagegen den einzigen gangbaren Weg sieht.

Im Verlauf der beiden dualen Szenen dominiert jeweils ein zentrales musikalisches Motiv: In der Szene im Schlafzimmer ist es die Melodie von Germans Liebeswerben, am Kanal das fatalistische Thema aus Lisas vorausgegangener Arie. Damit steht die Bühnenhandlung von Anfang an deutlich hörbar unter einer musiksemantischen Prämisse, die am Ende tatsächlich eingelöst wird: Die Schlafzimmer-Szene schließt mit Lisas Liebeserwidern, die Szene am Kanal mit ihrem sühnenden Freitod. Durch die szenisch-musikalische Parallelität provoziert Tschaikowski beim Publikum eine Äquivalenz beider Resultate: Liebe und Tod fallen zusammen, Lisas Ende wird als Notwendigkeit begreiflich.

Zwei Ausschnitte aus den genannten Szenen mögen nun beispielhaft belegen, wie Tschaikowski die Musik zum Träger seiner geradezu psychologischen Intentionen macht. Denn indem er sein motivisch-thematisch von vornherein festliegendes Ziel musikdramaturgisch immer wieder hinauszögert, wird der Konflikt, der die Bühnenhandlung beherrscht, integraler Bestandteil seiner Partitur.

In der Schlafzimmerszene darf Lisa aufgrund ihrer Erziehung und ihrer Stellung als verlobte Frau Germans leidenschaftliche Werbung eigentlich nicht einmal anhören. Die weibliche Gegenwehr erfolgt jedoch auffällig wortkarg, stereotyp und in offensichtlichem Widerspruch zu Lisas Handeln und ihrer Körpersprache. Denn Germans ausufernde Liebeserklärung wird nur vereinzelt von Phrasen wie „Warum sind Sie hier?“ („Satschem wy sdes?“), „Gehen Sie!“ („Uidite!“) und

stellt sie denen von

besflehen

ung über Germans
Erkenntnis zum
Liebe;
ersuch in Form eines
Klammerns an Ger-

as
Hoffnung

de aller Schwierigkei-

mans Drang zum Spiel-

onierung (= 3. Er-
scheitern ihrer Liebe;
ersuch in Form eines
Klammerns an Ger-

Bekanntnis zu German,
sie zurück, sie wählt

s; Bewältigung in
ativen endgültigen
Liebe als sühnende

solita forma“, also der
er italienischen Oper

ischen Vorspann, der
in den hier zu unter-
s. Es folgt ein in sich
der als Arie oder als

nur einmal von der Drohung „Ich schreie!“ („Ja sakritschu!“) unterbrochen. Lisa macht diese Drohung aber keineswegs wahr; sie bleibt im Zimmer, hört German an, beginnt zu weinen, und statt Hilfe zu holen, lässt sie schließlich sogar zu, dass German ihre Hände küsst. Im Konflikt zwischen anerzogener Keuschheit und eigentlichem Liebeswollen verharrt sie so lange in Passivität, bis German ihr rhetorisch geschickt jede Brücke zur Liebeserwiderung gebaut hat.⁸

Dementsprechend vertont Tschaikowski die Szene im Schlafzimmer nicht als Duett, sondern als ein ausgedehntes Solo Germans. Lisas halbherzige Gegenwehr stachelt sein Singen zu immer neuen Aufschwüngen an. Dabei erzeugt die hörbare Diskrepanz zwischen dieser überwältigend weit ausgespannten Liebesmusik und Lisas knappen rezitativischen Einwüfen eine musikalisch-formale Unausgewogenheit, hinter der deutlich die Heuchelei sowohl in Germans Liebeswerben als auch in Lisas vordergründiger Abwehr zu spüren ist: bei German als ein Zuviel, bei Lisa als ein Zuwenig an Text.

Die Worte also sind falsch, die Musik aber deckt die Lüge auf. Nachdem Lisa German vor der alten Gräfin versteckt hat, ist Germans Liebesthema im Orchester erstmals auch dann zu hören, wenn Lisa singt. Ihre Zurückweisung wird immer unglaubwürdiger, und bei ihrer Liebeserwiderung endet schließlich jede Rhetorik: Die dramatis personae verstummen und handeln, während im Orchester eine überwältigende Apotheose des Liebesthema aufrauscht. Die Musik lässt also keinen Zweifel daran, welches Ziel trotz aller einkomponierten Verzögerungen, Abbrüche und Neuansätze von Anfang an das Trachten beider jungen Menschen bestimmt hat.

Auch in der Szene am Kanal komponiert Tschaikowski einen szenischen Ablauf, der entgegen aller anderslautenden verbalen Anstrengung unvermeidbar seinem von Anfang an erkennbaren Ende zustrebt. Hier ist es nicht German, sondern Lisa, die bei ihrem Gegenüber Gefühle zu wecken versucht. Da aber beide das Scheitern der Liebe schon lange erkannt haben, erklingt am Ende der Szene dieselbe Musik, die durch Lisas vorausgegangene Arie auf den Aspekt der Todesahnung festgelegt ist.

Im Verlauf dieser konflikthafter Zwei-Personen-Szene singen Lisa und German interessanterweise sowohl im tempo primo als auch im tempo secondo veritable Duette. Im tempo primo aber ist es der vollkommen disparate Text, im tempo secondo die Musik, mit deren Hilfe Tschaikowski zeigt, dass Lisa und German sich in zwei grundverschiedenen Welten befinden.

⁸ Nachdem Lisa die Entdeckung Germans durch die Gräfin verhindert hat, stellt er sie vor die Alternative, entweder seine Liebe zu erhören oder ihn in den Selbstmord zu schicken.

Im tempo secondo konfrontiert Lisa Dementsprechend vorausgegangene durchzogen, die Gräfin stammen. zeitig, werden vo einstimmenden Z den Protagoniste dann ein letztes M leitmotivisch dur

Was sich in der der gleichen psy einem Übermaß Lisa die Augen Liebe an, immer zimmerszene ein tig zelebrierten A musik und extre druss oder zumi vorgeführten wei

Wenn der Hörer „Zuviel“ zuzulas zept: Lisa reagie auf immer wied Krise und Grenz

Mit Lisas Selbst Germans am Spi kis Werk im wal aber nicht von a in den Personen Antriebe meinen verfolgen, desto

Während der To sung vom Tragi der Erlösung vo unter [...] und ist den Menschen, c

⁹ Grönke 2002: S.

Im tempo secondo gesteht German seine Schuld am Tod der alten Gräfin und konfrontiert Lisa dadurch erneut mit der Vergeblichkeit ihres Liebesverlangens. Dementsprechend wiederholt die Musik Lisas entsprechende Erkenntnis aus ihrer vorausgegangenen Soloarie. Germans Gesang dagegen ist von Motivsplittern durchzogen, die aus dem Umkreis von Glücksspiel, Kartengeheimnis und alter Gräfin stammen. Diese beiden unterschiedlichen Melodien erklingen zwar gleichzeitig, werden von Tschaikowski aber bewusst nicht zu einem harmonisch übereinstimmenden Zwiegesang geführt, da ja auch die Seelenverfassungen der beiden Protagonisten nicht übereinstimmen. Bei Lisas Sprung in den Kanal ertönt dann ein letztes Mal die Schicksalsfanfare, die das gesamte sechste Bild der Oper leitmotivisch durchzieht.

Was sich in der Szene im Schlafzimmer als ein Übermaß an Musik unter immer der gleichen psychologischen Intention äußert, wird in der Szene am Kanal zu einem Übermaß an dramaturgischen Wiederholungen: Immer wieder verschließt Lisa die Augen vor Germans wahren Plänen, immer wieder bietet sie ihm ihre Liebe an, immer wieder stößt er sie von sich. So wie sich beim Hören der Schlafzimmerszene ein gewisser Überdross einstellt angesichts der wiederholungssüchtig zelebrierten Aneinanderreihung von extrem ausgedehnter männlicher Liebesmusik und extrem knapper weiblicher Abwehr, so ergibt sich am Kanal ein Überdross oder zumindest ein Unbehagen angesichts der immer wieder und wieder vorgeführten weiblichen Selbsterniedrigung.

Wenn der Hörer bereit ist, trotz der wunderbaren Musik das latente Gefühl des „Zuviel“ zuzulassen, dann erspürt er damit genau Tschaikowskis Dramaturgiekonzept: Lisa reagiert bis zum Überdross immer wieder und wieder auf dieselbe Art auf immer wieder und wieder dieselben Frustrationen, so dass Verzweiflung, Krise und Grenzsituation unausweichlich werden.

Mit Lisas Selbstmord (an den sich im Schlussbild der Oper die Selbstentleibung Germans am Spieltisch nur noch Puschkin zuliebe anschließt) endet Tschaikowskis Werk im wahrsten Sinne tragisch. Diese Tragik ereilt die beiden Protagonisten aber nicht von außen, sondern ist das Ergebnis ihres Handelns und damit zutiefst in den Personen selbst begründet. „Ihre Hoffnungen, Wünsche, Einbildungen und Antriebe meinen das Gute und bewirken das Böse, und je intensiver sie ihre Ziele verfolgen, desto eher erreichen sie das Gegenteil.“⁹

Während der Tod für German jedoch – mit Karl Jaspers gesprochen – eine „Erlösung vom Tragischen“ darstellt, wählt Lisa die „Erlösung im Tragischen“. „Bei der Erlösung vom Tragischen geht der Mensch in der Grenzsituation ungeläutert unter [...] und ist damit vom Leid befreit. Die Erlösung im Tragischen verwandelt den Menschen, denn er erblickt im Untergang des Endlichen die Wirklichkeit und

⁹ Grönke 2002: S. 355.

Wahrheit des Unendlichen. Es findet also tatsächlich eine Reinigung der Seele statt, eine Katharsis im Sinne des Aristoteles.“¹⁰

Anders gesagt: Lisas Freitod reinigt ihre Seele von der inneren Zerrissenheit zwischen Wollen und Können und damit von ihrer Verzweiflung. Indem die junge Frau sich physisch auslöscht, geht sie ganz in dem Prinzip Liebe auf, das sie gegen alle Widerstände zum Leitgedanken ihres Lebens gemacht hat, und rechtfertigt damit im Nachhinein all ihre Irrwege und Abwege.

German's Selbstentlebung dagegen ist bloß eine klägliche Reaktion auf seine Verluste beim Glücksspiel. Wenn man den finanziellen Ruin überhaupt als eine Art Grenzsituation betrachten möchte, dann vollzieht German eine ungeordnete Grenzüberschreitung ohne Wandlung oder Katharsis. Durch seinen Tod entzieht er sich jeglicher Verantwortung – während Lisa ihre physische Transformation bewusst vollzieht und in ihrem Tod ausdrücklich die gesamte Verantwortung sowohl für sich selbst als auch für German übernimmt.

Angesichts dieses grundlegenden Unterschieds wird verständlich, warum Tschaikowski entgegen Puschkins Vorlage und gegen den Widerstand sowohl seines Bruders und Co-Librettisten als auch seiner Auftraggeber¹¹ die Szene am Kanal für unverzichtbar hielt: „Es ist nötig, daß der Zuschauer weiß, was mit Lisa geschehen ist. Ihre Rolle mit dem vierten Bild zu beenden, ist unmöglich.“¹² Lisas Sühnetod bietet den Schlüssel zum Verständnis von Tschaikowskis Dramaturgiekonzept und beweist, dass für den Komponisten – anders als für Puschkin – die weibliche Zentralfigur im Mittel- und Zielpunkt seiner Gestaltung von Musik und Handlung steht.

¹⁰ Grönke 2002: S. 553.

¹¹ „Pikowaja dama“ ist ein Auftragswerk der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg.

¹² Tschaikowski an seinen Bruder Modest am 2./14. Februar 1890; zitiert nach der deutschen Übersetzung in Grönke 2002: S. 94.

Literatur

Grönke K.: Frauen
Einheit. Mainz u.

Jaspers K.: Psych
⁵1960

Kick H. A.: Vom
nungswege. In: D
Von Homers Wel

Literatur

Grönke K.: Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern: Aspekte einer Werkeinheit. Mainz u. a. 2002

Jaspers K.: Psychologie der Weltanschauungen. Berlin, Göttingen, Heidelberg⁵1960

Kick H. A.: Vom Umgang mit Mythen: Doch noch Hoffnung für danach? Begegnungswege. In: Dietz G., Kick H. A. (Hrsg.): Grenzsituationen und neues Ethos. Von Homers Weltansicht zum modernen Menschenbild. Heidelberg 2005