

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 19 (2012)

S. 74–85

Leid, Liebe, Kunst – Patient Čajkovskij (Kadja Grönke)

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,  
Sodener Str. 45a, D-61462 Königstein im Taunus  
[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

## Leid, Liebe, Kunst – Patient Čajkovskij<sup>1</sup>

von Kadja Grönke

### I: MIGRÄNE

Čajkovskijs gesundheitliche Befindlichkeiten spielen in seinen Tagebüchern und Briefen eine wichtige Rolle: „Ewig ist mein Magen nicht in Ordnung, ewig habe ich Kopfschmerzen, und sowie ich nicht arbeite, überkommen mich Schwermut, Zukunftsangst usw.“<sup>2</sup> Dieser Tagebucheintrag vom 16. März 1887 verweist auf drei Krisenherde, die ihn zeit seines Lebens begleiten, – den Kopf, den Magen und die Seele – und legt die Vermutung nahe, dass Čajkovskij unter Migräne leidet. Dazu passt zum Einen die Art des Kopfschmerzes, wie er selbst ihn beschreibt: stechend, einseitig, quälend. Dazu passt zum Zweiten der empfindliche Magen, geht doch Migräne oft mit Magenentleerungsstörungen einher, die das Anschlagen von oralen Gegenmitteln erschweren und aus der Belastung des Verdauungssystems neue Kopfschmerzen entstehen lassen. Dazu passt zum Dritten eine gewisse mentale Disbalance: Migräniker sind kurz vor einem Anfall oft auffällig reizanfällig, verbergen Schmerzen und Nervosität hinter einer Maske der Liebenswürdigkeit und gelten daher im gesellschaftlichen Umgang meist als ausgesprochen freundlich, aber unnahbar. So hat auch Čajkovskij – zu seinem eigenen Bedauern und zum Unbehagen vieler Biographen – privat eine Neigung zum Jähzorn und zur Unduldsamkeit, gilt aber in Gesellschaft Fremder als überdurchschnittlich zuvorkommend – ein Verhalten, hinter dem er offenbar zugleich seine extreme, von Verwandten als geradezu „pathologisch“<sup>3</sup> bezeichnete Schüchternheit zu verstecken sucht.

### II: MAGEN-DARM-BESCHWERDEN

Kopfschmerzen, nervöser Magen und Darm sowie psychische Übererregbarkeit hängen bei Čajkovskij in einem *circulus vitiosus* zusammen und beeinflussen einander gegenseitig. Nicht nur die Migräne steht in Wechselwirkung mit dem leiblichen Zentrum, auch psychische Ängste erzeugen physische Schmerzen vor allem in Bauch und Unterleib, so dass sich die Magen-Darm-Beschwerden mit der Zeit verselbständigen und etwa ab Čajkovskijs 30. Lebensjahr als chronisch gelten können. Dass er seinem Verdauungssystem daher besondere Aufmerksamkeit widmet und sich regelmäßig Sorgen um seine Gesundheit macht, erscheint nachvollziehbar.

---

<sup>1</sup> Schriftfassung eines Vortrags, der am 24. November 2011 im Rahmen der Ringvorlesung „Forum am Donnerstag – Krankheiten großer Künstler III“ der Akademie für Palliativmedizin und Hospizarbeit Dresden GmbH in Dresden gehalten wurde.

<sup>2</sup> Tagebücher, S. 162.

<sup>3</sup> „Seit Mitte der achtziger Jahre trat Tschaikowskys pathologische Schüchternheit, die bis zu nervösen Anfällen gehen konnte und ihn unendlich leiden ließ, allmählich in den Hintergrund und war nach den Aufführungen seines Balletts *Dornröschen* und der Oper *Pique Dame* gänzlich verschwunden. Das war natürlich ein Ergebnis seiner gewachsenen Selbstsicherheit und des gestärkten Glaubens an die eigene Kraft.“ (Juri Dawydow, *Die letzten Tage im Leben Tschaikowskys nach seiner Ankunft in Petersburg*, in: Tschaikowsky aus der Nähe, S. 246.)

Freilich gelten für die Ernährung im 19. Jahrhundert andere Prämissen als heute. Die Vorliebe für kräftige russische Suppen und Eintöpfe,<sup>4</sup> Kaviar, Hammel, rohes Beefsteak, Punsch und die eine oder andere Flasche Cognac, von der Čajkovskij in seinen Tagebüchern und Briefen berichtet, wirkt aus heutiger Perspektive alles andere als magenschonend. Sodbrennen, Darmkatarrh (Enteritis<sup>5</sup>) und gegen Lebensende auch Blasenentleerungsstörungen (Harnretention) kuriert Čajkovskij nach Anleitung seiner Ärzte nicht durch Schonkost und Diät, sondern durch regelmäßige Trinkkuren mit Vichy-Wasser<sup>6</sup> (gegen Magenverstimmung) und die Einnahme von Bitterwasser<sup>7</sup> und Rizinusöl (als Abführmittel) sowie durch warme Leibwickel.

Auch hat er die Angewohnheit, vor den Mahlzeiten ein Glas kaltes Wasser zu sich zu nehmen. Angesichts der Tatsache, dass man in St. Petersburg seinerzeit das Wasser der Neva zu trinken pflegt, in den Restaurants aber keine Garantie besteht, dass dieses auch abgekocht wird, ist das keine sehr glückliche Angewohnheit. Denn verschmutztes Wasser wird als möglicher Auslöser seiner tödlichen Erkrankung diskutiert. Da sie mit seinen chronischen Magenbeschwerden auf diesem Weg zusammen hängen könnte, soll sie hier kurz referiert werden.

### III: CHOLERA

Am 25. Oktober / 6. November 1893 stirbt Čajkovskij in St. Petersburg, und zwar laut offizieller Angabe auf der kirchenbehördlichen Todesbescheinigung an der asiatischen Cholera. Für seine Zeitgenossen erfolgt der Tod vollkommen unerwartet, und die Todesursache weckt Verwunderung. Denn die Cholera gilt als Armeleutekrankheit, die in gehobenen Kreisen nur selten auftritt und bei rechtzeitiger Behandlung gut zu heilen ist. Hinzu kommen zwei Phänomene, die seinen Tod in ein geradezu romanhaftes Licht tauchen: Einerseits verstirbt Čajkovskij an derselben Krankheit wie 39 Jahre zuvor seine Mutter. Andererseits verleiht die rätselhafte Musik seiner neun Tage vor seinem Tod (am 16. / 28. Oktober 1893) uraufgeführten *Sinfonie Pathétique* mit ihrem Zitat aus der russischen Totenliturgie seinem Sterben einen Rahmen, der zu Spekulationen geradezu herausfordert.

Obwohl Čajkovskij in seinen letzten Lebenstagen durchgehend von mindestens 17 Personen umsorgt wird und seine Ärzte regelmäßig Bulletins an der Wohnungstür aushängen, die den Verlauf der Krankheit und der Behandlung nachzeichnen, kommt es rasch zu Zweifeln an der Todesursache. Bis heute halten sich Gerüchte, dass Čajkovskij eigentlich vergiftet worden sei oder den Freitod gewählt habe und die Ärzte und Angehörigen dies unter dem Deckmantel der Cholera zu vertuschen gesucht hätten.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Vladimir Napravnik erinnert sich: „Peter Iljitsch liebte die russische Küche über alles und aß mit besonderem Genuß Kohlsuppe mit Kascha (Hafergrütze), Borschtsch, Sauerkraut und alle Arten von Fisch.“ Zitiert nach: David Brown, *Peter I. Čajkovskij im Spiegel seiner Zeit*, Mainz 1996, S. 134.

<sup>5</sup> Durch Erreger verursachte Entzündung mit den Symptomen Durchfall, krampfartige Bauchschmerzen, Kopf- und Muskelschmerzen; auch Übelkeit und Erbrechen sind möglich.

<sup>6</sup> Ein verdauungsförderndes Heilwasser aus dem französischen Heilbad Vichy mit Natriumhydrogencarbonat und Kohlensäure, das bei Stoffwechselstörungen, Magen-Darm-, Leber-, Gallen- und Harnwegproblemen zur Anwendung kommt.

<sup>7</sup> Zum Abführen genutztes Mineralwasser mit einer hohen Anzahl an Natrium- und Magnesium-, oft auch Calciumsulfaten. Čajkovskij nutzte bevorzugt Hunyadi János Bitterwasser, das außer bei Verstopfung auch bei Hämorrhoiden (die Čajkovskij offenbar auch hatte) nützen soll.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu ČSt Bd. 3, S. 9-135 (Poznansky) und S. 379-403 (Grönke). – Die zahlreichen Pressereaktionen auf Čajkovskijs Tod und die öffentliche Diskussion um die Qualität der ärztlichen Behandlung tragen

Alle uns heute zugänglichen historischen Quellen verweisen solche Mutmaßungen jedoch in den Bereich der Fantasie.<sup>9</sup> Gemäß allen nachprüfbaren Fakten, die uns derzeit zugänglich sind, ist Čajkovskij tatsächlich ein Opfer der Cholera, die 1893 in St. Petersburg zum wiederholten Male aufflammt, und die Todesursache muss nur in sofern modifiziert werden, als die ärztlichen Bemühungen zwar die Cholera-Infektion selbst erfolgreich eingedämmt haben, aber die Folgen der Erkrankung, nämlich Tod durch Nierenversagen (Urämie), nicht verhindern können. Die körpereigene Vergiftung infolge des Cholera-Erregers ist also die einzige und plausibel nachweisbare Vergiftung, die Čajkovskij sich zugezogen hat, und damit seine tatsächliche Todesursache.

Wesentlich ungewisser als Art und Verlauf der tödlichen Erkrankung bleibt freilich die Frage nach ihrem Auslöser. Diskutiert wird immer wieder eine Infektion durch verschmutztes Wasser – wobei die Frage, wann und wo Čajkovskij dieses Wasser zu sich genommen haben soll, im Rahmen der zugänglichen Erinnerungsliteratur keine Antwort findet.

Die Suche nach dem verantwortlichen Glas Wasser hat besonders Čajkovskijs Verwandte beschäftigt und zu unterschiedlichen, gelegentlich dramatischen Beschreibungen geführt. In den Memoiren seines jüngsten Bruders, Modest, findet sich folgende eher faktische Darstellung:

Peter Iljitsch [...] beklagte sich über eine, infolge verdorbenen Magens schlecht verbrachte Nacht. Das beunruhigte mich nicht besonders, weil er oft derartige Magenverstimmungen bekam, welche immer sehr stark auftraten und sehr schnell vergingen. [...] Ich riet ihm, Bertenson, seinen Lieblingsarzt holen zu lassen, was er aber entschieden ablehnte. Ich bestand auch nicht weiter darauf, weil ich wusste, dass er gewöhnt war, derartiger Erkrankungen auch ohne fremder Hilfe Herr zu werden. Am besten half ihm in solchen Fällen Rizinusöl. [...] Beim Frühstück [...] teilte [er] uns mit, dass er anstatt des Rizinusöls Hunyadi [Bitterwasser] genommen hätte. Ich glaube, dass gerade dieses Frühstück Peter Iljitsch verhängnisvoll geworden ist, weil er während des Gesprächs sich ein Glas Wasser eingoss und einige Schluck trank. Das Wasser war ungekocht. Wir erschrakten alle sehr, nur er blieb gleichgültig und suchte uns zu beruhigen. Von allen Krankheiten fürchtete er am wenigsten die Cholera.<sup>10</sup>

Von der Inkubationszeit der Cholera her ist es ebenso unwahrscheinlich, in dieser wie in jeder anderen Wassertrink-Szene der Memoirenliteratur den Augenblick der Infektion zu identifizieren.<sup>11</sup> Dass Modest dennoch versucht, Auslöser und Zeitpunkt der Erkrankung unmissverständlich zu benennen und sie ganz in die Verantwortung seines Bruders zu legen, ist aus zweierlei Gründen nachvollziehbar. Zum einen ist Modest in der Anfangsphase von Čajkovskijs Erkrankung stark in die Vorbereitungen zur Uraufführung seines Bühnendramas *Preдрассудки (Vorurteile)* eingespannt. Mag sein, dass er auf diesem Wege Selbstvorwürfen begegnet, er habe die Erkrankung des Komponisten zunächst nicht ernst genug genommen.<sup>12</sup> Zum anderen ist ihm offenbar daran gelegen, jeden Zweifel an der Infektionsursache von vornherein auszuschließen.

Denn für Modest Čajkovskij gilt in besonderem Maße das, was die gesamte Erinnerungsliteratur seiner Zeitgenossen und in sowjetischer Ära dann auch die offizielle Biographik zu Peter Čajkovskij bestimmt: Das Bild des Komponisten wird unter allen

---

ungewollt ihren Teil dazu bei, die Spekulationen um einen gewaltsamen Tod nicht verstummen zu lassen. Und 1906 scheint auch der Selbstmord von Čajkovskijs Lieblingsneffen, Vladimir (Bob) Davydov, Mutmaßungen über eine schicksalhafte Lebensmüdigkeit des Komponisten zu rechtfertigen.

<sup>9</sup> Vgl. dazu ČSt 3, wie Anm. 8.

<sup>10</sup> LebenTsch, Bd. 2, S. 814.

<sup>11</sup> „Da die Inkubationszeit der Cholera zwischen 12 Stunden und drei Tagen beträgt, kann letztlich keiner der in der Memoirenliteratur erwähnten Fälle Auslöser der Erkrankung gewesen sein.“ Grönke, in: ČSt 3, S. 387.

<sup>12</sup> So Poznansky, in: ČSt 3, S. 94.

Umständen und mit allen Mitteln idealisiert, ikonisiert und von jedem Schatten freigehalten. Über einhundert Jahre hinweg hat die Literatur über Čajkovskij vor allem ein Ziel: ein möglichst eindrucksvolles, makellofes Komponisten-Denkmal zu errichten.

Zu diesem offiziellen Čajkovskij-Bild, zu dem Modest Čajkovskij mit seiner verdienstvollen zweibändigen Brief-Biographie *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's*<sup>13</sup> den Grundstein gelegt hat, gehört, dass vermeintlich negative, in Wahrheit aber zutiefst menschliche Züge schamvoll verschwiegen werden. Hierzu zählen die eingangs zitierten Zornesausbrüche des Komponisten und seine gelegentliche briefliche Verwendung von Gossenjargon. Hierzu zählt aber auch und in ganz erheblichem Maße seine Sexualität.

Modest, der ebenso wie Čajkovskij homosexuell lebt, versucht, das Andenken seines großen Bruders zu schützen und diesen Bereich seines Privatlebens zu verbergen, und daher werden alternative Ansteckungswege – zum Beispiel durch sexuelle Kontakte unter mangelhaften sanitären und hygienischen Bedingungen – von ihm nicht in Erwägung gezogen. Ebenso wenig wird gefragt, ob vielleicht nicht ausreichend durchgekochtes Essen (Čajkovskijs bereits erwähnte Vorliebe für rohes Beefsteak!) oder offenstehende und auf diese Weise verschmutzte Nahrungsmittel die Ursache für die Cholera-Infektion sein können.<sup>14</sup>

Es bleibt bei der Diskussion um verschmutztes Wasser, die am unverfänglichsten erscheint, aber unbewiesen bleiben muss. Lediglich die drei Tatsachen, dass Čajkovskij erstens grundsätzlich die Angewohnheit hatte, vor dem Essen Wasser zu trinken, dass zweitens zumindest in einem der Restaurants, die er in seinen letzten Tagen besucht hat, im Nachhinein die Verwendung von unabgekochtem Neva-Wasser nachgewiesen wurde,<sup>15</sup> und dass drittens die Entwicklung des Cholera-Erregers durch das von Čajkovskij regelmäßig als Medikament genutzte Hunyadi-János-Bitterwasser gefördert wird, lassen es plausibel erscheinen, in verseuchtem Wasser die Quelle von Čajkovskijs tödlicher Infektion zu sehen.

Für die Biopsie des Patienten Čajkovskij ist dies freilich nachrangig. Und für die Biopsie seines künstlerischen Schaffens sind Spekulationen und Mutmaßungen allemal belanglos. Der Musik kommt man weitaus näher, wenn man sich dem dritten Kapitel von Čajkovskijs Patientenakte zuwendet: seiner Seele.

#### IV: SENSIBILITÄT UND MUTTERBINDUNG

Starke Emotionalität und eine sensible Psyche – wohlgemerkt nicht als Krankheitszeichen, sondern als Konstanten seiner Persönlichkeit – sind bei Čajkovskij von Kindheit an belegt. Seine Gouvernante, Fanny Dürbach, nennt ihn ein Kind aus Glas oder ein „Porzellan“-Kind<sup>16</sup> und verweist damit auf Čajkovskijs extreme Empfänglichkeit für Stimmungen und Gefühle, denen er nichts entgegenzusetzen hat. So erregt das Hören von Musik den sechs, höchstens sieben Jahre alten Knaben zu Tränen und hinderten ihn am Einschlafen. Seine

<sup>13</sup> LebenTsch.

<sup>14</sup> Čajkovskijs letzte Mahlzeit vor Ausbruch der Krankheit sind Maccaroni und Weißwein mit Mineralwasser, siehe LebenTsch, Bd. 2, S. 813.

<sup>15</sup> Offizielle Untersuchungen, die nach Čajkovskijs Tod in den Petersburger Restaurants durchgeführt werden, ergeben, dass dort abgekochtes mit unabgekochtem Wasser vermischt und serviert wurde (*Syn otečestva*, 6. November 1893).

<sup>16</sup> LebenTsch, Bd. 1, S. 12.

Gouvernante beschwört er: „O, diese Musik, diese Musik! Erlösen Sie mich von Ihr! Sie sitzt hier – hier in meinem Kopf! Sie lässt mir keine Ruhe!“<sup>17</sup>.

Čajkovskijs Bruder Modest berichtet neben dieser allgemeinen Gefühlsbetontheit außerdem von der besonders innigen Liebe des Knaben zu seiner Mutter – gefördert und bedroht durch die besondere Erziehungsprämisse in der Familie, gemäß derer die Kinder ausschließlich durch die Gouvernante betreut werden und mit den Eltern nur zu den Mahlzeiten zusammentreffen. Selbst Čajkovskij, der wohl ein besonderer Liebling seiner Mutter ist,<sup>18</sup> erhält nur einen klar bemessenen Anteil ihrer liebenden Fürsorge,<sup>19</sup> und mit neun Jahren bringt sie ihn nach St. Petersburg, wo er fern von Eltern und Geschwistern im Internat erzogen wird.

Bedingt durch den Unterschied des mütterlichen und des väterlichen Temperaments<sup>20</sup> ist Čajkovskijs frühe Kindheit „sowohl durch eine übergroße Liebesüberflutung geprägt als auch durch die bittere, lebenslang nachwirkende Enttäuschung, daß die über alles geliebte Mutter sich ihm regelmäßig versagt und ihm schließlich durch ihren Tod für immer entzogen wird“<sup>21</sup>, als Čajkovskij gerade erst vierzehn Jahre alt ist.

Das hochemotionale Wechselspiel von Distanz und Nähe führt bei dem Komponisten zu einer Affektivität, die an die Gefühlsbetontheit seines Vaters heranreicht: „Lange, sehr lange noch, als er bereits zum Manne herangereift war, konnte er [Čajkovskij] nicht ohne Thränen von seiner Mutter sprechen, so dass seine Bekannten es geradezu vermieden, ihn darauf zu bringen“<sup>22</sup>, erinnert sich Modest. Offenkundig macht also gerade die Seltenheit der mütterlichen Zuwendung diese für ihre Kinder besonders kostbar, und der frühe Tod verhindert, dass das Mutterbild (und damit auch das Frauenbild) differenziertere Züge annehmen kann.

## V: HOMOSEXUALITÄT UND AFFEKTIVITÄT

Dass der Knabe mit neun Jahren aus dem schützenden Kreis der Familie weggeschickt wird und mit Vierzehn dann den frühen Tod seiner Mutter erleben muss, mag zugleich dazu geführt haben, dass Čajkovskij offenbar nie das Gefühl ausreichender Zuwendung bekommt. Was ihm versagt bleibt, sucht er bei Frauen stets in Form von Mütterlichkeit und Fürsorge, und will es zugleich in reichem Maße selbst geben – vermag dies aber ausschließlich gegenüber seinen jüngeren Brüdern und gegenüber jungen Männern, die er protegiert und zum Teil geradezu schwärmerisch umhegt. Die andere Seite – die sexuelle Unterwerfung, Erniedrigung und der käufliche Reiz – gehört ebenfalls zu seinem Beziehungsprofil, nie aber die gleichberechtigte Partnerschaft mit einer Frau.

---

<sup>17</sup> LebenTsch, Bd. 1, S. 22 f.

<sup>18</sup> „Alexandra Andreewna, welche, von aussen betrachtet, alle ihre Kinder gleich liebevoll behandelte, soll nach vielen Zeugnissen gar manches Mal gesagt haben, ihr zweiter Sohn sei 'der Schatz, das Gold der Familie'.“ LebenTsch, Bd. 1, S. 11.

<sup>19</sup> „Die früheste eigene Erinnerung“ Čajkovskijs bezieht sich „auf eine Reise, die er [1845] in Begleitung seiner Mutter [...] nach Bad Sergiewsk machte[, ...] wo er die Zärtlichkeiten seiner von ihm abgötterisch [sic] geliebten Mutter mit niemandem zu teilen brauchte [...]“. Ebenda, S. 52.

<sup>20</sup> Modest charakterisiert die Eltern folgendermaßen: „Im Gegensatz zu ihrem Gemahl war Alexandra Andreewna [die Mutter] im Familienleben ziemlich zurückhaltend mit warmen Gefühlsaeusserungen und fast geizig mit Liebesbezeigungen. Sie war sehr gutherzig, diese Herzensgüte war aber im Vergleich mit der beständigen Freundlichkeit ihres Gatten zu all' und jedem eine strengere, die öfter in Thaten als in Worten ihren Ausdruck fand.“ Ebenda, S. 47 f.

<sup>21</sup> Kadja Grönke: *Weibliche Zuwendung und Geborgenheit*, in: Mitteilungen 11 (2004), S. 144.

<sup>22</sup> LebenTsch, Bd. 1, S. 14.

In seinen Briefen und Aufzeichnungen und in den Erinnerungen ihm Nahestehender zeigt sich Čajkovskij als ein sensibler, hilfsbereiter und gern auch hochemotionaler Mensch, dem seine Gefühle wertvoll sind, der sich nicht schämt zu weinen, zu leiden, Mitgefühl zu zeigen, der sich danach sehnt zu lieben und geliebt zu werden, und der diese Liebe in Form von gleichgeschlechtlichen Beziehungen immer wieder durchaus glücklich und erfüllt auslebt. Kurz: Čajkovskijs Seele ist die eines vollkommen gesunden homosexuellen Menschen.

Die einzige wirklich krisenhafte Liebeserfahrung erlebt er in Zusammenhang mit seiner 1877 geschlossenen Zweckehe, als er erkennen muss, dass das Zusammenleben mit einer Frau ihn dauerhaft überfordert und ihm Kompromisse abverlangt, die er als Mensch und Mann und Künstler nicht einzugehen bereit und in der Lage ist. Diese Erkenntnis bestärkt ihn in der Naturgegebenheit seiner Homosexualität. Zugleich aber muss er sich der fatalen emotionalen, sozialen und finanziellen Auswirkungen auf seine Ehefrau bewusst sein, so dass Ehe und räumliche Trennung für den sensiblen Čajkovskij eine ausgesprochen beschämende und quälende Selbsterfahrung bedeuten. Die Folge sind nachhaltige Verdrängungsstrategien und unreflektierte, einseitige Schuldzuweisungen,<sup>23</sup> so dass der negative Affekt gegenüber seiner Frau ihn lebenslang mit ebensolcher Intensität begleitet wie der positive Affekt im Gedenken an seine Mutter.

Spätestens seit dieser biographischen Phase sind in Čajkovskijs künstlerischem Schaffen immer wieder Werke zu entdecken, in denen der Komponist seine Lebensprobleme und die ihn bewegenden Konflikte musikalisch thematisiert. Diese Werke helfen ihm, dem Erkannten, künstlerisch Weitergedachten und musikalisch Verarbeiteten in seinem wirklichen Leben Grenzen zu setzen, es zu bewältigen und negative Konsequenzen zu vermeiden. Das Leid sowie der Zwiespalt, den die Liebe und das Leben ihm bereiten, werden transformiert in Kunst, und so erweist sich Čajkovskij am Ende nicht nur als Patient – oder besser gemäß der deutschen Übersetzung als Leidtragender (das lateinische Verbum „pati“ bedeutet ja „leiden“) –, sondern zugleich als sein eigener Arzt und Therapeut.

Dies soll nun gezeigt werden am Beispiel seines letzten Werks, der *Sechs Romanzen* op. 73.

## VI: PSYCHOPATHOLOGISCHE ANAMNESE DER *SECHS ROMANZEN* OP. 73

Den wenigsten Kunstfreunden ist bewusst, dass Čajkovskij im Anschluss an seine *Sinfonie Pathétique*, dieses opus summum und opus ultimum, noch weitere Werke schreibt. Aber er hat offenkundig nicht die Absicht, nach dem eindrucksvollen langsamen Finalsatz seiner Sinfonie mit dem Komponieren aufzuhören. Das – wenn auch unfreiwillig – letzte Werk<sup>24</sup> ist schließlich ein Zyklus von sechs Romanzen für Singstimme und Klavier.

Im Unterschied zu den meisten seiner über einhundert Klavierlieder konzipiert Čajkovskij die Romanzen op. 73 als Zyklus,<sup>25</sup> denn die sechs Nummern sind durchgehend für dieselbe Besetzung (Tenor und Klavier) und denselben Widmungsträger (den befreundeten Sänger Nikolaj Figner) geschrieben, sie folgen derselben musikalischen Form

<sup>23</sup> Zu dem gesamten Problembereich siehe Sokolov.

<sup>24</sup> Čajkovskij vollendet den Romanzenzyklus knapp zwei Wochen nach Kompositionsbeginn, am 5. Mai 1893, nicht einmal ein halbes Jahr vor seinem plötzlichen Tod. Aus seinen Briefen an Ratgauz geht hervor, dass er mit seinem neuen Werk ungewöhnlich zufrieden ist.

<sup>25</sup> Zu Čajkovskijs Liederzyklen vgl. Ulrich Linke, *Verfahren der Zyklusbildung in Čajkovskijs späten Romanzen*, in: *Mitteilungen* 15 (2008), S. 91-133.

(dreistrophige variierte Strophenlieder) und fußen auf Lyrik desselben Dichters (des jungen ukrainischen Lyrikers Daniil Ratgauz<sup>26</sup>). Vermittelt wird die Geschichte einer unglücklichen Liebe, die sich ganz in den Gefühlen, Sehnsüchten und Träumen des Lyrischen Ichs abspielt.

Insbesondere im letzten der sechs Lieder, *Snovo, kak prežde odin* (*Wieder wie früher allein*), fügt die Musik den Versen auf kongeniale Weise eine Deutungsnuance hinzu, die sich auch ohne Analyse des Textes erschließt.<sup>27</sup> Das Lied ist außerordentlich einheitlich komponiert. Binnenkontraste gibt es nicht, und die kompositorischen Mittel sind extrem reduziert. Die Hauptmotive sind allesamt abwärts gerichtet, und die fallende Seufzergeste in der Oberstimme des Klaviervorspiels und die im Kleinterzrahmen gefangene Drehfigur der Singstimme bleiben fest geknüpft an ein repetierendes Achtel-Ostinato der Bassstimme, das die Musik von ihrem ersten Takt an den Orgelpunkt „a“ bindet.

Obwohl in der Mitte des Liedes eine Art Steigerungsphase stattfindet, in der sich das kreisende Terz-Motiv des Gesangs schrittweise chromatisch aufwärtsschraubt, gibt es in diesem Lied keinen Takt, in dem das Klavier nicht auf diesem Grundton „a“ als Fundament und Fixpunkt beharrt. Erst im Nachspiel wandelt sich dieser Fundamentton zum mittleren Ton eines Quartsextakkords, und so klingt das Lied harmonisch gewissermaßen unerlöst aus – auf einem Akkord mit der Quinte im Bass. Jeder Kompositionslehrer würde Čajkovskij hierfür rügen, denn die zweite Dreiklangsumkehrung besitzt nicht die nötige Stabilität für einen Schlussakkord.

Für das Abschlusslied eines ganzen Liederzyklus ist ein solcher offener Schluss ein noch erstaunlicherer Befund: Während des letzten Liedes artikuliert die Musik auf allen Ebenen ein Seufzen und Klagen, ein In-sich-Kreisen, Gefangen- und Gebundensein von geradezu zwanghaftem Charakter; und zum Schluss wird das scheinbar so fest gefügte Ganze plötzlich harmonisch instabil. Lied und Liederzyklus enden nicht, sondern klingen an einer beliebigen Stelle aus – die Musik könnte auch unverändert in alle Ewigkeit so weiterlaufen.

Diese auffällige musikalische Struktur interpretiert den vertonten Text von Daniil Ratgauz auf eine sehr spezielle Weise. Die Verse lauten:<sup>28</sup>

Wieder, wie früher, allein,  
wieder bin ich erfasst von Schwermut ...  
Durch das Fenster kann man die Pappel sehen,  
ganz erhellt vom Mond.

Durch das Fenster kann man die Pappel sehen,  
die Zweige flüstern von irgend etwas ...  
Die Himmel erstrahlen in Sternen ...  
Wo bist du jetzt, meine Geliebte?

<sup>26</sup> Daniil Maksimovič Ratgauz (1868-1937), Sohn eines deutschstämmigen, aber offenbar vollständig russifizierten Bankiers aus Charkov, studiert, als er Čajkovskij seine Gedichte zuschickt, an der Kiever Universität Rechtswissenschaften. Die positive Resonanz des Komponisten auf seine Gedichte ermutigt ihn zu einer ersten Buchveröffentlichung, die 74 Gedichte umfasst und im selben Monat erscheint wie Čajkovskijs Romanzen. Die Berücksichtigung durch den großen russischen Komponisten bringt Ratgauz eine bemerkenswerte Popularität ein, so dass er bis 1917 zu den am häufigsten vertonten russischen Dichtern zählt.

<sup>27</sup> Ausführlich siehe Kadja Grönke: *Über das Werk zur Person. Čajkovskijs Romanzen op. 73*, in: Gerards, Marion / Rebecca Grotjahn (Hg.), *Musik und Emanzipation. Festschrift für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag*, Oldenburg 2010, S. 33-42.

<sup>28</sup> Die Übersetzung berücksichtigt nicht die strenge Versform (Daktylus) und Reimstruktur (ABCA) des Originals, sondern bemüht sich um eine möglichst wortgetreue Übertragung ins Deutsche.



Alles, was mit mir geschieht,  
werde ich verschweigen ...  
Freund! Bete für mich,  
ich bete bereits für dich.

Das Naturbild der Nacht und der Pappel wird von dem im Russischen eindeutig männlichen lyrischen Ich mit der Frage nach seinem ersehnten Gegenüber verbunden: „Wo bist du jetzt, meine Geliebte?“ Doch der Dialog mit einer Abwesenden trägt nicht weit, da der Sprecher nicht bereit ist, mehr über sich und seinen Seelenzustand preiszugeben. An die Stelle der lebendigen Kommunikation tritt das Gebet: „Freund [oder besser: Freundin; diese Passage kann im russischen Original beides bedeuten und bezieht sich offenkundig auf die zuvor angesprochene Geliebte]<sup>29</sup>! Bete für mich, ich bete bereits für dich.“

Wann betet man für einen Menschen? Wenn man jemandem etwas Gutes wünscht, wenn jemand sich in einer schwierigen Lebenssituation befindet oder wenn jemand verstorben ist. Der Text lässt offen, welche Gründe das lyrische Ich für sein Gebet hat, ebenso, wie er nicht erklärt, warum das Ich selbst der religiösen Fürbitte bedarf. Eindeutig aber tritt die ideelle Gemeinschaft im Gebet an die Stelle einer offenbar nicht mehr möglichen realen Gemeinsamkeit.

Das offen endende Gedicht und Čajkovskijs offen ausklingende Vertonung wirken insofern vollkommen zusammen, als beide jeweils auf ihre Art tiefe Hoffnungslosigkeit, Unausweichlichkeit und Trauer zum Ausdruck bringen.

Wenn eine Beziehung derart klagend, einsam und perspektivlos endet, drängt sich die Frage auf, wie eine solche Liebe wohl begonnen haben mag. Unter dieser Fragestellung ist ein Blick auf das Anfangslied des Zyklus erhellend.

Die von Čajkovskij vertonten Verse lauten wie folgt:

Wir saßen gemeinsam am schlafenden Fluss.  
Mit leisen Liedern kehrten die Fischer heim.  
Das goldene Sonnenlicht erlosch über dem Fluss.  
Und damals sagte ich dir nichts.

In der Ferne begann es zu donnern ..., ein Gewitter näherte sich ...  
An deinen Wimpern brach sich eine Träne ...  
Und mit wahnsinnigem Schluchzen fiel ich vor dir nieder ...  
und ich sagte dir nichts, gar nichts.

Und jetzt, dieser Tage, bin ich allein wie zuvor,  
ich erwarte schon nichts mehr von dem, was kommt ...  
Im Herzen ist der Laut des Lebens schon lange verklungen ...  
Ach, warum, ach, warum habe ich dir nichts, gar nichts gesagt!

Zwischen dem ersten und dem letzten Lied der Romanzen op. 73 gibt es auffällige kompositorische Gemeinsamkeiten: wiederholte absteigende Linien im Klavier, das Festhalten der Singstimme an einem fallenden Terzintervall, die Bindung der ersten Strophe an einen

<sup>29</sup> Die russische Sprache kann durch bestimmte grammatische Formen das natürliche Geschlecht des Sprechers und der angesprochenen Person eindeutig bezeichnen und lässt in diesem Gedicht keinen Zweifel an der männlichen Zuordnung des Sprechers zu. Da der Begriff „Geliebte“ (hier: „milaja“) ein eindeutig weibliches Gegenüber festlegt und Ratgauz sich in den fünf vorausgegangenen Gedichten auf eine entsprechende, auf zwei Personen beschränkte Ich-Du-Konstellation beschränkt, ist auszuschließen, dass der Dichter in den Schlusszeilen zusätzlich einen dritten, männlichen Menschen ins Spiel bringt. – Zur grammatischen Differenzierung der Geschlechter in den *Romanzen op. 73* vgl. auch Kadja Grönke, „Und ich sagte dir nichts“? Čajkovskijs „Sechs Romanzen“ op. 73 (1893), in: *Mitteilungen* 12 (2005), S. 191-212.

Orgelpunkt und die relative Offenheit des Schlusses mit nachdrücklicher Hervorhebung diesmal der Terz anstelle des Grundtons.

Anders als das letzte Lied von Opus 73 enthält das Eingangslied des Zyklus jedoch eine deutliche innermusikalische Entwicklung, die vom Klavier ausgeht und im Nachspiel kulminiert. Indem das Klaviernachspiel die nachdrücklichen Aufwärtsskalen des Gesangs aufgreift und rein instrumental immer weiter singt, lässt es sich kaum vermeiden, die Musik auch über das Ende des Gedichts hinaus mit den dazugehörigen Worten der Gesangsstimme zu unterlegen. Das Instrument assoziiert gewissermaßen fünfmal die Textworte „Ach, warum, ach warum“, und das Lied endet folglich mit einer offenen Frage. Dadurch erklärt sich auch der harmonisch instabile Schluss der ersten Romanze: Die aufsteigende Terz, welche die Grundstellung des finalen Dreiklangs aufbricht, erweist sich als Abspaltung des Wortes „warum“, so dass die melodische Linie des Klaviernachspiels Offenheit, nämlich eine Frage ohne Antwort suggeriert.

Text und Musik verdeutlichen, dass offenbar schon die Ausgangssituation der in den *Sechs Romanzen* dargestellten Liebesbeziehung problematisch ist. Obwohl es zu Beginn der Liebe noch Gemeinsamkeit gibt, bleibt etwas Unausgesprochenes, das die beiden Partner trennt. Zwar suggeriert die Musik in ihrer kompositorischen Prozesshaftigkeit im ersten Lied noch Entwicklungsmöglichkeiten, aber das letzte Lied bezeugt, dass diese Entwicklungsmöglichkeiten offenbar nicht genutzt werden. Stattdessen setzen sich diejenigen kompositorischen Elemente durch, die als unaufhörliches in sich Kreisen immer gleicher, abgeschlossener Melodiepartikel die zyklische Wiederkehr von Einsamkeit und Trauer betonen.

Im Verlauf des Zyklus komponiert Čajkovskij folglich den Weg hin zu einer vollkommen in sich abgeschlossenen, solipsistischen Welt, die an keiner Stelle mehr aktiven Kontakt nach außen aufnimmt. Damit gestaltet er auf kompositorischem Weg analoge Phänomene, wie sie auf psychologischem Gebiet bei einer Depression beobachtet werden können: den Rückzug in die eigene Innenwelt, die Kontaktverweigerung, den Verzicht auf Kommunikation.

Die Erkenntnis, dass Čajkovskij hier – wie übrigens bereits in der männlichen Hauptrolle seiner im Dezember 1890 uraufgeführten Oper *Pikovaja dama* (*Pique Dame*) – die Phänomene einer psychischen Erkrankung außergewöhnlich genau und ohne jede Idealisierung in Musik umsetzt, ist bemerkenswert.

## VII: DEPRESSIONEN UND IHRE THERAPIE IN UND DURCH OP. 73

Es drängen sich die Fragen auf, ob sich werkinterne Gründe für die depressive Grundstimmung des letzten Liedes herausfiltern lassen und ob diese auf Čajkovskijs Leben übertragbar sind, so dass die Romanzen op. 73 als eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Thema Depressionen gedeutet werden können. – Tatsächlich scheint das der Fall zu sein. Denn das Zentralthema der sechs Lieder ist ein grundlegendes Misstrauen gegenüber der Sprache als dem Mittel zwischenmenschlicher Kommunikation – eine Skepsis, die sich auch in zahllosen anderen von Čajkovskij vertonten Gedichten wiederfindet.<sup>30</sup> Deutlicher als jemals zuvor betont der Komponist in seinem letzten Opus allerdings die ebenso banale wie zentrale Aussage, dass eine Liebe, die sich dem geliebten Gegenüber nicht mitteilt, zum Scheitern verurteilt ist. – Warum aber schweigt das lyrische Ich und nimmt sich dadurch jede Möglichkeit auf Gegenliebe?

---

<sup>30</sup> Vgl. Grönke, *Romanzen*, wie Anm. 29.

Eine Erklärung für das fatale Schweigen des Lyrischen Ichs geben die Romanzen nicht. Aber eine mögliche Deutung erschließt sich, sobald der indirekte Weg gewählt wird. Denn genau dieselbe Suche nach einer Erklärung für etwas Ungesagtes, vielleicht bewusst Verschwiegene prägt – gemäß einer These des Musikwissenschaftlers Ulrich Linke – auch den Brief, den Čajkovskij am 19. Juli 1893 an den Textdichter der Romanzen, Daniil Ratgauz, schreibt:

Sie sind talentiert, sie sehen sehr gut aus,<sup>31</sup> nach Ihrer eleganten Kleidung zu urteilen, besitzen Sie Geld, vermutlich werden Sie von allen geschätzt, – mit einem Wort, Sie haben alle Gründe, glücklich zu sein. Gleichzeitig geht der Ton Ihrer Gedichte nach Moll, Ihre Leier ist auf eine sehr klagende Weise eingestimmt. Woher kommt das?<sup>32</sup>

Auf die pauschale Erklärung des Lyrikers, er sei von Natur aus ein melancholischer Mensch,<sup>33</sup> reagiert Čajkovskij mit dem überraschenden Geständnis:

Die Gaben der Natur und des Glücks bedingen keineswegs automatisch auch Lebensfreude. [...] Ich habe den Anspruch, in meiner Musik sehr aufrichtig zu sein – dabei bin ich ebenfalls überwiegend traurigen Liedern zugeneigt und, genau wie Sie, kenne ich zumindest in den letzten Jahren keine Not und kann mich im großen und ganzen einen glücklichen Menschen nennen!<sup>34</sup>

Diese Reaktion legt die Vermutung nahe, dass Čajkovskij in Ratgauz einen verwandten Wesenszug vermutet, dem brieflich tiefer nachzuforschen sein Taktgefühl verbietet. Stattdessen schlägt er vor, bei seiner nächsten Reise nach Odessa einen Abstecher nach Kiev zu unternehmen, um den Dichter persönlich kennenzulernen.<sup>35</sup> Wie in den Romanzen op. 73 geht es also auch in Čajkovskijs Briefen darum, eine Erklärung zu suchen für etwas, das offenbar bewusst verschwiegen oder zumindest nicht explizit angesprochen wird.

Linke plädiert nun dafür, in Čajkovskijs Formulierungen den Versuch einer indirekten Kommunikation im Sinne von „Maske“ und „Signal“ zu sehen, wie diese in den Werken von homosexuellen Schriftstellern erforscht und nachgewiesen ist.<sup>36</sup> Demnach kann homoerotisches Begehren „in sozialen Umfeldern, die gleichgeschlechtliche Sexualität sanktionieren“<sup>37</sup>, nur maskiert, also nur indirekt zur Sprache kommen. Für Gleichgesinnte enthalten die entsprechenden Texte jedoch subtile Signale, die „die Oberfläche des Gesagten als Maske“<sup>38</sup> enttarnen und auf das eigentlich Gemeinte verweisen.

Die Vermutung liegt also nahe, dass Čajkovskij in Ratgauz' Gedichten eine Art homoerotischen Subtext vermutet und mit seinem Brief herausfinden möchte, ob er in dem Dichter einen Gleichgesinnten findet. Dabei bedient er sich selbst sehr geschickt des Spiels mit „Maske“ und „Signal“<sup>39</sup> – eines Spiels, das sich auch auf seine Vertonung von Ratgauz' Gedichten übertragen lässt.

<sup>31</sup> Komponist und Dichter hatten Fotografien ausgetauscht.

<sup>32</sup> ČPSS XVII, S. 135.

<sup>33</sup> In seinem Brief vom 25. Juli / 7. August 1893 schreibt Ratgauz an Čajkovskij, er sei seit seiner Kindheit traurigen Stimmungen zugeneigt und könne immer dann am besten dichten, wenn er melancholisch sei. (Vgl. ČPSS XVII, S. 154.)

<sup>34</sup> Čajkovskij an Ratgauz am 1. August 1893, ČPSS XVII, S. 153 f.

<sup>35</sup> Diesen Plan kann Čajkovskij nicht mehr umsetzen.

<sup>36</sup> Vgl. Marita Keilson-Lauritz, *Maske und Signal - Textstrategien der Homoerotik*, in: Maria Kalveram / Wolfgang Popp (Hg.), *Homosexualitäten - literarisch. Literaturwissenschaftliche Beiträge zum Internationalen Kongreß „Homosexuality, which Homosexuality?“*, Amsterdam 1987, Essen 1991.

<sup>37</sup> Linke, in: *Mitteilungen* 15 (2008), S. 128 (wie Anm. 25), nach Marita Keilson-Lauritz (wie Anm. 36).

<sup>38</sup> Ebenda.

<sup>39</sup> Linke (*Mitteilungen* 15 [2008], S. 129 f., wie Anm. 25) deutet insbesondere Čajkovskijs Komplimente zu Ratgauz' Äußerem und den Vergleich zwischen dem älteren Komponisten und dem jungen Dichter als homoerotische Signale.

Denn wenn das lyrische Ich, dessen Maske Čajkovskij komponierend aufsetzt, seine Liebe deswegen verschweigt, weil sie im Kontext der Gedichte mit Sanktionen (welcher Art auch immer) belegt ist, die Schlimmeres in Aussicht stellen als die musikalisch beschriebenen Depressionen, dann bestünde eine der möglichen Demaskierungen dieses Signals darin, die Liebe als homosexuelle Liebe zu verstehen, die Ende des 19. Jahrhunderts aus juristischen und gesellschaftlichen Gründen im Verborgenen bleiben muss.<sup>40</sup>

Tatsächlich verleiht der Versuch, Čajkovskijs Romanzen op. 73 als die Musik eines Homosexuellen zu verstehen, der mit der Wahl seiner Texte ein „Signal“ zu seiner eigenen Liebe gibt, der Sprachlosigkeit und der musikalisch ausgedrückten Depressivität des lyrischen Ichs eine plausible Erklärung. In Verbindung mit Čajkovskijs brieflicher Bemerkung, bei aller Neigung zu gedrückten Stimmungen habe er in seiner Kunst den Anspruch, „sehr aufrichtig zu sein“<sup>41</sup>, legen Textauswahl und Textvertonung der *Sechs Romanzen* op. 73 die Deutung nahe, dass der Komponist in diesem Werk seinen lebenslangen Konflikt zwischen Liebe und gesellschaftlicher Ablehnung seines Begehrens in Musik setzt. Indem er das Schreckensbild einer verbotenen Liebe entwirft, deren Verschweigen in die Depression führt,<sup>42</sup> gießt er zugleich jedoch das nicht Aussprechbare in die Form eines Kunstwerks. Auf diesem Weg bringt seine Musik die gesellschaftlich tabuisierte homosexuelle Liebe dennoch zur Sprache – und das auf eine Weise, die Eingeweihte unter der „Maske“ des schlichten Liederzyklus unschwer erkennen können.

Diese Interpretation bewegt sich weit von dem Thema „Patient Čajkovskij“ fort, denn sie behandelt einen ganz und gar gesunden Menschen. Čajkovskijs Liebe zu Männern bringt ihn jedoch unfreiwillig in Opposition zu den Gesetzen seines Landes und seiner Zeit – und er wäre nicht der sensible, empfindungsfähige Künstler, der er ist, wenn er nicht erkennen würde, dass dieser Konflikt einen Menschen zumindest in die Nähe einer seelischen Krankheit bringen kann. Für sich selbst bekämpft er diese Gefahr, indem er sich ihr stellt: In seiner Musik malt er die vollen Schrecken einer Depression, damit er diese

<sup>40</sup> Im zaristischen Russland steht Sexualität zwischen Männern unter Strafe und wird mit Verbannung nach Sibirien und Entzug der bürgerlichen Rechte geahndet. Das entsprechende Gesetz wird erst 1917 aufgehoben und 1933 durch ein erneutes Verbot ersetzt, welches 1993 revidiert wird. Die Paragraphen 995 und 996 des Strafgesetzbuchs von 1857 lauten: „995: Der des widernatürlichen Lasters der Päderastie [der im 19. Jahrhundert gebräuchliche Terminus für Homosexualität] Überführte wird dafür mit dem Verlust aller bestehenden Rechte und der Zwangsansiedlung in Sibirien bestraft. Darüber hinaus wird er, wenn er Christ ist, der kirchlichen Buße gemäß Anordnung seines geistlichen Vorgesetzten übergeben. 996: Wenn das im vorausgegangenen 995. Abschnitt bezeichnete Verbrechen begleitet war von Gewalt oder auch an Minderjährigen oder Schwachsinnigen verübt wurde, dann wird der daran Schuldige mit dem Verlust aller bestehenden Rechte und Verbannung zur Zwangsarbeit in der Festung auf eine Zeit von 10 bis 12 Jahren bestraft.“ Zitiert nach: Alexander Poznansky, in: ČSt, Bd. 3, S. 25 f. – Tatsächlich gelangen diese Paragraphen aber kaum zur Anwendung. De facto geht die Rechtsprechung mit Homosexuellen anders um als de jure. So referiert Nina Berberova (siehe Grönke, ČSt, Bd. 3, S. 383) den Kommentar der Witwe Anatolij Čajkovskijs, in den gehobenen Kreisen hätte sich niemand über Homosexualität gewundert, da sie weit verbreitet gewesen sei. Allein neun Großfürsten seien homosexuell gewesen. Und Lev Tolstoj erwähnt in seinem Roman *Voskresenie (Auferstehung, 1889-1899)* eine zunehmende Tolerierung der Homosexualität im Russland der 1890er Jahre (siehe auch: Nina Berberova, Malcolm Brown, Simon Karlinsky: *Tchaikovsky's „suicide“ reconsidered: a rebuttal*, in: High Fidelity Vol. 31 [1981], No. 8, S. 49 und 85). Wer einen Skandal vermied, sei unbehelligt geblieben. Auch im Falle Čajkovskijs ist eine Verurteilung nach dem Strafgesetzbuch unwahrscheinlich, da der Komponist nicht nur berühmt und beliebt, sondern auch politisch konservativ und systemtreu ist, gute Beziehungen pflegt und in Bezug auf sein Privatleben jeden Skandal vermeidet.

<sup>41</sup> Wie Anm. 34.

<sup>42</sup> Hiermit ist Čajkovskijs homosexuelle Liebe als solche gemeint; ein konkreter Bezug z. B. auf den Widmungsträger, Nikolaj Figner, den Gatten der Sängerin Medea Figner, kann ausgeschlossen werden.

Krankheit in seinem wirklichen Leben vermeiden kann. Denn durch sein Werk von dem Druck des öffentlichen Schweigegebots befreit, hat er fortan keinen Grund mehr für die Selbstzweifel, Sinnkrisen und Depressionen, unter denen das Lyrische Ich seiner Lieder leidet. Die Diagnose Homosexualität ist musikalisch ausgesprochen; die Last des Verschweigens fällt von Čajkovskij ab.

Aus dieser Sicht wird nachvollziehbar, warum er sich in seinem Todesjahr trotz aller Hektik die Zeit für dieses Werk erkämpft und warum er sich, gemäß den Beobachtungen seines Bruders Modest, in seinen letzten Lebensmonaten, also nach Fertigstellung der Romanzen op. 73, in einer besonders gelösten und heiteren Grundstimmung befunden haben soll.<sup>43</sup>

Damit sind die *Sechs Romanzen* op. 73 ein Indiz dafür, dass der Komponist gelernt hat, mit seinen Gefühlen umzugehen und eventuelle emotionale Probleme, die sich aus der juristischen und gesellschaftlichen Tabuisierung seiner Liebe ergeben, kreativ-konstruktiv zu bewältigen – ein Verfahren, das er auch in anderen krisenhaften Lebenssituationen erfolgreich nutzt.

Bei Čajkovskij liegt damit ein Sonderfall in der Beziehung zwischen Leben und Werk vor: Er setzt nicht etwa rückschauend sein faktisches Leben, seine bisherige Biographie mit ihren Krankheiten, Leiden und Freuden in Töne, sondern er musikalisiert vorausschauend seine möglichen Probleme, potentiellen Krisen, hypothetischen Befürchtungen und kommenden Ängste – und bannt sie damit. Seine Kunst hilft ihm, Spannungen auszuhalten, Sehnsüchte zur Sprache zu bringen und Konflikte auf diese Weise konstruktiv aufzulösen. Aus dem potentiellen Patienten wird ein kreativer und höchst erfolgreicher Auto-Therapeut.

Aus dieser Sichtweise heraus ist auch noch einmal vehement all denjenigen Spekulationen zu begegnen, die Čajkovskijs Tod als Selbstmord ansehen möchten: Zumindest das Werk des Komponisten – als das zentrale Moment seines Denkens und Handelns – lässt keinerlei Rückschlüsse auf eine wie auch immer geartete Disposition für Suizid zu.

---

<sup>43</sup> „Ich unterstreiche hier nur die positive Tatsache, dass Peter Iljitsch trotz der unheilvollen Nachrichten, die von allen Seiten auf ihn einströmten – seit seiner Rückkehr aus England und bis zum Tode, klar, ja – fast so lebensfroh blieb, wie er es in den besten Epochen seines Lebens gewesen war.“ (S. 793). – „Sehr, sehr lange hatte ich ihn nicht mehr so fröhlich gesehen.“ (S. 799). – „[A]us allem, was er tat und sprach, lugte jene Stimmung hervor, welche stets einen Menschen beherrscht, der sich auf die Verwirklichung froher Hoffnungen und Erwartungen vorbereitet.“ (S. 800). – „[Er] sagte mir, dass er sich noch nie so gesund und so glücklich gefühlt hätte, wie gegenwärtig.“ (S. 808). – Diese und andere Belege aus *LebenTsch*, Bd. 2.