

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 18 (2011)

S. 12–25

Zur Genese des Librettos von Čajkovskijs Oper *Die Jungfrau von Orléans*  
(Ada Ajnbinder)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:  
[http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/abkuerzungen.pdf](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](mailto:info@tschaikowsky-gesellschaft.de) / [www.tschaikowsky-gesellschaft.de](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de)

Redaktion: Lucinde Braun und Ronald de Vet  
ISSN 2191-8627

## Zur Genese des Librettos von Čajkovskijs Oper *Die Jungfrau von Orléans*

von Ada Ajnbinder

Aus dem Russischen von Lucinde Braun

Wer sich ernsthaft mit Petr Čajkovskijs musikdramatischem Œuvre beschäftigt, wird nicht an seiner Tätigkeit als Librettist vorbeigehen können. Beginnend mit seiner ersten Oper *Voevoda* hat Čajkovskij sich stets mehr oder weniger stark an der Entstehung der Librettotexte zu seinen Opern beteiligt. So verfasste der Komponist das Textbuch des *Opričnik* ganz ohne fremde Hilfe, sein genauer Anteil an den Libretti zu *Evgenij Onegin* und *Mazepa* lässt sich nur im Ansatz rekonstruieren, scheint aber erheblich gewesen zu sein. Noch in *Pikovaja dama*, deren Libretto Čajkovskijs jüngerer Bruder Modest geschrieben hatte, nahm Petr Il'ič eine Vielzahl von Änderungen in der Konstruktion der Szenen und im Wortlaut vor, fügte eigenständige Passagen hinzu oder gab seinem Librettisten Anweisungen für Revisionen des ursprünglichen Textes<sup>1</sup>. Die einzige Oper aber, die in ihrem Titel tatsächlich den Namen des Komponisten als Librettist führt, ist seine *Orleanskaja deva* (*Die Jungfrau von Orléans*). Es erscheint daher als besonderer Glücksfall, dass sich gerade für dieses Werk die Quelle erhalten hat, aus der sich Čajkovskijs Arbeit an seiner literarischen Vorlage und die Genese des für die Vertonung vorgesehenen Operntextes bis ins Detail rekonstruieren lassen.

Die Oper *Orleanskaja deva* nimmt eine besondere Stellung in Čajkovskijs Schaffen ein. Die Hinwendung zu einem Sujet, in dessen Zentrum die Gestalt der Jeanne d'Arc stand, hat eine Vorgeschichte, die in vielerlei Hinsicht bestimmend für den Zugang zu diesem Stoff werden sollte. Bereits in seiner frühen Kindheit war Čajkovskij fasziniert von der französischen Nationalheldin. Aus den Erinnerungen seiner Gouvernante Fanny Durbach ist bekannt, dass eines seiner Lieblingsbücher *Les enfants célèbres* (*Berühmte Kinder*) von Michel Masson war; gleich im ersten Kapitel wird hier das Schicksal der Jeanne d'Arc dargestellt. In eines der von Fanny Durbach aufbewahrten Schülerhefte hatte der siebenjährige Knabe zudem das Gedicht *Heroïne de la France* (*Die Heldin von Frankreich*) von Casimir Delavigne (1793-1843) eingetragen, in ein weiteres notierte er wenig später das erste Kapitel einer "Geschichte der Jeanne d'Arc", auf das Delavignes zweite, der Jungfrau von Orléans gewidmete Elegie folgt<sup>2</sup>.

Petr Il'ičs Bruder und Biograph Modest Čajkovskij kommentierte diese frühe Affinität auf folgende Weise:

An der Heldentat der Jungfrau fesselte nicht nur der Patriotismus die Phantasie des Jungen. Betrachtet man die Untersuchungen, die ihr gewidmet sind, lässt sich unschwer erkennen, dass dieser Kult auch auf ein dunkles Streben nach Ruhm gegründet war, das die Phantasie des Komponisten schon in frühen Jahren anzog. Es gefiel ihm offenbar, dass Johanna das Vaterland errettet hatte, und besonders entzückte ihn der Umstand, dass dies einer einfachen Hirtin gelungen war. Die Möglichkeit, dass ein so schwaches Geschöpf solchen Ruhm erlangen konnte, begeisterte ihn und rückte ihn seinem Vorbild näher [an dieser Stelle sind Teile des Textes ausgestrichen] es rührte ihn, dass alle Völker der niedrigen Jungfrau-Bäuerin seit Jahrhunderten ihre Ehrfurcht erweisen. Die Aureole des Martyriums fügte dieser Gestalt noch mehr Reize hinzu.<sup>3</sup>

Die Gestalt Johannas begleitete Čajkovskij ein Leben lang. Im Archiv des Komponisten haben sich sogar Briefpapier und Briefumschläge mit der Abbildung seiner Lieblingsheldin erhalten.

---

<sup>1</sup> Siehe dazu ausführlich P.E. Vajdman, *Rabota P.I. Čajkovskogo nad rukopis'ju libretto opery „Pikovaja dama“* in: ČRL, S. 155-177.

<sup>2</sup> Vgl. die Beschreibung der Quellen in ČS, S. 881 f., englisch S. 934.

<sup>3</sup> M.I. Čajkovskij, [*Iz semejnych vospominanijach*], hrsg. von P.E. Vajdman, ČA 1995, S. 35.

In der Forschung hat man sich in letzter Zeit wiederholt mit der Oper *Orleanskaja deva* und ihren literarischen Quellen beschäftigt, wobei insbesondere das Verhältnis zu Schiller thematisiert wurde.<sup>4</sup> Čajkovskijs Operntext basiert zu einem wesentlichen Teil auf Vasilij Žukovskijs Übersetzung von Friedrich Schillers ‚Romantischer Tragödie‘ *Die Jungfrau von Orleans* (1801). In sein Exemplar dieser russischen, dem deutschen Original äußerst nahe stehenden Fassung, im 1869 erschienenen zweiten Band von Žukovskijs *Gesammelten Werken*, hat der Komponist zahlreiche Notizen und Glossen eingefügt, um den Text den Anforderungen eines Opernlibrettos anzupassen<sup>5</sup>. Diese für die Entstehungsgeschichte des Werks zentrale Quelle, die zum Bestand des Staatlichen Čajkovskij-Haus-Museums in Klin gehört (GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582), soll hier erstmals eingehender vorgestellt werden<sup>6</sup>.

Im Herbst 1878, unmittelbar nach dem Erscheinen des Klavierauszugs von *Evgenij Olegin* und dem Beginn der Proben für die erste Aufführung, las Čajkovskij Schillers *Jungfrau von Orléans* in der Übersetzung Žukovskijs und entschied sich für eine Oper nach diesem Stoff. Zunächst allerdings bildete dieser Text lediglich den Ausgangspunkt seines Interesses. Wie der Musiker am 6/18. Dezember 1878 aus Florenz an Frau von Meck schrieb, wollte er „in Katalogen herumwühlen und [sich] eine kleine Bibliothek über Jeanne d’Arc anlegen.“<sup>7</sup> In der Tat befasste er sich während der Arbeit am Szenarium des zukünftigen Werks mit allen ihm zugänglichen Quellen, sowohl wissenschaftlichen Untersuchungen als auch älteren Opernlibretti über denselben Stoff. Noch im Dezember 1878 schickte Nadežda von Meck ihm die reich bebilderte Studie des französischen Historikers Alexandre-Henri Wallon über Jeanne d’Arc<sup>8</sup>. Der Musiker erläuterte ihr seine Meinung über das Buch:

Es ist wundervoll, – als Ausgabe. Geschrieben ist es zwar gut, aber mit der viel zu offensichtlichen Absicht, den Leser zu überzeugen, dass Johanna tatsächlich mit den Erzengeln, den Engeln und den Heiligen verkehrte. [...] Nichtsdestoweniger verschlinge ich es. Am Ende werden alle literarischen und musikalischen Bearbeitungen des Stoffes analysiert, wobei Schiller schlecht wegkommt, Herr Mermet dagegen (ein sehr mittelmäßiges Talent) gelobt wird. Dort gibt es zwei Fragmente aus seiner Oper, die einen sehr negativen Eindruck von dem Werk vermitteln, besonders ist der Chor der Engel extrem schlecht.<sup>9</sup>

In seiner Studie analysiert Wallon den gesamten Lebensweg der Jeanne d’Arc, ihre Heldentaten, den Prozess und die Todesstrafe sowie die spätere Rehabilitierung. Ausführlich dargestellt wird die Rezeption der Johanna-Gestalt in den verschiedenen Kunstarten, einschließlich Theater und Musik. Wallon berücksichtigt dabei Schillers Tragödie, die dazugehörigen Schauspielmusiken Bernhard Anselm Webers (1806), Leopold Damroschs (1857) und Max

<sup>4</sup> Vgl. Sofia Khorobrykh, *Schillers „Jungfrau von Orléans“ und Tschaikowskys Bühnenwerk: Züge der Literaturoper*, in: *Schiller und die Musik*, Köln 2007, S. 149-175; Alfonsina Janés, „Die Jungfrau von Orleans“: Čajkovskij und Schiller, in: *Mitteilungen* 13, S. 131-143; L.A. Serebrjakova, A.L. Makarova, *Misterial’nyj proobraz opery P.I. Čajkovskogo „Orleanskaja deva“*, in: *Žizn’ religii v muzyke. Sbornik statej*, Bd. 4, Sankt Petersburg 2010, S. 40-61.

<sup>5</sup> Vgl. Polina E. Vajdman, *Čajkovskijs Arbeitsweise. Eine Untersuchung seiner Autographe*, ČSt 7, S. 96 f.

<sup>6</sup> Mit der Bedeutung von Čajkovskijs persönlicher Bibliothek befasst sich die 2010 abgeschlossene Dissertation der Autorin, vgl. zu diesem Thema ihre Aufsätze *P.I. Čajkovskij v zerkale svoej biblioteki*, in: *Muzykovedenie* 2010/3, S. 37-42; „*Russkomu chudožniku v znak družby i uvaženija (Izdaniya sočinenij Ė. Griga v sobranii P.I. Čajkovskogo)*“, in: *Vestnik Rossijskoj akademii muzyki* 2009/1, URL: <http://www.vestnikram.ru/file/ainbinder2.pdf>; *Izdaniya sočinenij N.A. Rimskogo-Korsakova v ličnoj biblioteke Čajkovskogo*, in: *Rimskij-Korsakov*, hrsg. von L.A. Miller, T.Z. Skvirskaja u.a., Sankt Petersburg 2008, S. 206-217 (Peterburgskij muzykal’nyj archiv 7); *Ličnaja biblioteka Čajkovskogo, kak istočnik izučenija ego tvorčeskoj biografii*, in: *Vestnik Rossijskoj akademii muzyki* 2007/2, URL: <http://www.vestnikram.ru/file/ainbinder.pdf>; *Ličnye biblioteki muzykantov: k probleme sobiranija, sochranenija i izučenija*, in: *Gnesinskaja naučnaja škola – XXI vek, Rossijskaja akademija muzyki im. Gnesinych* Bd. 176, Moskau 2009, S. 131-139.

<sup>7</sup> *Teure Freundin*, S. 247.

<sup>8</sup> Der Komponist besaß folgende Ausgabe: Henri Wallon, *Jeanne D’Arc. Edition illustrée d’après les monuments de l’Art depuis le quinzième siècle jusqu’à nos jours*, Paris (Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>)<sup>3</sup>1877 (GDMČ, d<sup>2</sup>, Nr. 279).

<sup>9</sup> Brief vom 8/20.12.1878, ČPSS VII, S. 527.

Bruchs (1859), ebenso wie Jules Barbiers Dramenfassung mit der Bühnenmusik von Charles Gounod. Behandelt werden ferner die zahlreichen Opern, die Jeanne d'Arc zum Thema haben: von Gaetano Andreozzi (1793), Nicola Vaccai (1827), Giovanni Pacini (1830), Johann Vesque von Püttlingen (1840), Giuseppe Verdi (1845) bis zu Auguste Mermet (1876). Außerdem werden zahlreiche Werke aus anderen musikalischen Gattungen bibliographisch erfasst.

Aus Paris, wo er sich inzwischen selbst mit weiteren Quellen versorgen konnte, schrieb Čajkovskij am 26. Dezember 1878 / 7. Januar 1879 an Frau von Meck:

Das notwendige Material für die „Jungfrau von Orleans“ habe ich bekommen. Über das Buch von Michelet freue ich mich sehr, es wird mir von großem Nutzen sein. Was die Oper von Mermet betrifft, so fand ich das Libretto sehr schlecht. Es gibt allerdings ein oder zwei wirkungsvolle Auftritte, die ich vielleicht benutzen werde. Ich bin schließlich zu der Überzeugung gelangt, daß Schillers Drama, obwohl es nicht ganz der historischen Wahrheit entspricht, alle künstlerischen Darstellungen der Johanna durch seine psychologische Wahrheit übertrifft.<sup>10</sup>

Gerade dem Verhältnis von psychologischer und historischer Wahrheit maß Čajkovskij eine hohe Bedeutung bei. Deshalb studierte er nicht nur literarische, sondern auch historische Werke, wie die erwähnten Bücher von Wallon und Jules Michelet<sup>11</sup>. In ähnlich systematischer Weise befasste sich der Komponist später während seiner Arbeit an *Mazepa* mit dem geschichtlichen Umfeld seines Stoffs<sup>12</sup>. Aufschlussreich für Čajkovskijs Haltung ist ein Kommentar, den der Komponist viele Jahre später bei der Lektüre von E. A. Solov'evs Besprechung von Emile Zolas Roman *Germinal* als Marginalie niederschrieb<sup>13</sup>. Neben dem Ausruf „Bravo!“ finden sich hier folgende unterstrichene Worte:

In „Krieg und Frieden“ sehen wir unmittelbar, wie alle diese [historischen] Tatsachen sich abgespielt haben; Zufälliges und Undeutliches verwerfend, stellt der Künstler uns die Ereignisse des Lebens in all ihrer Fülle vor, und natürlich besitzen Tolstoj's Bilder einen absoluteren Wert und mehr Wahrheit als alle offiziellen Akten, Dokumente und zeitgenössischen Memoiren. Denn er ist ein Prophet, vates, und tote Menschen erstehen vor ihm auf und wiederholen von neuem die Taten, die sie zu Lebzeiten vollbracht haben.<sup>14</sup>

Diese Worte lassen sich durchaus auch als eigenes ästhetisches Credo lesen. Trotz der ‚psychologischen‘ Wahrheit von Schillers Tragödie, die ihn letztlich diesen Text als Hauptquelle für sein Libretto wählen ließ, entschied sich Čajkovskij gegen den Schluss, an dem der Dichter Johanna auf dem Schlachtfeld mit der Fahne in der Hand fallen lässt. In der Oper stirbt sie auf dem Scheiterhaufen, so wie es die historischen Quellen belegen.

Eine weitere wichtige Änderung gegenüber Schiller betrifft den Engelschor, den Čajkovskij in seine Oper einführte. Es gibt keine Engel in Schillers Tragödie, sondern lediglich die mystische Person des Schwarzen Ritters, der Johanna die Niederlage weissagt. Warum entschloss sich der Komponist zu diesem Eingriff, obwohl er doch bemüht war, dem Schillerschen Vorbild zu folgen? Čajkovskijs Lionel ist kein Feind im vollsten Sinne des

---

<sup>10</sup> *Teure Freundin*, S. 252.

<sup>11</sup> Gemeint ist hier der 1841 unter dem Titel *Jeanne d'Arc* erschienene fünfte Band von Michelets großer *Histoire de France*, der sich allerdings nicht im Besitz des Čajkovskij-Haus-Museums in Klin erhalten hat. Verloren ist auch der Klavierauszug von Verdis *Giovanna d'Arco*, den sich Čajkovskij in Wien zugelegt hatte, sowie Mermets *Jeanne d'Arc*, die er intensiv rezipiert hat. Nur die bibliophile Ausgabe Wallons hat der Komponist sorgfältig aufbewahrt, vgl. die Abbildungen aus seinem Exemplar in ČMP 2, S. 380-383.

<sup>12</sup> Vgl. Polina E. Vajdman, *Čajkovskijs Arbeitsweise. Eine Untersuchung seiner Autographe*, ČSt 7, S. 98.

<sup>13</sup> Veröffentlicht in der Zeitschrift *Vestnik Evropy* 1892, S. 133. Das private Exemplar des Komponisten trägt die Signatur GDMČ, d<sup>1</sup>, Nr. 483.

<sup>14</sup> Die Besprechung wurde unter dem Pseudonym V. Andreevič veröffentlicht. Erstmals publiziert wurde Čajkovskijs Marginalie von M.S. Blok, *Pomety P.I. Čajkovskogo na proizvedenii L.N. Tolstogo „V čem moja vera?“*, in: ČRL, S. 29 f. Zu Čajkovskijs Verhältnis zu Tolstoj vgl. Ada Ajnbinder, *P.I. Čajkovskij – čitatel' L.N. Tolstogo*, in: *L.N. Tolstoj i sud'by sovremennoj civilizacii*, Bd. 1, Tula 2003, S. 238-252; dies., „*Vlast' t'my*“ i „*Plody prosveščeniya*“ *L.N. Tolstogo v krug čtenija P.I. Čajkovskogo*, in: *Lev Tolstoj i obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti*, hrsg. von Ju.L. Vorotnikov, Moskau 2008, S. 209-218; Polina Vajdman, *Čajkovskij i Tolstoj: ešče raz o vstreče dvuch chudožnikov*, in: *Tolstoj – èto celyj mir*, Moskau 2004, S. 144-167.

Wortes, weil er kein Engländer ist. Stattdessen rückt der Komponist anstelle des Motivs der Liebe zum Feind das allgemeinere der sündhaften Liebe in den Vordergrund, ein Motiv also, das man als eines der zentralen Themen in seinem Operschaffen ansehen kann.

Der Verkehr zwischen Johanna und den Engeln, ein traditioneller Bestandteil in der Geschichte dieses Stoffs, entspricht nicht nur dem Gebot nach historischer Wahrheit, er kommt auch Čajkovskijs Bedürfnis entgegen, mit seinen Helden mitzuempfinden<sup>15</sup>. Nicht zufällig hob Nikolaj Kaškin hervor, „dass Čajkovskij sich sehr glücklich der Überlieferung von den himmlischen Stimmen, die Johanna hört, bedient hat“<sup>16</sup>. Der Komponist versucht gewissermaßen, Johanna zu helfen. Die Engel erscheinen an den schicksalsvollen Wendepunkten im Leben der Hauptfigur. Sie geben ihr Botschaften, weisen ihr den Weg, der sie am Ende auf den Scheiterhaufen führen wird. Dabei unterstützen und beruhigen sie Johanna, wenn sie Angst davor hat, sich dem göttlichen Willen unterzuordnen und ihre Mission zu erfüllen, und ermutigen sie im Moment der Todesstrafe.

Die Analyse von Čajkovskijs Randnotizen in der russischen Ausgabe von Schillers *Die Jungfrau von Orleans* ermöglicht es, die Arbeit am Text des Librettos, die Besonderheit der Personenkonzeption und die Genese einer eigenständigen Fassung dieses Stoffs besser zu verstehen. Die in das Buch eingetragenen Glossen und Marginalien betreffen fast die gesamte Oper: von Johannas Arie im I. Akt bis zum 1. Bild von Akt IV. Erst danach gehen die Sujets der beiden Werke endgültig auseinander. Die Notizen des Komponisten umfassen:

- Hervorhebungen der benötigten bzw. Ausstreichungen der nicht benötigten Textpassagen
- Ergänzungen oder Ersetzungen einzelner Wörter und Sätze
- Angaben zur Konstruktion von Szenen und Ensembles, Umverteilungen des Textes zwischen den Figuren
- Einfügungen eigener Textteile (vor allem für Chorrepliken)

Die Arbeit am Libretto war nach Čajkovskijs eigenen Worten nicht einfach. So schrieb er am 8/20. Januar 1879 an Frau von Meck:

Ich bin mit meiner musikalischen Arbeit sehr zufrieden. Was die literarische angeht, d.h. das Libretto, so glaube ich, dass sie mich einige Tage meines Lebens kosten wird. Ich kann Ihnen gar nicht beschreiben, wie sehr sie mich erschöpft. Wie viele Federhalter werden zernagt, ehe ich einige Zeilen fertig bekomme. Wie oft springe ich voller Verzweiflung auf, weil ich keinen Reim finden kann oder weil das Versmaß nicht gelingen will oder weil ich absolut nicht weiß, was die eine oder andere Person im gegebenen Augenblick zu sagen hat. Besonders hinsichtlich des Reims finde ich, daß es eine große Wohltat wäre, wenn jemand auf die Idee käme, ein Lexikon des Reims zu veröffentlichen. Wenn ich nicht irre, besitzen die Deutschen schon ein solches Lexikon. Vielleicht gibt es auch in Rußland eines, ich kenne es aber nicht.<sup>17</sup>

Die mühevollen Arbeit am Librettotext lässt sich besonders gut für den zweiten Akt und das erste Bild des dritten Aktes in der Ausgabe von Schillers/Žukovskijs Tragödie ablesen. Der II. Akt der Oper, der im Palast von Chinon spielt, beginnt mit dem Chor der Ménestrels, welcher die Szenen am Hofe Karls VII. einleitet, wo der französische König mit seiner Geliebten Agnes Sorel und seinen Kampfgenossen die militärische Lage bespricht. Čajkovskijs Randnotizen zu den Auftritten 8-10 im I. Akt des Schillerschen Dramas beziehen sich auf die folgenden Szenen des II. Opernacts, die unmittelbar mit der Hauptheldin zu tun haben: die Szene und Erzählung des Erzbischofs (Nr. 14), Johannas Erzählung (Nr. 15) und das Finale (Nr. 16). Zweifellos hat man hier die Spuren jener allerersten Arbeit am Libretto vor sich, von der in dem zitierten Brief an Frau von Meck vom 6/18. Dezember 1878 ebenfalls die Rede war:

---

<sup>15</sup> Den eigenständigen Ansatz des russischen Operntextes unterstreicht auch Alfonsina Janés in ihrem Vergleich mit der Funktion des Engelschores bei Auguste Mermet und Jules Barbier, vgl. *Mitteilungen* 13, S. 134-135.

<sup>16</sup> Kaškin, S. 81.

<sup>17</sup> ČPSS VIII, S. 32, deutsch nach *Mitteilungen* 8, S. 194.

Aber einstweilen habe ich mir direkt aus Žukovskij eine Szene genommen, die ich auf jeden Fall haben möchte, auch wenn ich sie bei Mermet nicht finden sollte. Es ist genau die Szene, in der der König, die Erzbischöfe und Ritter in Johanna eine Gesandte des Himmels erkennen.<sup>18</sup>

Zu Beginn von I,8 in Schillers/Žukovskijs Text strich der Komponist überflüssige Textteile. Neu hinzugefügt wurde die Frage des Königs „Что значит трубный звук[?]“ (Was bedeutet der Trompetenklang?) und Agnes' Replik: „О милый друг мой / Мне сердце говорит: шлет / Бог нам помощь“<sup>19</sup> (Oh mein lieber Freund / Das Herz sagt mir: Gott / schickt uns Hilfe). Die Nachricht vom unerwarteten Sieg der Franzosen wird bei Schiller/Žukovskij von La Hire überbracht, einer Figur, die in der Oper fehlt. Seine Rolle übernimmt Dunois, wodurch sich verschiedene Änderungen ergeben, die der Musiker in seine Dramenausgabe eintrug. Der Verzicht auf das gesamte Figurenpersonal eines Sprechdramas gehört zu den typischen Reduktionen, die sich bei der Transformation in ein Opernlibretto ergeben<sup>20</sup>. Dies hatte der Komponist schon zu Beginn seines Interesses am Jeanne d'Arc-Stoff erkannt, wie der Brief an Frau von Meck vom 6/18. Dezember 1878 zeigt:

Ich besitze nur Shukowskis Übersetzung des Schillerschen Dramas, das sich für einen Operntext nicht eignet, da dort zu viele Personen auftreten und für die Oper nicht so wichtige Episoden dargestellt werden.<sup>21</sup>

Letztlich sollten in Čajkovskijs Oper von den 26 Handelnden bei Schiller/Žukovskij nur neun Hauptpersonen übrig bleiben. Eine große Anzahl seiner Bemerkungen im Tragödientext hängt mit diesem Umstand zusammen.

Ähnlich geartet sind die Notizen zum folgenden 9. Auftritt des Dramas. Über Johannas Erscheinen und das durch sie bewirkte Wunder berichtet in der Oper nun an Stelle des weggefallenen lothringischen Ritters Raoul der Erzbischof. In der Szene von Johannas Auftritt bei Schiller/Žukovskij strich der Komponist zahlreiche Passagen, nahm Kürzungen und Umstellungen vor. Beispielsweise ergänzte er an jener Stelle, wo das Drama sich auf die Regieanweisung „Alle zeigen ihr Erstaunen“ beschränkt, einen eigenen Text für den Chor, der diese Verblüffung in Worte fasst: „Кто, кто она? Посланица небес / Иль силы адские слова ее внушают!“<sup>22</sup> (Wer, wer ist sie? Eine Gesandte des Himmels / Oder geben höllische Mächte ihr die Worte ein!)

Die Textausgabe zeigt sodann, auf welche Weise es Čajkovskij gelang, das Finale des II. Opernaktes (Nr. 16) zu konstruieren, in dem Chor und Solistenensemble eine wichtige Rolle zukommt. Musikalisch besitzt das Finale eine rondoartige Anlage mit einem dreimal erklingenden Refrain. Den ersten Refrainabschnitt eröffnet ein Solo des Erzbischofs, dem der Chor mehrfach repliziert. Für seine Partie wählte Čajkovskij folgende Zeilen aus dem 10. Auftritt des I. Aufzugs zum Ausgangspunkt:

Должно молчать перед глаголом неба  
Сомнение премудрости земной:  
Здесь истине событие свидетель;  
Единый бог подобное творит.<sup>23</sup>

Vor solcher göttlicher Beglaubigung  
Muß jeder Zweifel ird'scher Klugheit schweigen.  
Die Tat bewährt es, daß sie Wahrheit spricht:  
Nur Gott allein kann solch Wunder wirken<sup>24</sup>.

---

<sup>18</sup> ČPSS VII, S. 517, eigene Übersetzung.

<sup>19</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S. 93. Vgl. ČPSS 37, Nr. 14, Takt 11-15.

<sup>20</sup> Vgl. die theoretischen Überlegungen zu dieser Frage bei H. Fricke, *Schiller und Verdi. Das Libretto als Textgattung zwischen Schauspiel und Literaturoper*, in: *Oper und Operntext*, hrsg. von Jens Malte Fischer, Heidelberg 1985, S. 96 f.

<sup>21</sup> *Teure Freundin*, S. 247.

<sup>22</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S. 98. Vgl. ČPSS 37, Nr. 15, T. 65-69.

<sup>23</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S.100-101.

<sup>24</sup> Friedrich Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, 1. Aufzug, 10. Auftritt, Zeile 1111-1114. Als deutsche ‚Übersetzung‘ verwenden wir Schillers originalen Text, hier nach der Ausgabe Stuttgart (Reclam) 1963, denn Žukovskij folgt seiner Vorlage oft bis in kleinste sprachliche Nuancen und erzielt eine dichterische Qualität ersten Ranges.

Der Komponist strich die zwei letzten Zeilen und ersetzte sie durch eigene Verse, die aus dem Abschnitt einen durch einen – allerdings nicht völlig reinen – Kreuzreim gebundenen Vierzeiler machen. An die Stelle der für das deutsche wie russische Sprechdrama typischen Blankverse<sup>25</sup> tritt so eine Strophenform:

Должно молчать перед глаголом неба	Vor solcher göttlicher Beglaubigung
Сомнение премудрости земной:	Muß jeder Zweifel ird'scher Klugheit schweigen.
Просветлена небесным светом дева,	Vom Himmelslicht erleuchtet ist die Jungfrau
Осенена десницей трисвятой. <sup>26</sup>	beschattet von der Rechten der Dreifaltigkeit.

Mit diesem Text beteiligt sich der Erzbischof auch an der zweiten und dritten Reprise des Refrains (Nr. 16, T. 26-34 und T. 75-83). Beim zweiten Eintritt des Refrains singt außerdem Dunois die Partie des Erzbischofs im Unisono mit. Für seinen Text bearbeitete Čajkovskij folgende Replik aus der Vorlage:

Вели ей стать пред нашим войском; слепо	Stell uns die Jungfrau an des Heeres Spitze
За дивною мы бросимся вослед.	Wir folgen blind, wohin die Göttliche
Нам вождь ее пророческое око;	Uns führt! Ihr Seherauge soll uns leiten,
А верный ей защитник — этот меч. <sup>27</sup>	Und schützen soll sie dieses tapfre Schwert! <sup>28</sup>

Aus den Zeilen wurde:

Вели ей стать пред нашими рядами	Stell uns die Jungfrau vor unsere Reihen,
И мы пойдем за дивною вослед.	Wir folgen blind, wohin die Göttliche
Она ведома твердо небесами	uns führt. Sie ist den Himmeln fest bekannt
И с нею бог нас защитит от бед. <sup>29</sup>	Und mit ihr wird vor Elend Gott uns schützen.

Das Beispiel verdeutlicht besonders gut, dass der Komponist bestrebt war, den Text zu bearbeiten, ohne seinen Sinn zu entstellen und sein sprachliches Material zu stark zu verändern. Sein Ziel war es wieder, eine durch Kreuzreim gebundene Strophe zu erhalten. Während es ihm gelang, auf den Ausdruck ‚vosled‘ in der zweiten Zeile ein passendes Reimwort zu finden (‚bed‘), suchte er offenbar vergeblich nach geeigneten Reimen auf die vorgegebenen Wörter der ersten und dritten Zeile. Weder auf ‚slepo‘ noch auf das altkirchenslavische ‚oko‘ fiel ihm etwas ein. Auf eine solche schwierige Situation spielt der Brief an Frau von Mekk an, in dem Čajkovskij sich sehnsüchtig ein russisches Reimwörterbuch als Hilfsmittel herbeiwünschte.

Dunois behält seinen Vierzeiler auch bei der dritten Reprise des Refrains bei (Nr. 16, T. 75-83). Beim zweiten und dritten Refrainteil gesellt sich der Chor hinzu, dem Čajkovskij Zeilen zuweist, die eigentlich von La Hire gesprochen werden. In seiner Dramenausgabe hat der Komponist La Hires Namen gestrichen und durch die Angabe ‚Chor‘ ersetzt<sup>30</sup>. Während er für den zweiten Refrainteil lediglich die erste Verszeile verwendet, singt der Chor beim dritten Erklingen des Refrains alle vier Zeilen im Unisono mit dem Erzbischof und Dunois mit. Einige kleinere Eingriffe zielen erneut darauf, den Blankvers der Tragödie in eine gereimte Strophe zu verwandeln. Den einheitlichen Text für Agnes, Johanna und den König, die zunächst eine Phrase gemeinsam singen (Nr. 16, T. 76-79) und sich dann dem allgemeinen Unisono anschließen, musste Čajkovskij frei erfinden. Diese Textstrophe schrieb er jedoch nicht in sein Buch hinein, sie dürfte erst später entstanden sein.

---

Čajkovskijs Zusätze wurden, wenn nicht anders angegeben, für diesen Beitrag übersetzt. Die Übertragung gibt sein poetisches Bemühen nicht adäquat wieder.

<sup>25</sup> Als Blankvers bezeichnet man den ungereimten fünf Fußigen Jambus.

<sup>26</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S.101, vgl. ČPSS 37, Nr. 16, T. 10-18.

<sup>27</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S.101.

<sup>28</sup> Schiller, 1. Aufzug, 10. Auftritt, Zeile 1128-1131.

<sup>29</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S. 101.

<sup>30</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S. 101. Schiller, 1. Aufzug, 10. Auftritt, Zeile 1132-1135.

Dieses Dokument wird aus rechtlichen Gründen nur in der Druckfassung  
des Beitrags publiziert.

Auch für die erste, zwischen die Refrains eingeschaltete Episode in Nr. 16 (T. 18-26)  
strich Čajkovskij drei Zeilen, die der König in der Vorlage spricht:

Достоин ли я милости такой?  
Всевидающий, необольстимый, ты,  
Свидетель душ, в моей душе читаешь.<sup>31</sup>

Und bin ich Sünd'ger solcher Gnade wert!  
Untrüglich allerforschend Aug' du siehst  
Mein Innerstes und kennest meine Demut!<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S. 101.

Und ersetze sie durch folgenden Text, der auch Agnes in den Mund gelegt wird:

Твоих щедрот достоин ли я Боже  
О всеблагой ты внял моей мольбе  
Нет, не вотще в годину бед и горя

Я прибегал всевидящий к тебе.<sup>33</sup>

Bin ich deiner Wohltaten würdig, Gott,  
Oh Allergütigster, du hörtest meine Bitte,  
Nein, nicht vergebens in der Stunde des Elends und des  
Kummers  
lief ich, Allsehender, zu dir.

Für die regelmäßige musikalische Periodenstruktur dieses Abschnitts waren die vorgegebenen drei Zeilen nicht geeignet. Čajkovskij erweiterte sie daher zum Vierzeiler. Die Geschlossenheit der Strophe deutet er zumindest durch den Reim ‚mol’be / tebe‘ an.

Die zweite Episode, die Refrain 2 und 3 verbindet (Nr. 16, T. 34-71), bildet dagegen einen Dialog zwischen Johanna und dem König. Hier war es dem Komponisten möglich, sich unmittelbar an den vorgefundenen Text anzulehnen. Erst ab Takt 48 nahm er verschiedene Kürzungen vor, die in seiner Dramenausgabe durch Striche vermerkt sind<sup>34</sup>:

КОРОЛЬ  
Так, я тебе свое вверяю войско;  
Его вожди твою признают власть.  
Прими сей меч, сей знак верховной силы;

~~Покинутый строптивым полководцем—  
Его кладу в достойнейшую руку;  
И будь отныне ты...~~

ИОАННА  
Постой, Дофин;  
Орудие могущества земного  
Не совершит победы. ~~Нет~~, Меч другой,

Предизбранный ~~сразить врага~~, я знаю.  
Чудесным сном мне этот меч указан;  
Мне ведомо то место, где он скрыт.

КОРОЛЬ  
Где?<sup>35</sup>

ИОАННА  
В городе старинном Фьербуа  
Кладбище есть святой Екатерины;  
На древнем том кладбище есть палата,  
Где множество набросано оружий —  
Военная добыча древних лет, —  
~~Меж ними скрыт И в ней сокрыт мой меч обетованный.~~  
Примета ж: три лилии золотые  
Иссечены на лезвии булатном.  
Найди сей меч: в нем сила и победа.

КОРОЛЬ  
Немедленно исполнить, Дю Шатель.

KARL  
Ja, heilig Mädchen, führe du mein Heer,  
Und seine Fürsten sollen dir gehorchen.  
Dies Schwert der höchsten Kriegsgewalt, das  
uns  
Der Kronfeldherr im Zorn zurückgesendet,  
Hat eine würdigere Hand gefunden.  
Und sei fortan –

JOHANNA  
~~Nicht also, edler Dauphin!~~  
~~Nicht durch dies Werkzeug irdischer Gewalt~~  
~~Ist meinem Herrn der Sieg verliehen. Nein, Ich~~  
~~weiß~~  
Ein ander Schwert, durch das ich siegen werde.  
Ich will es dir bezeichnen, wie’s der Geist  
Mich lehrte; sende hin und laß es holen.

KARL  
Nenn es, Johanna.

JOHANNA  
Sende nach der alten Stadt  
Fierboys, dort, auf Sankt Kathrinens Kirchhof,  
Ist ein Gewölb, wo vieles Eisen liegt,  
~~Von alter Siegesbeute aufgehäuft.~~  
Das Schwert ist drunter, das mir dienen soll.<sup>36</sup>  
~~An dreien goldnen Lilien ist’s zu kennen,~~  
~~Die auf der Klinge eingeschlagen sind:~~  
~~Dies Schwert laß holen, denn durch dieses wirst~~  
~~du siegen.~~

KARL  
Man sende hin und tue, wie sie sagt.

<sup>32</sup> Schiller, 1. Aufzug, 10. Auftritt, Zeile 1117-1119.

<sup>33</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S. 101.

<sup>34</sup> Im folgenden Zitat ist der Text aus Schillers/Žukovskijs Drama mit Čajkovskijs Streichungen transkribiert. Seine handschriftlichen Zusätze sind in Kursivdruck wiedergegeben. Diese graphische Regelung gilt auch für die weiteren Transkriptionen.

<sup>35</sup> In der Partitur wurde die Frage zu «Где он?» (Wo ist er?) erweitert.

<sup>36</sup> An dieser Stelle brauchte Žukovskij für seine Übersetzung eine Zeile mehr als Schiller. Čajkovskijs Kürzung nähert sich ungewollt dem Original wieder an.

*Исполнить указанье.*

ИОАННА

И белое хочу носить я знамя,  
Обшитое пурпурной полосой.  
~~Изобразить на нем святую деву~~  
С спасителем-младенцем на руках  
И под ее стонами шар земной:  
В ее руке такое было знамя.

КОРОЛЬ

Исполню все<sup>37</sup>.

ИОАННА (*к архиепископу*)

Святой архиепископ,  
Моей главы коснись твоей рукою  
И дочь свою, отец, благослови<sup>38</sup>.

*Man führe den Befehl aus.*

JOHANNA

Und eine weiße Fahne laß mich tragen,  
Mit einem Saum von Purpur eingefasst.  
~~Auf dieser Fahne sei die Himmelskönigin~~  
Zu sehen mit dem schönen Jesusknaben,  
Die über einer Erdenkugel schwebt,  
Denn also zeigte mir's die heil'ge Mutter.

KARL

Es sei so, wie du sagst.

JOHANNA (*zum Erzbischof*)

Ehrwürd'ger Bischof,  
Legt Eure priesterliche Hand auf mich  
Und sprecht den Segen über Eure Tochter!<sup>39</sup>

Die Notwendigkeit, den Text einer literarischen Vorlage für das Opernlibretto drastisch zu reduzieren, ist in der Opernforschung oft beschrieben worden<sup>40</sup>. Sie hat mit der Zeitdehnung gesungener Sprache und den andersartigen Zeitrelationen in der Musik zu tun<sup>41</sup>. Der Komponist strich so 17 der insgesamt 31 Dramenzeilen. Um dadurch entstandene Informationsdefizite auszugleichen, formulierte er an drei Stellen den Text um. Abgesehen von solchen durch die Gattungstransformation bedingten Manipulationen aber konnte Žukovskijs Übersetzung für diese deklamatorisch angelegte Passage wörtlich übernommen werden.

Im 1. Bild des III. Opernakts findet die Begegnung Johannas und Lionels statt (Nr. 17), das erste große Liebesduett des Werks, das seine musikalische Verlängerung in den Nummern 21 und 22 des IV. Aktes finden sollte<sup>42</sup>. Die Analyse der Eintragungen Čajkovskijs ergibt, dass für die Opernfigur des Lionel nicht nur Repliken des Schillerschen Lionel, sondern auch solche des burgundischen Herzogs Philipp sowie des Wallisers Montgomery Verwendung finden. Čajkovskij setzte sich seinen Text aus verschiedenen Teilen des II. und III. Akts der Tragödie zusammen<sup>43</sup>.

Zu Beginn von II,8 des Schauspiels notierte der Komponist die Regieanweisung:

(Сцена открывается. На высотах виден пылающий английский лагерь. стук оружия и гром барабанов. Вбегает Лионель. За ним Иоанна)

(Der Prospekt öffnet sich. Man sieht das englische Lager in vollen Flammen stehen. Waffenlärm und donnernde Trommeln. Lionel kommt herbeigelaufen. Hinter ihm Johanna)

sowie Johannas Phrase

Стой! Ты погиб! Британка жизнь тебе дала!<sup>44</sup>

Du bist des Todes! Eine brit'sche Mutter zeugte dich.<sup>45</sup>

---

<sup>37</sup> Dieser Satz ist hier noch nicht gestrichen. Bei der Vertonung ist er dann jedoch weggefallen.

<sup>38</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S.102-103.

<sup>39</sup> Friedrich Schiller, *Die Jungfrau von Orléans*, 1. Aufzug, 10. Auftritt, Zeile 1136-1166.

<sup>40</sup> Vgl. zur Kategorie der „Verknappung“, die sich in gleichem Maß auf Textumfang, Auftritte, Bilder und Figuren bezieht, Fricke (wie Anm. 20), S. 96 f.

<sup>41</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Oper*, in: ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München/Mainz 1989, S. 27-40.

<sup>42</sup> Vgl. zur formalen Anlage Lucinde Braun, *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, ČSt 4, S. 202-206.

<sup>43</sup> Die Provenienz der einzelnen Librettoteile lässt sich auch durch einen Vergleich zwischen dem endgültigen Opernlibretto und der Dramenvorlage ermitteln, wie es Sofia Khorobrykh (siehe Anm. 1) getan hat. Unsere Analyse zeigt nun am primären Quellenmaterial, wie sich der Komponist seine Textfassung erarbeitet hat.

<sup>44</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S.126.

Diese Textausschnitte entnahm Čajkovskij der 6. und 7. Szene des II. Akts seiner Vorlage, in denen Johanna und Montgomery einander begegnen. Für Lionels Antwort wählte er die Worte des Herzogs von Burgund aus dem 8. Auftritt, der vor Johanna in Gestalt eines Ritters mit heruntergelassenem Visier erscheint. So wird er bei Schiller auch bis zu dem Moment bezeichnet, als Johanna ihn erkennt. Čajkovskij strich das Wort «Рыцарь» (Ritter) und ersetzte es durch: «Лионель (с опущ[енным] забралом)»<sup>46</sup> (Lionel [mit herabgelassenem Visier]). Den Text des Herzogs beließ er unverändert, ebenso wie die ersten drei Zeilen von Johannas Antwort:

Ты здесь, отступница?.. Твой час ударил;  
Тебя давно ишу на поле ратном;  
Страшилище, создание сатаны,  
Исчезни; в ад сокройся, призрак адский.

ИОАННА

Кто ты?.. Тебя послал не добрый ангел  
Навстречу мне... по виду не простой  
Ты ратник; мнится мне, ты не Британец.<sup>47</sup>

Verfluchte! Deine Stunde ist gekommen  
Dich suchst ich auf dem ganzen Feld der Schlacht.  
Verderblich Blendwerk! Fahre zu der Hölle  
Zurück, aus der du aufgestiegen bist.

JOHANNA

Wer bist du, den sein böser Engel mir  
Entgeschickt? Gleich eines Fürsten ist  
Dein Anstand, auch kein Brite scheinst du mir,<sup>48</sup>

Der weitere Text des 8. Auftritts ist gestrichen. Am Rande findet sich in Klammern der Vermerk: „(См. стр. 162)“<sup>49</sup> (Siehe Seite 162). Folgt man diesem Hinweis, so gelangt man zum 10. Auftritt des III. Akts, der Begegnung Johannas und Lionels (in der Oper Nr. 17, T. 79-211). Den Text dieser Szene hat Čajkovskij nahezu vollständig inklusive aller Regieanweisungen von Schiller/Žukovskij in seine Oper übernommen. Auf Seite 165 fügte er neben Johannas Worten «С тобой? О небо!» (Dir folgen? Oh Himmel!) ein Zeichen ein, das zu einem auf dem rechten Rand von ihm notierten, umfangreichen Textteil führt. Dieser Zusatz dient als Textbasis für T. 213-300 von Nr. 17. Folgendermaßen lautet die Ergänzung:

ИОАННА (в ужасе)

С тобой? О небо!  
*О! почто за меч воинственный*  
*Я мой посох отдала*  
*И тобою, дуб таинственный,*  
*Очарована была!*  
*Силы неба вы являли мне*  
*Благость светлого лица*  
*И венец вы обещали мне*  
*Недостойна я венца.*  
*Грозной силы повеление*  
*Мне ль, бессильной, совершить?*  
*Мне ли дать ожесточение*  
*Сердцу, жадному любить?*<sup>51</sup>

ЛИОНЕЛЬ

*Мне жаль тебя невыразимо,*  
*Моя душа полна тобой*  
*К тебе стремлюсь неодолимо*  
*Какой-то силой роковой.*

JOHANNA (mit Entsetzen)

Dir folgen!<sup>50</sup>  
*Frommer Stab! O hätt' ich nimmer*  
*Mit dem Schwerte dich vertauscht!*  
*Hätt' es nie in deinen Zweigen,*  
*Heil'ge Eiche, mir gerauscht!*  
*Wärst du nimmer mir erschienen,*  
*Hohe Himmelskönigin!*  
*Nimm, ich kann sie nicht verdienen,*  
*Deine Krone, nimm sie hin!*  
*Mußtest du ihn auf mich laden,*  
*Diesen furchtbaren Beruf,*  
*Konnt' ich dieses Herz verhärten,*  
*Das der Himmel fühlend schuf?*<sup>52</sup>

LIONEL

*Ich bemitleide dich unaussprechlich,*  
*meine Seele ist von dir erfüllt,*  
*es zieht mich zu dir unüberwindlich*  
*eine fatale Kraft.*

<sup>45</sup> Schiller, 2. Aufzug, 7. Auftritt, Zeile 1580.

<sup>46</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S. 126.

<sup>47</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S. 126 f.

<sup>48</sup> Schiller, 2. Aufzug, 9. Auftritt, Zeile 1687-1693. Die Zählung der Szenen weicht um eine Nummer gegenüber der russischen Übersetzung ab.

<sup>49</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S. 127.

<sup>50</sup> Schiller, 3. Aufzug, 10. Auftritt, Zeile 2494.

<sup>51</sup> Johannas Text stammt mit wenigen Änderungen aus dem 1. Auftritt des IV. Dramenakts, vgl. dazu auch Khorobrykh, S. 158 f.

<sup>52</sup> Schiller, 4. Aufzug, 1. Auftritt, Zeile 2582-2589, 2594-2597.

3. Какое чувство вдруг закралось  
4. Мне в душу жалость иль любовь?  
1. В груди так больно сердце сжалось

2. Огнем пылает в жилах кровь<sup>53</sup>  
Оно растет, он не ложно  
Молю вопрос мой разреши  
Иди со мной еще возможно  
Тебя спаси, но поспеши

ЛИОНЕЛЬ

Пойдем; еще тебя спасти возможно;  
И я тебя спасу... но поспеши;  
Моя душа печально непонятной  
Томится по тебе... невыразимым  
Желанием спасти тебя полна.  
(Берет ее за руку, вдали показываются Дюнуа  
и Ла-Гир с отрядом.)<sup>56</sup>

Was für ein Gefühl hat sich plötzlich  
In meine Seele eingeschlichen: Mitleid oder Liebe?  
Das Herz hat sich so schmerzvoll in der Brust  
zusammengekrampft,  
Es brennt wie Feuer das Blut in den Adern.  
Es wird stärker, es ist nicht trügerisch,  
Ich flehe, löse meine Frage,  
Geh mit mir, noch ist es möglich,  
Dich zu retten, aber säume nicht.<sup>54</sup>

LIONEL

Du kannst gerettet werden. Folge mir!  
Ich will dich retten, aber säume nicht.  
Mich faßt ein ungeheurer Schmerz um dich  
Und ein unnennbar Sehnen, dich zu retten –

(Bemächtigt sich ihres Armes,<sup>55</sup> in der Ferne  
zeigen sich Dunois und La Hire mit der Truppe.)

Während Čajkovskij für Johannas Text einen Teil ihres strophisch angelegten Liedes aus IV,1 nutzen konnte, hat er die drei Vierzeiler für Lionel selbst gedichtet. Durch eine Nummerierung der Zeilen 4-7 hat er nachträglich die Reihenfolge der mittleren beiden Zweizeiler umgekehrt. Sein Text ersetzt die gestrichenen Zeilen der originalen Lionelschen Replik, so wie es unsere Transkription wiedergibt. Den sich anschließenden Dialog der beiden Liebenden, in dem Johanna Lionel zur Flucht auffordert, verwendete der Komponist unverändert für sein Duett (Nr. 17, T. 301-305, 405-414).

Dann jedoch entfernt sich die Sujetlinie der Oper merklich von derjenigen der Schillerschen Tragödie. In der Oper bleibt Lionel bis zur Ankunft Dunois' und wechselt dann zu den Franzosen über. Bei Schiller geht er dagegen ab, bevor Dunois und La Hire auftreten. Die gesamte Situation dieses Finales, insbesondere einige Regieanweisungen entlehnte der Komponist aus dem II. Akt des Sprechdramas.

Um einen Text für die abweichende Konzeption zu erhalten, musste Čajkovskij eine ganze Reihe von Eingriffen an seiner Vorlage vornehmen. So fügte er neue Repliken für Lionel und Dunois hinzu (Nr. 17, T. 422-439), strich vieles weg und verteilte am Ende des Bildes den Text des Schillerschen La Hire auf Dunois und Lionel um. Nicht alle Lösungen fielen dem Komponisten auf Anhieb ein; manche Formulierungen hat er wieder gestrichen und durch bessere ersetzt. Seine Zusätze auf den Seiten 166-167 seiner russischen Tragödienausgabe lassen sich deshalb nicht restlos entziffern. Unlesbare Fragmente werden in der Transkription durch [...] wiedergegeben.

ИОАННА

О Пресвятая!

ЛИОНЕЛЬ

Увидимся? Услышу ль о тебе?

ИОАННА

Нет, никогда.

ЛИОНЕЛЬ

JOHANNA

Heilige des Himmels!

LIONEL

Werd ich dich wiedersehen? Von dir hören?

JOHANNA

Nie! Niemals!<sup>57</sup>

LIONEL

---

<sup>53</sup> Čajkovskij änderte nachträglich die Reihenfolge dieser Zeilen, indem er eine Nummerierung einfügte.

<sup>54</sup> Die deutsche Übersetzung entnehmen wir dem Text von Sofia Khorobrykh, S. 155, Abschnitt 7, und S. 156, Abschnitt 13-14 (mit Modifikationen).

<sup>55</sup> Schiller, 3. Aufzug, 10. Auftritt, Zeile 2495-2498.

<sup>56</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S. 165.

<sup>57</sup> Schiller, 3. Aufzug, 10. Auftritt, Zeile 2502-2504.

Тебя я не оставлю  
Мы с тобой отныне неразлучны  
Я полюбил тебя!

*ИОАННА*

О Боже, защити меня  
(Входит Дюнуа, он подбегает к Иоанне,  
которая идет к нему [...])<sup>58</sup>  
Дюнуа—  
[...]

*ЛИОНЕЛЬ*

Я отдаюсь тебе. Отныне  
Сражаться я хочу в рядах французских!

*ЛИОНЕЛЬ*

Сей меч в залог, что я  
Тебя найду.—  
(Вырывает из рук ее меч)

*ИОАННА*

Ты смеешь, безрассудный!

*ЛИОНЕЛЬ*

Теперь я уступаю силе; мы  
Увидимся.  
(Уходит послешно)

*ЯВЛЕНИЕ XI*

Дюнуа, Ла Гир, Иоанна.

*ЛА ГИР*

Она! она!

*ДЮНУА*

Иоанна,  
Спокойна будь; друзья твои с тобою.

*ЛА ГИР*

Не Лионель ли там бежит?

(Входит Дюнуа. Лионель подбегает к нему,  
становится на колени и отдает меч свой.)  
Схватывает меч, подбегает к Дюнуа и отд[ает]  
его ему)

*ЛИОНЕЛЬ*

Я отдаюсь тебе. Отныне Изменником доселе  
Сражаться я хочу в рядах французских!  
Я был. Но Бог на правый путь меня наставил.

*ДЮНУА*

(обнимает его, жмет руку его)  
Заблудшая овца вернулась в стадо  
Возьми свой меч и вместе с нами  
[...]  
Рази врагов отчизны<sup>60</sup>

Ich verlasse dich nicht!  
Von nun an sind wir unzertrennlich.  
Ich liebe dich!

*JOHANNA*

O Gott, beschütze mich  
(Dunois tritt auf, er läuft zu Johanna,  
die zu ihm geht [...])  
Dunois  
[...]

*LIONEL*

Ich ergebe mich dir. Von nun an  
will ich in den französischen Reihen kämpfen!

*LIONEL*

Dies Schwert zum Pfand, daß ich  
Dich wiederseh!  
(Er entreißt ihr das Schwert.)

*JOHANNA*

Rasender, du wagst es?

*LIONEL*

Jetzt weich ich der Gewalt, ich seh dich wieder!  
(Er geht ab.)

*ELFTER AUFTRITT*

Dunois und La Hire. Johanna.

*LA HIRE*

Sie lebt! Sie ist's!

*DUNOIS*

Johanna, fürchte nichts!  
Die Freunde stehen mächtig dir zur Seite.

*LA HIRE*

Fleht dort nicht Lionel?<sup>59</sup>

(Dunois tritt auf. Lionel rennt zu ihm,  
knielt nieder und gibt ihm sein Schwert.)  
Nimmt das Schwert, rennt zu Dunois und gibt  
es ihm)

*LIONEL*

Ich ergebe mich Dir. Von jetzt Ein Verräter  
will ich in den französischen Reihen kämpfen  
war ich. Aber Gott hat mir den rechten Weg  
gewiesen.

*DUNOIS*

(umarmt ihn, drückt seine Hand)  
Das verlorene Schaf ist zur Herde zurückgekehrt  
Nimm dein Schwert und mit uns  
[...]  
schlage die Feinde des Vaterlandes

<sup>58</sup> Den gestrichenen Text findet man in einer Variante auf S. 167 wieder.

<sup>59</sup> Schiller, 3. Aufzug, 10. Auftritt, Zeile 2504-2509.

<sup>60</sup> Die gestrichenen Worte «Рази врагов отчизны» wurden bei der Vertonung dann doch genutzt (T. 436).

Dieses Dokument wird aus rechtlichen Gründen nur in der Druckfassung  
des Beitrags publiziert.

*ты будешь принят с честью  
Иоанна!*

ДЮНУА  
*Вестником победы к тебе являюсь  
Оставь  
Его; Иоанна, битва решена;  
Битва решена  
Реймс отворил ворота; весь народ  
Бежит толпой навстречу Королю.*

ЛА ГИР  
*Но что она с тобой?..  
Шатаешься, бледнеешь*

ДЮНУА  
*Ты ранена.  
(Иоанна падает к нему на руки.)  
Снять панцирь! рана  
В плече, и легкая.*

ЛА ГИР ЛИОНЕЛЬ  
*Но льется кровь.*

ИОАННА  
*Пускай она с моею льется жизнью.  
(Лижется памяти)<sup>62</sup>*

*Du wirst in Ehren aufgenommen werden  
Johanna!*

DUNOIS  
*Als Bote des Sieges werde ich dir erscheinen  
Laß ihn entfliehn!  
Johanna, die gerechte Sache siegt.  
Die Schlacht ist entschieden  
Reims öffnet seine Tore, alles Volk  
Strömt jauchzend seinem Könige entgegen.*

LA HIRE  
*Was ist der Jungfrau? mit dir?  
Du Sie erleichst, sie sinkst!*

DUNOIS  
*Sie ist verwundet -  
(Johanna schwindelt und will sinken.)  
Reißt den Panzer auf -  
Es ist der Arm, und leicht ist die Verletzung.*

LA HIRE LIONEL  
*Ihr Blut entfließt.*

JOHANNA  
*Laßt es mit meinem Leben  
hinströmen!<sup>61</sup>  
(Sie verliert das Bewußtsein)*

Die vorgestellten Beispiele lassen deutlich werden, in welchem Ausmaß Čajkovskij seine Vorlage ergänzt und ummodelliert hat. Dies hängt sicher nicht damit zusammen, dass ihn die literarische Qualität von Žukovskij's Übersetzung nicht zufrieden gestellt hätte. Der Komponist war zu Änderungen gezwungen, weil der literarische Text seinen bereits bestehenden musikalischen Vorstellungen untergeordnet werden musste. Während man auf der einen Seite beobachten kann, dass Čajkovskij bei seiner librettistischen Tätigkeit mit großer Behutsamkeit an den Ausgangstext heranging, spürt man auf der anderen Seite gleichzeitig auch die Anpassung an ein schon existierendes musikalisches Material für die Oper oder sogar an konkrete Skizzen zu den jeweiligen Szenenabschnitten, in die der sprachliche Text eingetragen wurde. Obwohl man diese Momente aus der Arbeit am Text des Dramas sehr wohl herauslesen kann, fehlt uns leider eine Grundlage, um die Frage nach dem wechselseitigen Verhältnis zwischen verbaler und musikalischer Konzeption objektiv zu beantworten. Themenentwürfe oder Skizzen haben sich zu diesem Werk nicht erhalten. Bekannt ist lediglich das Fragment einer Skizze zum Finale, in dem jedoch praktisch keine Textierung vorkommt, obwohl genaue Regieanweisungen notiert sind. Čajkovskij's eigenhändige Marginalien in seiner Ausgabe der Tragödie *Orleanskaja deva* geben damit Einblick in die Technik seiner Arbeitsweise als Librettist und beleuchten die Genese der dramaturgischen Konzeption seiner künftigen Oper. Die Beschäftigung mit dieser Quelle erlaubt es, sich jenen innersten Sinnschichten anzunähern, die dem Werk zugrunde liegen und die den meisten Regisseuren und Interpreten bislang verschlossen waren.

<sup>61</sup> Schiller, 3. Aufzug, 10. Auftritt, Zeile 2509-2517.

<sup>62</sup> GDMČ, d<sup>1</sup> Nr. 582, S. 166-167.