

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 12 (2005)

S. 72-78

Die ewigen Themen von Leben und Tod in Čajkovskijs später Sinfonik
(Thomas Kohlhase)

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

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

Redaktion:
Thomas Kohlhase (1994-2011),
zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),
Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

Die ewigen Themen von Leben und Tod in Čajkovskijs später Sinfonik¹

Thomas Kohlhasse

Im März dieses Jahres starb die niederländische Čajkovskij-Biographin Elisabeth Riethof. Wer das Glück hatte, mit Elisabeth Riethof bekannt und befreundet zu sein, war gefesselt von ihrer ungewöhnlichen, großzügigen Persönlichkeit und ihrer leidenschaftlichen Liebe zur Musik, besonders zur Musik Čajkovskijs. Ihrem Andenken möchte ich diesen kleinen Vortrag widmen.

Wagner und Čajkovskij

Beim ersten Blick auf das Programm des heutigen Abschlußkonzerts könnte es reizvoll erscheinen, den Einführungsvortrag unter das Motto "Wagner und Čajkovskij" zu stellen. Das wäre jedoch, bei näherem Hinsehen, eine wenig erfreuliche und wenig ergiebige Angelegenheit. Dazu eine ganz und gar einseitige. Denn von Wagner wissen wir nicht einmal, ob er, anders als etwa Liszt, Čajkovskij überhaupt zur Kenntnis genommen hat. Und Čajkovskij? Er hat sich zwar immer wieder mit Wagner beschäftigt und sich über ihn geäußert. Er hat 1876 die erste Aufführung des gesamten "Ring des Nibelungen" in Bayreuth gehört (und in einer Moskauer Zeitung besprochen), und er hat immer wieder einzelne Aufführungen Wagnerscher Musikdramen gehört oder Werke wie den "Parsifal" immerhin im Klavierauszug studiert. Aber so sehr ihm Wagners "ungeheure Schöpferkraft" und sein außergewöhnliches Genie bewußt waren und so sehr er den Sinfoniker Wagner rühmte, wie ihn gerade auch seine Musikdramen auswies, seine reiche Harmonik und seine Instrumentationskunst – dem Musikdramatiker Wagner stand er mit völligem Unverständnis und mit vehementer Ablehnung gegenüber. "Tristan und Isolde" hat ihn bei einer Aufführung in Berlin 1883 einfach nur gelangweilt. Unter anderem warf er Wagner vor, das wichtigste Element der Oper, nämlich das vokale, melodische, zu vernachlässigen. Das könne man, so Čajkovskij, schon daran sehen, daß Wagner selbst in seinen Konzerten in Moskau und Petersburg 1863 die Schlußszene des "Tristan", den sogenannten Liebestod, "rein instrumental, ohne die handelnden Personen" und ihren Gesang aufgeführt habe.²

Künstlerisch und ästhetisch liegen Welten zwischen Wagner und Čajkovskij. Und doch steht das heutige Konzert unter einem einzigen Thema: dem der menschlichen Existenz, konkreter: der Thematik des Lebens, der Liebe und des Todes.

Der Sinfoniker Čajkovskij

Čajkovskij war einer der vielseitigsten Komponisten seiner Zeit. Zu so gut wie allen musikalischen Gattungen hat er originelle und bedeutende Werke beigetragen: zu Oper und Ballett, Sinfonie, Sinfonische Dichtung, Orchestersuite und Solokonzert, Kammer- und Kirchenmusik, Lied und Klaviermusik.

In seinem sinfonischen Schaffen zeigt sich seine Vielseitigkeit und seine schöpferische Offenheit in besonderer Weise. Schon als Student des Petersburger Konservatoriums wen-

¹ Die im Anschluß an diesen Beitrag folgende englische Fassung des Textes diente als Einführungsvortrag vor dem Schlußkonzert des "Gergiev Festival Rotterdam 2004 – de wereld van Tsjaikovsky" (16.-23. Oktober 2004). Programm: P.I. Čajkovskij, Fantasie-Ouvertüre "Hamlet" op 67. – Richard Wagner, Vorspiel zum 3. Aufzug und Liebestod aus "Tristan und Isolde". – Pause. – P.I. Čajkovskij, 6. Sinfonie h-Moll op. 74 ("Pathétique"). – In der englischen Textfassung fehlen Fußnoten und Nachweise (auch die der englischsprachigen Textquellen); sie sind in der vorliegenden deutschen Fassung nachzuschlagen.

² Nach: Čajkovskijs Wagner-Rezeption, in: ČSt 3, S. 299-325, Zitat: S. 306.

dete er sich der modernen sinfonischen Gattung der Programmmusik zu, als er Kompositionsschüler des europaweit gefeierten Pianisten und Komponisten Anton Rubinstein war, dessen Unterricht sich vor allem in den durch Beethoven, Schumann und Mendelssohn geprägten traditionellen Bahnen bewegte. Seine Ouvertüre "Groza" ('Das Gewitter') aus dem Jahre 1865 nach einem düsteren Stück des damals erfolgreichsten russischen Dramatikers, Alexander Ostrovsky, ist ein erster, bedeutender Beitrag zur Gattung der Sinfonischen Dichtung. Sie hatte sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem mit den einsätzigen programmatischen Werken Franz Liszts als eigene Gattung neben der traditionellen Sinfonie etabliert.

Mit neuartigen harmonischen und instrumentatorischen Mitteln, einer besonderen Art der Leitmotivtechnik und der motivischen Durchdringung und Motivvariation entwickelte sie deskriptive und synästhetische Verfahren und öffnete sich der Gestaltung "außer-musikalischer" Themen und Stoffe.

Čajkovskij hat sich von Beginn seiner kompositorischen Laufbahn an nicht an eine Richtung oder "Schule" gebunden. Er stellt sich einerseits in die Tradition der nach-beethovenschen Sinfonik, wie sie Schumann und Mendelssohn repräsentieren; seine ersten drei Sinfonien von 1866-1875 sind "reine", absolute Musik, trotz ihrer starken nationalen Prägung in Material, Charakter und poetischer Haltung. Andererseits aber läßt er sich von großen Werken der Weltliteratur zu den Sinfonischen Dichtungen 'Das Gewitter', 'Romeo und Julia', 'Der Sturm', 'Francesca da Rimini', 'Manfred', 'Hamlet' and 'Voevoda' anregen und schreibt moderne "Programmmusik".

Čajkovskij's späte Sinfonien aber kann man weder als "absolute" noch als "Programmmusik" im herkömmlichen Verständnis der Begriffe bezeichnen. Ebenso sind seine Sinfonischen Dichtungen keine "Programmmusik" in dem Sinne, daß ihnen konkrete Inhalte und detailliert ausformulierte "Programme" zugrunde liegen. Das signalisieren schon ihre Titel wie 'Ouvertüre', 'Sinfonische Fantasie' oder 'Fantasie-Ouvertüre'.

*

"Hamlet"

Auch die 'Fantasie-Ouvertüre' "Hamlet", das erste Werk im heutigen Abschlußkonzert dieses Festivals, 1888, unmittelbar nach der 5. Sinfonie komponiert und Edvard Grieg gewidmet, hat kein Programm – ein Umstand, den einige Rezensenten der Uraufführung bemängelten. Ein ausformuliertes Programm im Sinne eines inhaltlich konkreten Leitfadens für den Hörer kann es gar nicht geben, ebensowenig wie etwa bei der anderen 'Fantasie-Ouvertüre' Čajkovskij's, 'Romeo und Julia'. Denn natürlich geht es dem Komponisten nicht um eine "Nacherzählung" der Dramenhandlung. Es geht ihm um die Gestaltung der dramatischen Grundessenz aus seiner Sicht und mit rein musikalisch-poetischen Mitteln; im Falle des "Hamlet" natürlich vor allem um die Deutung der komplexen Titelfigur, die wie keine andere aus Shakespeares Kosmos die Phantasie der Interpreten in allen Bereichen der Kunst und Wissenschaft herausgefordert hat.

Zwar gibt es in Čajkovskij's "Hamlet" auch konkrete Assoziationen zu einzelnen Szenen der Tragödie. Zum Beispiel die zwölf unheimlichen Glockenschläge der gestopften Hörner und die brutalen Schläge des Tutti-Orchesters im Schlußabschnitt der Einleitung: Sie evozieren die mitternächtliche Szene mit der Erscheinung des Geists von Hamlets Vater und dem Racheschwur Hamlets. Oder der kleine Marsch in der Schlußgruppe der Ouvertüre (sowohl in der Exposition als auch in der Reprise), der durch seine raffinierte Instrumentation wie eine Szenenmusik hinter der Bühne wirkt: Er spielt unmißverständlich auf den kriegerischen, strahlenden norwegischen Prinzen Fortinbras an, den Erben des nach

Hamlets Tod verwaisten dänischen Throns; in Shakespeares Drama sieht ihn Hamlet nur in der Ferne vorüberziehen. Oder schließlich die nach einem elegischen Cello-Rezitativ einsetzende Trauermarsch-Coda (als Topos für Hamlets Tod) mit dem Hamlet-Motiv der Einleitung.

Aber das sind, auch im Hinblick auf die Form und die Gesamtproportionen der Ouvertüre marginale, wenn auch plastische Klangbilder, die nicht von der Essenz des Werkes ablenken können. Čajkovskij konzentriert sich ganz auf den Hamlet der tiefsinnigen Monologe und der inneren Konflikte, auf den zaudernden, melancholischen, in seinem Sarkasmus und Zynismus und seiner Zurückweisung der geliebten und ihn liebenden Ophelia charakterlich schillernden Hamlet, auf den Hamlet, der seine klare Weltsicht hinter der Maske des Wahnsinns verbirgt. Diesen Hamlet sieht Čajkovskij offenbar als einen zweiten Manfred. Es ist auffällig, wie das Charakterbild Hamlets in der Einleitung der Ouvertüre und wie sein musikalisches Thema dem Bild und dem Thema ähneln, das Čajkovskij in seiner drei Jahre zuvor entstandenen "Manfred"-Sinfonie (nach Lord Byron) gemalt hatte. Das Hauptsatzthema der "Hamlet"-Ouvertüre aber zeigt den anderen Hamlet, den Hamlet des wilden, vielfach todbringenden Furors der Rache und Vernichtung.

Wie oft in seinen Sinfonischen Dichtungen nimmt sich Tschaikovsky alle Freiheiten der formalen Gestaltung. Und doch wahrt er im "Hamlet" die Grundidee des Sonatenhauptsatzes. Es fehlt aber eine schulmäßige Durchführung mit der Konfrontation verschiedenen Materials in der Satzmitte. Erst nach dem Seitensatz der Reprise und vor Schlußgruppe, Stretta und Coda werden Motive des Hauptsatzes und das Hamlet-Motiv der Einleitung einander gegenübergestellt. Durchführungsartige Passagen gibt es aber auch jeweils im Anschluß an das Hauptsatzthema von Exposition und Reprise. Ungewöhnlich sind die insgesamt stark chromatische Harmonik und die Tonartendisposition im Rahmen der Grundtonart f-Moll; zum Beispiel steht der zweiteilige Seitensatz in der Exposition in der Tonart der Tritonus, h-Moll, und dessen Paralleltonart D-Dur, in der Reprise dagegen, ebenfalls "regelwidrig", in b-Moll und Des-Dur. Ungewöhnlich ist aber vor allem die unglaublich reiche Instrumentationspalette Čajkovskij's mit ihren düsteren Farbnuancen besonders in den Holzbläsern. Nur auf ein Farb- und Ausdrucksdetail möchte ich besonders hinweisen. Wenn das erste, zarte, motivisch in sich kreisende Seitensatzthema, das offenbar die Gestalt der reinen, rührenden, liebenden Ophelia symbolisiert, in der Reprise aufgenommen wird, so erscheint es dort von chromatischen, synkopischen Streicherfiguren verschleiert – ein tiefsinniges Abbild ihres getrüben Geistes.

*

Subjektive und objektive Inspiration.

4. und 5. Sinfonie

Seit seiner 4. Sinfonie unterscheidet Čajkovskij nicht zwischen "absoluter" oder "programmatischer" Musik. Absolute Musik gibt es nicht für ihn. Musik, die nichts ist als ein "leeres Spiel mit Tönen", akzeptiert er nicht. Während er seine 6. Sinfonie komponiert, erinnert er in einem Brief an seinen geliebten Neffen Vladimir L. Davydov (dem er das Werk widmen will) an die Sinfonie, die er einige Monate zuvor komponiert, aber dann entschieden verworfen hat, eine Sinfonie in Es-Dur. (Sie wurde rekonstruiert und wird ab und zu auch aufgeführt, fälschlicherweise als "7. Sinfonie" – Čajkovskij wäre entsetzt gewesen, hätte er

das ahnen können, denn er hielt das Werk als Sinfonie für mißlungen, "ohne echte Inspiration".³

Čajkovskij unterscheidet also nicht zwischen Musik ohne oder mit "Programm", sondern er unterscheidet zwischen uninspirierter und inspirierter Musik. Und er unterscheidet zwei Arten von Inspiration: objektive und subjektive Inspiration. Entsprechend kann Musik, so sagt er, ein äußeres oder ein inneres Programm haben. Aber immer hat sie, wenn sie gute Musik ist, ein Programm, oder anders gesagt: einen Inhalt. Ganz ähnlich sieht es später Gustav Mahler, wenn er sagt, es gebe, "von Beethoven angefangen keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat".⁴

Etwa ein Jahr nach Vollendung seiner 4. Sinfonie, am 5. / 17. Dezember 1878, erklärt Čajkovskij in einem Brief an Nadežda F. fon Mekh, seine Vertraute und Mäzenin, was er mit dem Unterschied zwischen "subjektiver" und "objektiver" Inspiration meint:

Im ersten Fall [also bei 'subjektiver' Inspiration] kommen in der Musik die Gefühle der Freude und des Leids zum Ausdruck, ähnlich wie bei einem Lyriker, der sozusagen seine Seele in Gedichten verströmt. Hier ist ein Programm nicht nur nicht nötig, sondern unmöglich. Eine andere Sache [nämlich ein Fall 'objektiver' Inspiration] ist es, wenn der Musiker beim Lesen einer Dichtung oder beim Anblick einer schönen Gegend von Begeisterung entflammt wird, den Gegenstand, der ihn so entzückt, musikalisch zu charakterisieren. In diesem Fall ist ein Programm [für den Hörer] unentbehrlich.⁵

Die Inhalte seiner subjektiv inspirierten späten Sinfonien Nr. 4-6 hat Čajkovskij zwar nicht publik machen wollen. Aber es gibt doch manche mehr oder weniger ausführliche Hinweise auf sie in seinen Briefen und musikalischen Skizzen. Die Hinweise in Briefen sind für ihn nahestehende Menschen bestimmt, nicht für die Öffentlichkeit. So schreibt er seinem Neffen Vladimir Davydov am 11. Februar 1893, während seiner Arbeit an der 6. Sinfonie:

Während meiner Reise tauchte in mir der Gedanke an eine Sinfonie auf, diesmal an eine mit einem Programm, aber mit einem Programm von der Art, daß es für alle ein Rätsel bleiben wird – mag man herumrätseln; die Sinfonie wird auch so heißen: Programmsinfonie (No. 6) [...] Dieses Programm ist mehr denn je von Subjektivität durchdrungen, und nicht selten habe ich, während ich umherstreifte und in Gedanken an ihr arbeitete, sehr geweint.⁶

Nikolaj A. Rimskij-Korsakov berichtet in seinen Memoiren von der Uraufführung der 6. Sinfonie:

Ich entsinne mich, daß ich ihn [= Čajkovskij] in der Pause gleich nach der Sinfonie fragte, ob er nicht ein Programm zu diesem Werk habe. Er antwortete mir, daß dem Werk natürlich ein Programm zugrunde läge, daß er es jedoch niemals bekanntgeben würde.⁷

³ Brief an den Neffen Vladimir L. Davydov vom 11. Februar 1893; zitiert nach: P.I. Tschaikowsky, Sinfonie Nr. 6. Taschenpartitur. Einführung und Analyse von Th. Kohlhasse, München und Mainz 1983, S. 271.

⁴ Gustav Mahler, Briefe 1879-1911, hg. von Alma Mahler, Wien 1924, S. 296.

⁵ Nach: ČPSS VII, S. 513. – Englisch in: Alexandra Orlova, Tchaikovsky: A Self-Portrait, translated by R.M. Davison with a foreword by David Brown, Oxford · New York 1990, p. 149.

⁶ Nach: P.I. Tschaikowsky, Sinfonie Nr. 6, a.a.O., S. 275 f. – Englisch in: A. Orlova, op. cit., p. 399.

⁷ Nikolaj Rimskij-Korsakov, Chronik meines musikalischen Lebens 1844-1906, übersetzt von Oskar von Riesemann, Berlin und Leipzig 1928, S. 238 f. – Englische Ausgabe: N.A. Rimsky-Korsakov, My Musical Life, translated by Judah A. Joffe, edited by Carl van Vechten, New York: Vienna House, 1972, p. 339-340.

Konkret und detailliert hatte sich Čajkovskij zum "inneren Programm" seiner 4. Sinfonie geäußert. In seinem viel zitierten Brief vom 17. Februar / 1. März 1878 an die Widmungsträgerin des Werkes, Nadežda F. fon Mekk, heißt es zum Beispiel über die Fanfaren, die das Werk wie ein emphatisches Motto einleiten und die am Ende des Finales zeichnerhaft wieder aufgegriffen werden:

Die Einleitung ist das Samenkorn der ganzen Sinfonie und zweifellos der Hauptgedanke: [folgt Notenbeispiel: Einleitungsfanfare] Das ist das Fatum, die verhängnisvolle Macht, die unser Streben nach Glück verhindert und eifersüchtig darüber wacht, daß Glück und Frieden nie vollkommen und wolkenlos werden, eine Macht, die wie ein Damoklesschwert über unserem Haupte schwebt und unsere Seele unentwegt vergiftet. Sie ist unbesiegbar, nie wird man sie überwältigen. Es bleibt nichts, als sich damit abzufinden und erfolglos zu klagen: [folgt Notenbeispiel: Hauptsatzthema] ... Und so ist das Leben ein unentwegter Wechsel harter Wirklichkeit mit flüchtigen Träumen vom Glück.⁸

Čajkovskij betont am Ende dieses Briefes, wie unzureichend ein solcher nachträglicher Versuch sei, musikalische Gedanken und Bilder in Worte zu übertragen, die nichts anderes sein könnten als

allgemeine Erinnerungen an die Leidenschaftlichkeit und Unheimlichkeit der erlebten Empfindungen.⁹

Noch bedeutender zur Frage der inneren Programme seiner späten Sinfonien ist ein Brief Čajkovskijs an seinen früheren Kompositionsschüler Sergej I. Taneev vom 27. März / 8. April 1878. Čajkovskij schätzte dessen fachmännisches Urteil auch dann, wenn es allzu scharf ausfiel. An Čajkovskij's 4. Sinfonie hatte er u.a. gerügt, sie wirke auf ihn wie "Programm Musik". Čajkovskij antwortet:

Was nun Ihre Bemerkung anbelangt, daß meine Sinfonie nach Programm Musik klingt, so stimme ich Ihnen zu. Ich sehe nur wiederum nicht ein, warum das ein Fehler sein sollte. Ich fürchte mich vielmehr vor dem Gegenteil, das heißt, ich wünsche mir absolut nicht, sinfonische Werke zu schreiben, die nichts ausdrücken und nur aus Akkorden und Harmonien, Rhythmen und Modulationen bestehen. Gewiß ist meine Sinfonie Programm Musik, nur ist es ganz unmöglich, ihr Programm in Worte zu fassen; es würde komisch wirken und gewiß ausgelacht werden. Sollte aber eine Sinfonie, die lyrischste aller musikalischen Formen, nicht gerade so sein? Sollte sie nicht alles das ausdrücken, wofür es keine Worte gibt, was aber aus der Seele herausdrängt und ausgesprochen werden will?

Übrigens muß ich in meiner Einfalt bekennen, daß ich geglaubt habe, der Grundgedanke dieser Sinfonie sei so verständlich und allgemein einleuchtend, daß sein Sinn in allgemeinen Umrissen auch ohne Programm jedem zugänglich sein müßte.

Glauben Sie bitte ja nicht, daß ich jetzt vor Ihnen mit tiefen Gefühlen und erhabenen Gedanken prahlen will. Ich hatte durchaus nicht das Bestreben, eine neue Idee auszusprechen. Im Grunde ist meine Sinfonie eine Nachahmung der Fünften Sinfonie von Beethoven, d.h., ich ahmte nicht ihren musikalischen Inhalt nach, sondern ihre Grundidee. Wie denken Sie, gibt es ein Programm für die Fünfte Sinfonie? Es gibt nicht nur ein Programm, es kann sogar nicht die geringste Mei-

⁸ ČPSS VII, S. 124-128; hier nach: Teure Freundin, S. 136-140. – Englisch: A. Orlova, op. cit., p. 107-109.

⁹ ČPSS VII, S. 140. – Englisch: A. Orlova, op. cit., p. 110.

nungsverschiedenheit darüber herrschen, was sie ausdrücken will. Ungefähr dasselbe liegt auch meiner Sinfonie zugrunde, und wenn Sie mich nicht verstanden haben, so folgt daraus, daß ich kein Beethoven bin, woran ich niemals gezweifelt habe. Ich will noch hinzufügen, daß es in dieser Sinfonie, d.h. in der meinigen, nicht einen einzigen Takt gibt, den ich nicht gefühlt hätte und der nicht ein Wiederhall meines innersten Seelenlebens wäre.¹⁰

Eine Programm- und "Schicksalssinfonie" ist auch Čajkovskij's Fünfte von 1888. In einem Notizbuch des Komponisten haben sich einige musikalische Skizzen mit verbalen Ergänzungen erhalten. Als "Programm des I. Satzes" formuliert Čajkovskij:

Intr[oduktion]. Völlige Unterwerfung unter das Schicksal oder, was dasselbe ist, vor dem unergründlichen Walten der Vorsehung. Allegro. I) Murren, Zweifel, Klagen, Vorwürfe an ... XXX. II) Sollte man sich nicht in die Arme des *Glaubens* stürzen??? Ein wunderbares Programm, wenn es nur auszuführen wäre.¹¹

Bei einer Skizze zum zweiten Satz ergänzt Čajkovskij:

"consolation", "ein Lichtstrahl" und "nein, keine Hoffnung".¹²

*

Sinfonie "Das Leben" und 6. Sinfonie

Der 6. Sinfonie von 1893, die unter ihrem von Čajkovskij selbst stammenden Untertitel "Pathétique" bekannt ist und als eines der Hauptwerke nicht nur Čajkovskij's, sondern der gesamten russischen Sinfonik gelten kann, gehen andere sinfonische Pläne des Komponisten voraus. Von der mißlungenen Es-Dur-Sinfonie von 1891/92 war schon die Rede; Čajkovskij hat sie nach Vollendung der 6. Sinfonie zu seinem 3. Klavierkonzert umgearbeitet. Zeitlich vor der Es-Dur-Sinfonie sind Skizzen zu einer Sinfonie "Das Leben" zu datieren, nämlich im Mai 1891:

Erster Satz: alles ist Schwung, Zuversicht, Tatendrang. Muß kurz sein (das Finale – Tod – das Resultat der Zerstörung) (zweiter Satz – Liebe; dritter – Enttäuschung; der vierte endet mit Ersterben – ist ebenfalls kurz).¹³

Zu dem "geheimen Programm" der 6. Sinfonie, das durch und durch persönlich und subjektiv sei, hat sich Čajkovskij nicht näher geäußert. Dies gab Anlaß zu vielfältigen Interpretationsversuchen und Spekulationen. Diese gingen nicht so sehr von der musikalischen Analyse des Werkes aus, sondern von ausgewählten, pessimistisch gefärbten Äußerungen des Komponisten in einigen Briefen, vom Zitat einer Melodie der orthodoxen Totenliturgie (in der Durchführung des I. Satzes) und vom ungewöhnlichem Finale des Werkes, einem *Adagio lamentoso*. Die 6. Sinfonie mit ihrem zentralen melodischen Motiv der fallenden Vorhaltsekund, mit ihren weiteren Klagemotiven und Topoi sowie ihren Zitaten in den Ecksätzen ist als "sinfonisches Requiem" verstanden worden.¹⁴ Oder man hat es als künstlerische Auseinandersetzung des Komponisten mit seiner biographischen und psychi-

¹⁰ ČPSS VII, S. 200-202; hier nach: Teure Freundin, S. 165 f. – Englisch: A. Orlova, op. cit., p. 120-121.

¹¹ Nach: ČMN, S. 239. – Englisch: TchH 1, p. 154.

¹² Nach: ČMN, S. 239. – Englisch: TchH 1, p. 154.

¹³ Nach: NČE 39c, S. 5 (russisch und englisch).

¹⁴ Vgl. ČSt 2, S. 73-125.

schen Situation verstanden, vor allem auch mit seiner erotischen Veranlagung in Verbindung gebracht.¹⁵

Mir scheint es eine problematische Methode zu sein, Biographie, Wesen und Charakter eines schöpferischen Menschen in den Produkten seiner Kunst zu spiegeln, das Eine durch das Andere zu beleuchten. Kunst ist zunächst nach künstlerischen Kriterien zu messen, handwerklichen und ästhetischen. Analyse und Interpretation der Kunstwerke führen zu ihren "Inhalten", nähern sich ihren "inneren Programmen" oder "inneren Vorgängen" (so Liszt), wie sie seit Beethoven und Berlioz bis hin zu Mahler die Instrumentalmusik beseelen, insbesondere die sinfonische, und wie sie das Wesen der "romantischen" und "spätromantischen" Musik ausmachen. Diese "Inhalte" und "inneren Programme" haben zweifellos mit der Person des Künstlers zu tun und mit seiner sozialen, kulturellen und persönlichen Erlebniswelt; aber nicht in dem prosaischen Sinne des konkreten Abbildens oder Spiegelns, sondern im Sinne der Gestaltung der ewigen und allgemeinen Themen des Menschseins mit den Mitteln der begrifflosen und doch so ausdrucksreichen und "vielsagenden" Sprache der Musik.

Hat Čajkovskij nicht eben diese Themen in seiner vorhin zitierten programmatischen Skizze zur Sinfonie "Das Leben" angedeutet? Und weist diese Programmskizze nicht ebenso wie die zitierten Äußerungen zur 4. und 5. Sinfonie in eine Richtung, der wir beim Studium und beim bewußten Hören auch der 6. Sinfonie folgen dürfen? Das übergeordnete Thema von Čajkovskij's später Sinfonik ist das menschliche Leben im allgemeinen und das Künstlerleben im besonderen, das Leben mit seinen Kämpfen, seiner Schicksalhaftigkeit, seinen Freuden und Leiden, seinen Erfolgen und Enttäuschungen, seinen unerbittlichen Forderungen und seinem unausweichlichen Endziel: dem Tod. In keinem anderen Werk Čajkovskij's liegt dieser Themenkreis so offen zutage wie in der "Pathétique", in keinem anderen hat er für die ewigen Themen des Menschseins ähnlich klare und gültige, tief ins Herz dringende musikalische Bilder geschaffen. Es sind aufwühlende und begeisternde, beglückende, überwältigende und niederdrückende Bilder, ja, und selbst im ersterbenden *Adagio lamentoso* des Finales, auch Bilder der Hingebung und der Aussöhnung mit dem Schicksal.

¹⁵ Vgl. Timothy L. Jackson, Tchaikovsky: Symphony No. 6 (*Pathétique*), Cambridge 1999.