

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 21/I (2014)

S. 56–108

Čajkovskijs Opernprojekt *Sadia* (*La Courtisane*)

nach einer französischen Textvorlage von Louis Gallet

und Léonce Détroyat

(Luis Sundkvist)

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,
Sodener Str. 45a, D-61462 Königstein im Taunus
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

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

Čajkovskijs Opernprojekt *Sadia (La Courtisane)*
nach einer französischen Textvorlage von Louis Gallet und Léonce Détroyat

Luis Sundkvist

Einleitung

Dass Čajkovskij von seiner im Herbst 1888 erstmals in Erwägung gezogenen, in Indien spielenden französischsprachigen Oper *La Courtisane* – später nach dem Namen der Hauptfigur in *Sadia* umgetauft – letztendlich keine einzige Note niedergeschrieben und stattdessen nach *Čarodejka (Die Zauberin)* (1887) als seine nächste Oper *Pikovaja dama (Pique Dame)* (1890) komponiert hat, hängt mit mehreren Umständen zusammen. Einerseits muss man die räumliche Entfernung zwischen dem russischen Komponisten und seinen zwei in Paris ansässigen Librettisten, Louis Gallet (1835–1898) und Léonce Détroyat (1829–1898), berücksichtigen, die jenes „fortwährende[s] Zusammenarbeiten von Dichter und Tonsetzer“ erschwerte, das der Musikkritiker Eduard Hanslick (1825–1904) in seiner Autobiographie als kennzeichnend für die französische Opernpraxis beschrieben hat:

Dichter und Komponist [in Deutschland] bekommen einander oft gar nicht zu sehen. Das ist in Frankreich unmöglich. Während in Deutschland der Komponist an seinem Text wie an ein Brett festgenagelt liegt, ist dem französischen Komponisten das Libretto ein lebendiges Gewächs, das unter seinen Händen sich entfaltet und in fortwährender Umbildung seinem Talente assimiliert. Das Ineinanderwachsen von Musik und Text, dies Praktische, Wirksame, was die französischen Opern auszeichnet, wäre ohne eine Gemeinschaft, wie sie z.B. *Auber* mit *Scribe* pflegte, nicht denkbar.¹

Ein solcher lebendiger Austausch von Ideen, den sogar der menschen scheue Čajkovskij brauchte, wie wir z. B. aus der gut dokumentierten Entstehungsgeschichte von *Čarodejka* wissen,² war bei *Sadia* nicht vorhanden und konnte weder durch Čajkovskijs häufige Besuche in Paris³ noch durch briefliche Kommunikation (zuerst ausschließlich mit dem für das Szenarium verantwortlichen Détroyat, dann auch mit dem eigentlichen Textdichter, Gallet) wirklich ersetzt werden.

Es lässt sich zudem wohl kaum bestreiten, dass die Komposition einer russischen Oper nach einer Erzählung Aleksandr Puškins, also desselben Dichters, der ihn 1877 zusammen mit der Erfahrung der mädchenhaften Liebe von Antonina Miljukova zur Schöpfung seines ersten großen Bühnenerfolgs (*Evgenij Onegin*) beflügelte,⁴ für Čajkovskij eine reizvollere Aufgabe darstellen musste, als ein Libretto auf einer ihm zwar von Kindes-

¹ Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, hg. von Peter Wapnewski, Kassel und Basel 1987, S. 267.

² Bei der Niederschrift jener Oper hatte der Komponist mit seinem Librettisten Ippolit Špažinskij einzelne Details des Textbuchs nicht nur brieflich, sondern auch bei persönlichen Zusammenkünften in Moskau besprochen, vgl. den Briefwechsel zwischen Čajkovskij und Špažinskij in: ČMS, S. 419–455.

³ Siehe die hilfreiche Übersicht über Čajkovskijs Frankreichaufenthalte in: Lucinde Braun, „*La terre promise*“ – *Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs*, ČSt 15 (2014), S. 20.

⁴ In seiner Biographie über Antonina hebt Valerij Sokolov hervor, dass die Briefe der verliebten jungen Frau Čajkovskij für den *Onegin*-Stoff besonders empfänglich gemacht haben müssen, so dass der Vorschlag der Sängerin Elizaveta Lavrovskaja, eine Oper nach Puškins Versroman zu schreiben, auf fruchtbaren Boden fiel. Vgl. Sokolov, S. 31.

beinen an vertrauten, im Grunde jedoch fremden Sprache zu vertonen. Dennoch hätte er nach der erfolgreichen Uraufführung von *Pikovaja dama* im Dezember 1890 seine Aufmerksamkeit wieder auf das *Sadia*-Projekt wenden können, falls die Losung des französischen Königs Henri IV.: „Paris vaut bien une messe!“, mit der er in einem der früheren Briefe an Détroyat sein Streben nach einem Durchbruch auf einer Pariser Opernbühne betont hatte,⁵ für ihn noch immer ihre Gültigkeit bewahrte. Dass dem tatsächlich so war und dass man nicht von einer Aufgabe dieses Projekts vonseiten des Komponisten, wie in der einschlägigen Literatur oft behauptet worden ist,⁶ sprechen darf, sondern im Gegenteil, dass nur Čajkovskijs frühzeitiger Tod die Verwirklichung des Vorhabens verhindert hat, wird von einem neulich aufgetauchten Brief an Gallet vom Sommer 1892 belegt, in welchem er diesen bat, die zwei fehlenden Akte des *Sadia*-Librettos so schnell wie möglich zu liefern.⁷ Denn sowohl gegenüber Gallet als auch gegenüber Détroyat hatte Čajkovskij ja schon mehrmals erklärt, er müsse erst das vollständige Textbuch vor sich haben, bevor er sich an die Vertonung machen könne.⁸

Andererseits kann man über die Tatsache nicht hinwegsehen, dass Čajkovskij im Gegensatz zu anderen nicht verwirklichten Opernprojekten⁹ keine einzige Notenskizze zu *Sadia* aufs Papier gebracht zu haben scheint. Könnte das vielleicht daran gelegen haben, dass dieser Stoff ihm nicht wirklich zusagte? Einer solchen Schlussfolgerung widerspricht auf den ersten Blick die Tatsache, dass er selber es war, der seinen zwei Librettisten den entscheidenden Anstoß zur Wahl eines indischen Stoffes gab, nämlich als er ihnen im Herbst 1888 Goethes Ballade *Der Gott und die Bajadere* (1797) als Ausgangspunkt für das Textbuch ihrer gemeinsamen Oper vorschlug. Dieses Gedicht hatte Ippolit Špažinskij (1848–1917), der Librettist von Čajkovskijs *Čarodejka*, dem Komponisten schon ein Jahr zuvor als Vorlage für eine lyrische Oper *Bajadera* (*Die Bajadere*, ČW 461) angeboten; einen darauf bauenden Librettoentwurf hatte er dem Komponisten im Mai 1888 zugeschickt. Čajkovskij war von dessen Grundidee so angetan, dass er Détroyat im September 1888 in einem nicht überlieferten Brief nahelegte, die Geschichte der „verliebten Bajadere“ für ihre geplante französischsprachige Oper zu verwenden, obwohl der Direktor der Kaiserlichen Theater in Sankt Petersburg ihm soeben von einer solchen Oper abgeraten hatte, u. a. weil ein indisches Sujet vom Publikum als „schrecklich abgedroschen“ empfunden werden würde.¹⁰

Erst durch die großzügige Schenkung von mehr als 50 Briefen Gallets an Détroyat (von denen sich die meisten auf die Zusammenarbeit der beiden mit Čajkovskij beziehen),

⁵ Und zwar im Brief vom 20. Juni / 2. Juli 1888, dem einzigen Brief Čajkovskijs an Détroyat, der bis vor wenigen Jahren der Forschung in vollständiger Form zugänglich war. Der Bedeutung dieses Briefes und überhaupt des ganzen französischen Opernprojekts wohl bewusst, hat Thomas Kohlhasse diesen Ausspruch als Überschrift für seinen großen Beitrag verwendet: „*Paris vaut bien une messe!*“ *Bisher unbekannte Briefe, Notenautographe und andere Čajkovskij-Funde*, ČSt 3 (1998), S. 163–298.

⁶ Vgl. ČZM, S. 124, Anm. 11, wo es heißt, Čajkovskij, Gallet und Détroyat hätten bei einer Unterredung in Paris im März 1891 beschlossen, ihre Zusammenarbeit zu beenden; TchH, Bd. 1, S. 412, wo als Schlussdatum des *Sadia*-Projekts Januar 1891 genannt wird; und ČS (2006), S. 793 (russ.), S. 818 (engl.) wo die vermeintliche Aufgabe des Projekts nicht in Frage gestellt wird: „It is still unclear why Č[ajkovskij] rejected the project.“

⁷ Brief an Gallet, 23. Juli / 4. August 1892. PMA 11, S. 335.

⁸ Vgl. Gallets Brief an Čajkovskij vom 14. / 26. September 1889 in: ČZM, S. 104 (russ.), sowie Čajkovskijs Brief an Détroyat vom 9. / 21. September 1890 in: PMA 11, S. 381.

⁹ Hier sei vor allem auf die Szene mit Duett hingewiesen, die er um 1881 für eine *Romeo und Julia*-Oper entworfen hat. Vgl. TchH, Bd. 1, S. 401–402; ČS (2006), S. 769–770 (russ.), S. 778–779 (engl.).

¹⁰ Vgl. Ivan Vsevoložskijs Brief an Čajkovskij vom 15. / 27. August 1888. ČMN, S. 144. Siehe auch unten, S. 75.

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

Jean-Pierre Mabile

Vermögen zu gelangen. Eine solche Gestalt kann man sich schwerlich als Heldin einer Oper Čajkovskijs vorstellen!

Nicht zufällig hatte die Sängerin Ěmilija Pavlovskaja (1853–1935), zu deren Lieblingsrollen die Tat'jana in *Onegin* gehörte, dem Komponisten im April 1885 davon abgeraten, eine Oper nach Špažinskijs Schauspiel *Čarodejka* zu schreiben, weil die Titelheldin eine liederliche Frau sei: „Ich glaube, dass auch Ihnen der Typ der Zauberin nicht gefallen kann. Sie sind zu idealistisch, zu sehr ein Dichter, Sie haben eine zu reine Vorstellung von den Frauen, besonders was die Heldinnen Ihrer Werke betrifft.“¹⁴ Nun hat Čajkovskij in seiner Antwort an Pavlovskaja die Wahl des *Čarodejka*-Stoffes nachdrücklich verteidigt, indem er auf die „moralische Kraft und Schönheit“ hinwies, die, trotz ihres bisherigen ausschweifenden Lebens, im Herzen der Heldin verborgen lägen. Dies mache sie mit Violetta in Verdis *La traviata* (ebenfalls eine Lieblingsrolle von Pavlovskaja) und Carmen in Bizets Oper vergleichbar, so dass sich auch an ihr die Worte aus dem Chorus mysticus am Ende von Goethes *Faust II* bewahrheiten würden: „das ewig weibliche zieht uns hinan!“¹⁵ Obwohl es etwas seltsam anmutet, die zarte, sich aufopfernde Violetta mit der spöttischen, auf ihre Freiheit bedachten Carmen verglichen zu sehen, lässt es sich nicht leugnen, dass Prosper Mérimées Zigeunerin eine anziehendere Gestalt ist als der Prototyp von *Sadia* in der oben erwähnten Legende, denn im Gegensatz zur indischen Kurtisane schert sich Carmen nicht um Luxus und verschenkt ihre Gunst ohne Hintergedanken.

Falls die französischen Librettisten den Charakter der Kurtisane tatsächlich so belassen hätten, wie er sich in der Legende bis kurz vor ihrer grauenvollen Bekehrung kundtut,¹⁶ so könnte man mit Berechtigung in Frage stellen, ob der Schöpfer der Tat'jana, der Jungfrau von Orleans, der Liza und Iolanta es wirklich über sich gebracht hätte, eine solche Frauengestalt in sein Opernuniversum aufzunehmen. Noch im April 1887 hatte Čajkovskij

die der Urenkel Détröyats, Prof. Jean-Pierre Mabile (Dijon), dem GDMČ im März 2013 gemacht hat,¹¹ ist deutlich geworden, dass die beiden Librettisten sich bei der Ausarbeitung des *Sadia*-Sujets gar nicht nach Goethes Ballade richteten, wie bisher von der Forschung angenommen wurde.¹² Als Hauptquelle für die Handlung wurde eine buddhistische Legende herangezogen, in der wir statt Goethes Bajadere, die, obzwar sie „ein verlornes schönes Kind“¹³ (also eine Prostituierte) ist, ein unschuldig treues Herz bewahrt hat, einer stolzen Kurtisane begegnen, die den Männern, die ihren Reizen verfallen sind, nichts als Verachtung entgegenbringt und die in der Vorlage nicht einmal vor Mord zurückschreckt, um sich eines lästigen früheren Liebhabers zu entledigen und an sein

¹¹ Siehe dazu Näheres auf S. 194 im vorliegenden Heft. Prof. Mabile hat auch bei der Entzifferung einzelner schwer zu lesender Wörter in den Briefen Gallets geholfen, wofür ihm sehr herzlich gedankt sei.

¹² Vgl. etwa ČMN, S. 144; Lischke, S. 73; Kohlhase, „*Paris vaut bien une messe!*“, S. 237; TchH, Bd. 1, S. 412; ČS (2006), S. 793 (russ.), S. 817 (engl.).

¹³ Goethe, *Gedichte*, hg. und erläutert von Erich Trunz, 2 Bde, Frankfurt/M. u. Hamburg 1964, Bd. 1, S. 274.

¹⁴ Brief Pavlovskajas an Čajkovskij vom 9. / 21. April 1885. ČMS, S. 330.

¹⁵ Brief an Pavlovskaja, 12. / 24. April 1885, ČPSS XIII, Nr. 2685, S. 63–64. Das Goethe-Zitat steht in Čajkovskijs Brief in der Originalsprache, die Orthographie wurde in unserem Zitat übernommen.

¹⁶ Siehe dazu ausführlich S. 78 unten.

seinen jüngeren Kollegen Anton Arenskij (1861–1906) gerügt, dass er als Grundlage für seine ihm gewidmete Orchesterfantasie *Marguerite Gautier* ein literarisches Werk gewählt habe, in dem es um „die Abenteuer einer käuflichen Dirne“¹⁷ gehe (nämlich *Die Kame-liendame* von Alexandre Dumas d. J., auf die auch Verdis Oper zurückgeht). Wie aus den im Folgenden vorzustellenden Materialien ersichtlich wird, haben Gallet und Détröyat aber die Gestalt von *Sadia* im Vergleich zur Legende um einiges abgemildert und ihr Züge verliehen, die an *Violetta* erinnern. Für das Finale des Szenariums sind sie sogar zu der von Čajkovskij ursprünglich vorgeschlagenen Vorlage zurückgekehrt und haben die Apotheose aus *Der Gott und die Bajadere* in abgewandelter Form übernommen. Das ist ein sehr wichtiger Aspekt, denn in den Schlussversen von Goethes hinduistischer Ballade erklingt wie im *Faust* die durchaus christliche Botschaft der Auferstehung eines gefallenen Wesens, das sich bemüht hat, seine eigene Beschränktheit (im Falle der *Bajadere* ihre Abstempelung zum Freudenmädchen, das „keine Pflicht“ hat) zu überwinden.¹⁸

Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder;
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.¹⁹

Wenn diese Wiederaufrichtung einer Verworfenen es war, die Čajkovskij so sehr an Goethes Gedicht gefiel, – was um so einleuchtender erscheint, als die russische Literatur, mit deren Humanität der Komponist sich stark identifizierte, seit Puškin den Aufruf zur „Gnade für die Gefallenen“ auf ihre Fahnen geschrieben hatte²⁰ – so kommt man unweigerlich zu dem Schluss, dass der *Sadia*-Stoff von Gallet und Détröyat doch im Sinne Čajkovskijs ausgearbeitet wurde und dass er es tatsächlich ernst meinte, als er Gallet im August 1892 aufforderte, das Libretto demnächst zu vollenden. Dieser hat in seiner Rezension über die französische Erstaufführung von *Onegin* in Nizza (7. März 1895)²¹ denn auch erklärt: „Si ce compositeur eut vécu, nous aurions probablement eu à Paris [...] peut-être aussi un drame hindou dont il avait lui-même choisi le sujet et tracé les grandes lignes.“²²

Sowohl das aufrichtige Interesse, das Čajkovskij diesem Stoff entgegenbrachte, als auch die internationale Dimension, die Zusammenarbeit mit solch angesehenen französischen Librettisten wie Gallet und Détröyat,²³ verleihen dem *Sadia*-Projekt, wie Lucinde

¹⁷ Brief an Arenskij, 2. / 14. April 1887, ČPSS XIV, Nr. 3215, S. 79.

¹⁸ Diesen Aspekt erkannte Hegel, als er in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–38) über den *Gott und die Bajadere* bemerkte: „Wir finden hier die christliche Geschichte der büßenden Magdalena in indische Vorstellungsweisen eingekleidet.“ G.W.F. Hegel, *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. 1, Frankfurt/M. 1986, S. 504.

¹⁹ Goethe, *Gedichte*, Bd. 1, S. 276.

²⁰ Vgl. die vorletzte Strophe von Puškins Gedicht *Ein Denkmal schuf ich mir* (1836): „Und lange werde ich dem Volk dadurch lieb sein, / daß ich die guten Gefühle mit der Leier erweckte, / daß ich in meinem grausamen Jahrhundert die Freiheit rühmte / und um Gnade für die Gefallenen aufrief.“ Hier zitiert nach der Übersetzung in: Gudrun Ziegler, *Puschkin*, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 135. Dostoevskij, einer der bedeutendsten Fortführer dieser Tradition, hegte für die Gestalt Gretchens eine besondere Vorliebe und malte sich im Roman *Der Jüngling* (1875) seine eigene Opernfassung ihrer Geschichte aus.

²¹ Zur französischen *Onegin*-Premiere siehe: Braun, *La terre promise*, S. 159–161.

²² Gallets Rezension wird hier (mit Hervorhebung von uns) zitiert nach: Jean-Christophe Branger, *Massenet, Tchaïkovski et Paul Collin: deux adaptations musicales de « Qu’importe que l’hiver » du Poème d’octobre*, *Mitteilungen* 20 (2013), S. 30.

²³ Eine Würdigung von Gallets Leben und Werk findet man in: Hervé Lacombe, *Autour de Louis Gallet. Profil d’une carrière de librettiste*, in: *Le livret d’opéra au temps de Massenet*, hg. von Alban Ramaut und Jean-Christophe Branger, Saint-Etienne 2002, S. 61–88. In dem von Lacombe zusammengestellten Verzeichnis von Gallets zahlreichen Textdichtungen für Komponisten (S. 84–88) wird das *Sadia*-Projekt nicht erwähnt.

Braun in ihrer jüngst erschienenen Studie über Čajkovskij und Frankreich betont hat, „einen völlig anderen Stellenwert“ als die rund zwanzig weiteren nicht verwirklichten Opernpläne, mit denen sich der Komponist ebenfalls getragen hat.²⁴

Aus diesem Grund werden in diesem Heft die überlieferten Materialien zu *Sadia* erstmals vollständig im französischen Original publiziert: das von Gallet und Détroyat gemeinsam entworfene Szenarium der gesamten Oper sowie das von Gallet alleine verfasste Libretto des 1. Aktes.²⁵ Ein solches Vorhaben ist erst durch die großzügige Bereitstellung von Kopien der im GDMČ erhaltenen Abschriften dieser Texte möglich geworden, wofür den Mitarbeiterinnen des Museums, insbesondere der Direktorin Galina Belonovič, der Hauptarchivarin Polina Vajdman und der Leiterin der Handschriftenabteilung Ada Ajnbinder, sehr herzlich gedankt sei. Für die Möglichkeit, sämtliche im GDMČ aufbewahrten Briefe Détroyats sowie einige der Briefe Gallets an Čajkovskij einsehen und im originalen Wortlaut zitieren zu können, sei den genannten Mitarbeiterinnen des Museums ebenfalls herzlich gedankt. Ronald de Vet hat freundlicherweise Scans aus schwer zugänglichen Ausgaben zur Verfügung gestellt. Lucinde Braun hat mit ihrer sehr sorgfältigen Durchsicht des Textes und ihren Anregungen einen unschätzbaren Dienst erwiesen.

Dieser Beitrag ist als erweiterter Kommentar zu der Publikation der *Sadia*-Materialien konzipiert und bietet einen chronologisch gegliederten Überblick über die Genese dieses Opernprojekts, in dem wir anhand der uns zugänglichen Quellen auf die wichtigsten Aspekte hinzuweisen versuchen. Ereignisse, die zu Čajkovskijs Lebzeiten in- und außerhalb Russlands stattfanden, werden hier doppelt datiert, also sowohl im alten als auch im neuen Stil.²⁶

Die Entstehungsgeschichte von *Sadia*

Die Idee, für ein Theater in Paris eine dreiaktige französischsprachige Oper zu schreiben, die seinen Ruhm außerhalb Russlands endgültig besiegeln sollte, ging von Čajkovskij selbst aus; im September 1885 trug er sie in seinen allerersten Briefen an seinen neuen französischen Verleger Félix Mackar (1837–1903) vor.²⁷ Wie Lucinde Braun in ihrer Monographie nahegelegt hat, war es wohl Mackar, der Léonce Détroyat, einem weitgereisten Marineoffizier, der vom Militär und der Politik auf das Schriftstellertum umgestiegen war und sich (zusammen mit Armand Silvestre) als Autor des Librettos von Camille Saint-Saëns' Oper *Henry VIII* (1883) hervorgetan hatte,²⁸ von Čajkovskijs Wunsch berichtete.²⁹ Détroyat, ein Enthusiast im wahrsten Sinne des Wortes, sprach den russischen Komponisten bei ihrer ersten Begegnung auf einer Soiree in Paris am 5. / 17. Juni 1886 sofort auf dieses Thema an und bot ihm „ein Libretto nach einem russischen Sujet“ an.³⁰ Aus Gründen, die später ersichtlich werden sollten, stand Čajkovskij die Idee einer sich in Russland bzw. im russischen Reich abspielenden französischsprachigen Oper denkbar fern, weshalb

²⁴ Braun, *La terre promise*, S. 262.

²⁵ Siehe in diesem Heft, S. 120 f. bzw. S. 133 f.

²⁶ Aufgrund der sehr umfangreichen Dokumentation musste in diesem Beitrag ausnahmsweise darauf verzichtet werden, russische Quellen im Original zu zitieren (Anm. d. Red.).

²⁷ Vgl. die Darstellung von Lucinde Braun, ebd., S. 263.

²⁸ Eine ausführliche Würdigung von Détroyats Leben und Werk, die von dessen Urenkel Jean-Pierre Mabile verfasst wurde, ist mit freundlicher Genehmigung des Autors auf der „Tchaikovsky Research“-Website erschienen: http://wiki.tchaikovsky-research.net/wiki/Léonce_Détroyat.

²⁹ Braun, *La terre promise*, S. 266.

³⁰ Vgl. Čajkovskijs Brief an den Bruder Modest vom 11. / 23. Juni 1886, ČPSS XIII, Nr. 2971, S. 366.

er weiteren Begegnungen mit dem von ihm als aufdringlich empfundenen Détroyat aus dem Weg ging.³¹

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

Léonce Détroyat
(Sammlung J.-P. Mabile)

Nun war es kein fertiges Libretto, das Détroyat Čajkovskij im Juni 1886 angeboten hatte, sondern ein Szenarium mit dem Titel *La Géorgienne*, das er, wie Ronald de Vet neu-lich hat nachweisen können, nach einer 1829 in der *Revue britannique* anonym erschienenen Erzählung *Le soldat russe et la jeune arménienne* zusammengestellt hatte, die ihrerseits eine Übersetzung der im April 1829 in *Blackwood's Edinburgh Magazine* anonym veröffentlichten Erzählung *Peter Starofsky. A Tale of Armenia* des schottischen Reise-schriftstellers James Baillie Fraser (1783–1856) war.³² Wie schon bei seinen früheren Opernprojekten sollte das Szenarium von einem erfahreneren Textdichter in ein Libretto verwandelt werden. Die Rolle, die Détroyat dabei zukam, war die eines ‚Carcassier‘ – eine in der Pariser ‚Libretto-Industrie‘ etablierte Funktion, die der damalige Direktor der Opéra 1881 in einem Gespräch mit Massenet folgendermaßen bezeichnete: „ein Carcassier ist einer, der auf sehr solide Art das Gerüst eines Stückes zu bauen weiß“.³³ Als Kollegen für die Ausarbeitung des *Géorgienne*-Stoffes

³¹ Und zwar mit Hilfe des Schauspielers Lucien Guitry. Vgl. Braun, *La terre promise*, S. 266.

³² In seinem Brief an Čajkovskij vom 22. Mai / 3. Juni 1888 gab Détroyat die Quelle seines Szenariums nicht ganz richtig als eine Erzählung mit dem Titel *Les amours d'un Cosaque et d'une Géorgienne*, die im Jahrgang 1828 der *Revue britannique* erschienen sei, an. In der einschlägigen Literatur wurde mehrmals irrtümlicherweise Chateaubriand als Autor dieser Erzählung angeführt. Vgl. Kohlhase, „Paris vaut bien une messe!“, S. 235; TchH, Bd. 1, S. 412. Es handelt sich um ein Missverständnis, das schon bei Čajkovskij aufgekommen war, denn in einem Brief an Mackar vom 27. April / 9. Mai 1888 hatte er zum *Géorgienne*-Stoff bemerkt, dass „Mr Détroyat a eu la malencontreuse idée de transplanter un roman de Chateaubriand en Russie, même à Tiflis.“ (ČPSS XIV, Nr. 3557, S. 420). Zu diesem Missverständnis hat Détroyat selbst beigetragen, denn in seinem oben erwähnten Brief an Čajkovskij hatte er ferner erklärt, er habe für die Dialoge zwischen den georgischen Figuren seines Szenariums die Sprache der nordamerikanischen Indianer in Chateaubriands Roman *Les Natchez* (1826) imitiert. Détroyats Brief ist in russischer Übersetzung in ČZM, S. 115 f., publiziert worden. Wie Ronald de Vet durch Einsehen sämtlicher Bände der *Revue britannique* für die Jahre 1825–30 in der Königlichen Bibliothek im Haag ermitteln konnte, hat Détroyat die Handlung von *La Géorgienne* der Erzählung *Peter Starofsky. A Tale of Armenia* von James Baillie Fraser entnommen, die erstmals in *Blackwood's Edinburgh Magazine*, Bd. 25, Nr. 151 (April 1829), S. 433–456, anonym gedruckt wurde und noch im selben Jahr in französischer Übersetzung in der *Revue britannique* (Bd. 24 [1829], S. 146–176) erschien. Die ursprüngliche Publikation in *Blackwood's Magazine* ist im Internet einsehbar: <https://archive.org/details/blackwoodsmagazi25edinuoft>. (Freundliche Mitteilung von Ronald de Vet per Email am 6. Februar 2014). Die anonym erschienene Erzählung wird in: Walter E. Houghton (Hg.), *The Wellesley Index to Victorian Periodicals, 1824–1900*, 5 Bde, Toronto 1966–1989, Bd. 5, S. 278 unter Frasers Werken angeführt.

³³ Jules Massenet, *Mein Leben. Autobiographie*, aus dem Frz. von Eva Zimmermann, hg. von Reiner Zimmermann, Wilhelmshaven 1982, S. 162.

suchte sich Détroyat Louis Gallet aus, der als Librettist – er war u. a. Autor des Textbuchs zu *Le Roi de Lahore* (1877), dem Durchbruchswerk Massenets – ein noch höheres Ansehen als er selbst genoss, wenn auch Gallet von seiner Feder (er war auch Dichter und Musikkritiker) allein nicht leben konnte und im Hauptberuf in der öffentlichen Verwaltung tätig war.³⁴ Wie wir aus Gallets Briefen an Détroyat erfahren, begrüßte Gallet dieses Vorhaben zwar, stellte dabei aber die für ihn sehr wichtige Frage: „Mais pour quel musicien? Il est bien important de le savoir.“³⁵ Da er Čajkovskij für *La Géorgienne* im Juni 1886 nicht hatte gewinnen können, schlug Détroyat als Komponisten Francis Thomé (1850–1909) vor. Dieser erklärte Gallet schließlich im November 1887, er wolle *La Géorgienne* gerne vertonen, aber erst wenn er seine Arbeit an *Vanina*, einer sich in Korsika abspielenden Oper, vollendet hätte.³⁶

Da Gallet nicht bereit war, sich ohne die feste Zusage eines Komponisten an die Bearbeitung des *Géorgienne*-Szenariums zu machen, und da auf Thomé anscheinend wenig Verlass war, besann sich Détroyat Anfang Februar 1888 wieder auf Čajkovskij – vielleicht von Pressemeldungen über die bevorstehenden Konzerte Čajkovskijs in Paris³⁷ oder auch von Berichten über die ‚Société franco-russe‘, die man damals in Paris gründen wollte,³⁸ angeregt. Auf seine diesbezüglichen Überlegungen antwortete Gallet:

Je suis tout à fait de votre avis et prêt à consacrer l’alliance de la Russie et de la France sur le terrain lyrique –

Mais je crois qu’il y aura tort à revoir la Georgienne, en vue du musicien – Dès que ce dernier sera arrivé, préparez[-]le à nous entendre et prenez rendez-vous, non pour demain, ce qui serait trop précipité (d’ailleurs, je ne suis pas libre) mais pour le jour de la semaine prochaine que vous voudrez – J’arriverai chez vous avec les documents utiles et nous disposerons les choses, en cette séance, pour que notre compositeur trouve son sujet éminemment national.³⁹

Gallets Bemerkung, dass es seines Erachtens falsch wäre, Čajkovskij wieder den *Géorgienne*-Stoff vorzulegen, zeugt von einem gewissen Weitblick. Als man im vorigen Jahr noch auf der Suche nach einem passenden Komponisten gewesen war, hatte er übrigens gemeint: „Il faudrait un coloriste“,⁴⁰ was man im Zusammenhang mit dem oben angeführten späteren Brief wohl in dem Sinne deuten darf, dass er Čajkovski nicht für fähig hielt, für das exotische Milieu des Kaukasus ausreichend schillernde musikalische Farben zu finden. Allerdings scheint Gallet (wie auch Détroyat) damals noch immer geglaubt zu haben, Čajkovskij wolle für seine geplante französischsprachige Oper unbedingt ein national-russisches Sujet haben.

Wie dem auch sei, zu einer Begegnung zwischen Čajkovskij und den beiden Librettisten ist es während seines Pariser Aufenthalts im Februar–März 1888 überraschenderweise nicht gekommen. An keiner Stelle in den Tagebucheinträgen aus jenen Wochen, die

³⁴ Siehe: Lacombe, *Autour de Louis Gallet*, S. 64 f.

³⁵ Brief Gallets an Détroyat vom 25. März / 6. April 1887. GDMČ: a¹⁵ Nr. 196.

³⁶ Brief Gallets an Détroyat vom 31. Oktober / 12. November 1887. GDMČ: a¹⁵ Nr. 204. Zur „affaire Vanina“, einem Rechtsstreit zwischen Thomé und seinem Komponisten-Kollegen Émile Paladilhe, der am selben Stoff arbeitete, siehe: Claudie Ricaud, *Francis Thomé, compositeur créole*, Paris 2013, S. 233. Die Oper *Vanina* sollte schließlich von Paladilhe allein komponiert werden, und zwar mit Gallet als einem der Librettisten. 1890 vollendet, ist sie aber nie aufgeführt worden.

³⁷ Eine aufschlussreiche Darstellung des ‚Čajkovskij-Jahres 1888‘ – dem Höhepunkt der französischen Rezeption seiner Musik – findet man in: Braun, *La terre promise*, S. 106-116.

³⁸ Siehe dazu Luis Sundkvist, *Ein bisher unbekannter Brief Čajkovskijs, Paris, 19. März 1888, an Louis Diémer*, in: *Mitteilungen* 20 (2013), S. 165–167; sowie Braun, *La terre promise*, S. 117 f.

³⁹ Brief Gallets an Détroyat vom 2. / 14. Februar 1888. GDMČ: a¹⁵ Nr. 207.

⁴⁰ Brief Gallets an Détroyat vom 14. / 26. Februar 1887. GDMČ: a¹⁵ Nr. 195.

mit allerlei beruflichen und gesellschaftlichen Verpflichtungen ausgefüllt waren, werden Gallet oder Détroyat erwähnt. Also mussten die beiden Mackar als Vermittler heranziehen, der Čajkovskij am 7. / 19. April 1888 nach Tiflis schrieb, wohin der Komponist sich zur Erholung nach seiner ersten Auslandstournee als Dirigent seiner eigenen Werke begeben hatte. Seinem Brief legte Mackar das *Géorgienne*-Szenarium bei, das er auf Bitte von Détroyat und Gallet zur Begutachtung weiterleitete, wobei der Komponist das Sujet nach eigenem Belieben ablehnen und den beiden seine Wünsche bezüglich eines geeigneten Opernstoffs mitteilen könne. Détroyat und Gallet stünden ihm vollkommen zur Verfügung und seien fest dazu entschlossen, zusammen mit Čajkovskij eine erfolgreiche neue Oper hervorzubringen – wie Mackar hervorhob, war dies insofern besonders günstig, als Gallet über großen Einfluss in der Pariser Bühnenwelt verfügte.⁴¹

Mackars Brief erreichte Čajkovskij nicht mehr in Tiflis, sondern musste nach Frolovskoe weitergeleitet werden, wo der Komponist soeben ein neues Haus gemietet hatte. Das *Géorgienne*-Szenarium wurde freilich erst etwas später weiterbefördert, so dass Čajkovskij es noch nicht hatte einsehen können, als er seinem Pariser Verleger am 27. April / 9. Mai 1888 antwortete. Da er sich aber noch gut an die Begegnung mit Détroyat vor zwei Jahren erinnerte, als dieser ihm zum ersten Mal den *Géorgienne*-Stoff vorgelegt hatte, äußerte er in seinem Brief an Mackar sogleich seine diesbezüglichen Bedenken. Er fürchtete nämlich, dass das sich in Russland – Georgien war 1801 vollständig dem russischen Reich einverleibt worden – abspielende Szenarium voller Ungereimtheiten im Stile von Jules Vernes Abenteuerroman *Michel Strogoff* (1876) sein werde. Dies schließe für ihn eine Vertonung vollkommen aus, denn „als Russe“ sei er „sehr bedacht auf die regionale und historische Wirklichkeitstreue“.⁴² Als das *Géorgienne*-Szenarium schließlich in Frolovskoe eintraf, sah Čajkovskij seine Befürchtungen bestätigt, was er auch in seinem Brief an Détroyat vom 10. / 22. Mai 1888 deutlich zum Ausdruck brachte, wiewohl er dabei die Empfindlichkeiten des Autors zu schonen versuchte.⁴³

Wie Lucinde Braun in ihrem Frankreich-Buch bemerkt, gibt der Briefwechsel des Komponisten mit Détroyat „reichen Einblick in seine [Čajkovskijs] ästhetischen Anschauungen“.⁴⁴ Wir können hier aus Platzgründen nur auf jene Aspekte eingehen, die unmittelbar mit der Genese des *Sadia*-Projekts zu tun haben.⁴⁵ So hat Čajkovskij am Ende seines ersten, ausführlichen Briefs an Détroyat versichert, es liege ihm sehr viel daran, mit ihm zusammenarbeiten zu können, nur müsse man „un sujet d’opéra [= opéra] (dans le genre de celui de *Carmen*)“ finden, das in ihm wahre Inspiration zu wecken vermöge.⁴⁶ Dass Čajkovskij Bizets Oper erwähnt, ist kein Zufall. Sowohl die Musik zu *Carmen*, die er

⁴¹ Brief Mackars an Čajkovskij vom 7. / 19. April 1888. ČZM, S. 158 (russ.); Braun, *La terre promise*, S. 266 f. (frz.).

⁴² Brief an Mackar, 27. April / 9. Mai 1888, ČPSS XIV, Nr. 3557, S. 420. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Kohlase, „*Paris vaut bien une messe!*“, S. 236.

⁴³ Brief an Détroyat, 10. / 22. Mai 1888. Zum ersten Mal (dank einer vom Autographenexperten Thierry Bodin zur Verfügung gestellten Fotokopie) vollständig publiziert in: Tchaikovsky Research Bulletin No. 2 (April 2011), S. 19–20. Erste vollständige Druckpublikation: PMA 11, S. 346–347. Ein Ausschnitt aus diesem Brief wurde 1993 in Lischke, S. 542 f., anhand des ein Jahr zuvor erschienenen Auktionskatalogs zitiert und ist später auch bei Kohlase, „*Paris vaut bien une messe!*“, S. 236, angeführt worden.

⁴⁴ Braun, *La terre promise*, S. 271.

⁴⁵ Die vollständigen Texte von sieben Briefen Čajkovskijs an Détroyat aus den Jahren 1888–1890 wurden (anhand der von Thierry Bodin angefertigten Fotokopien) in: Tchaikovsky Research Bulletin No. 2, S. 19–42, sowie in: PMA 11, S. 344–385, vorgestellt. Der komplette Text des Briefs an Détroyat vom 20. Juni / 2. Juli 1888 wurde erstmals bei Kohlase, „*Paris vaut bien une messe!*“, S. 239–242, publiziert.

⁴⁶ Brief an Détroyat, 10. / 22. Mai 1888. PMA 11, S. 347.

„fast auswendig gelernt“ hatte,⁴⁷ als auch das Libretto – mit beiden hatte er sich schon 1875 anhand des Klavierauszugs vertraut gemacht, bevor er am 8. / 20. Januar 1876 in der Opéra-Comique *Carmen* zum ersten Mal auf der Bühne erlebte – galten ihm als mustergültig in jeder Beziehung. Schon im Sommer 1880 hatte er über die Handlung begeistert ausgerufen: „Was für ein wunderbares Opernsujet! Ich kann die letzte Szene nicht spielen, ohne dass mir Tränen in die Augen kommen.“⁴⁸

In den folgenden Jahren sollte er auch andere Literaten auffordern, ein *Carmen*-ähnliches Sujet für eine neue Oper zu finden.⁴⁹ Was genau Čajkovskij darunter verstanden haben mag, wird sich noch herausstellen. Zunächst ist hier festzuhalten, dass Détroyat Gallet den Inhalt des Briefes, den er von Čajkovskij erhalten hatte, mitgeteilt hat, wie aus Gallets Brief an Détroyat vom 16. / 28. Mai 1888 hervorgeht: „Lettre fort curieuse, exprimant des idées très justes. Le mieux serait que Tschaiĥowsky choisit lui-même un sujet parmi ceux qu'il possède bien – C'est dans ce sens qu'il me semblerait avantageux de lui écrire.“⁵⁰ Es ist nicht auszuschließen, dass Gallet sich später, als er das *Sadia*-Szenarium ausarbeitete, an den Hinweis auf Bizets Oper erinnerte und dass er der indischen Kurtisane bewusst etwas von Carmens tollkühnem Wesen verlieh.

Détroyat ist dem Rat seines Kollegen nur teilweise gefolgt, denn als er Čajkovskij am 22. Mai / 3. Juni 1888 schrieb, erklärte er zwar das *Géorgienne*-Projekt für gescheitert und bat den Komponisten, einen Stoff zu nennen, den er gerne vertonen wolle, schlug dabei aber selbst zwei weitere Sujets vor: ein sich im Spanien des frühen 16. Jahrhunderts abspielendes Drama eigener Erfindung, *Juan Padilla*, und die Tragödie *Dmitrij Donskoj* (1807) von Vladislav Ozerov (1769–1816), die Détroyat in französischer Übersetzung gelesen hatte und aus der er mit Gallets Hilfe ein schönes Libretto schaffen zu können glaubte.⁵¹ In seiner bemerkenswerten Antwort auf Détroyats Brief hat Čajkovskij sowohl das spanische als auch das russische Sujet abgelehnt – letzteres mit der Begründung: „Je me sens incapable de mettre en musique des personnages russes parlant français“ – und dagegegengeworfen, ihm schwebte etwas vor, das sich von diesen beiden Grand opéra-artigen Stoffen so weit wie möglich abhebe:

Je voudrais quelque chose de très poétique [= poétique] et en même [= même] temps de très simple, très intime et humain! Quelque chose qui ait le don de remuer profondément tous les cœurs, mais non éblouir les yeux par un spectacle grandement et richement monté!⁵²

Zwischen den Zeilen ist hier zweifellos eine weitere Lobeshymne auf *Carmen* zu lesen. Da sich aber Mérimées *Novelle* nicht zweimal vertonen ließ, schlug Čajkovskij als mögliche literarische Vorlage in dieser Richtung eines der Stücke aus Alfred de Mussets Sammlung *Comédies et proverbes* vor.⁵³

Obwohl es in Paris wegen der Urheberrechtslage so gut wie unmöglich sei, Mussets Werke für die Bühne einzurichten, wie Détroyat in seinem Antwortschreiben vom 6. / 18. Juni 1888 erklärte, müsse man im Ausland keine diesbezüglichen Bedenken tragen, und

⁴⁷ Brief an Nadežda fon Mekk, 24. Dezember 1877 / 5. Januar 1878. ČM 1 – 2007, Nr. 72, S. 143.

⁴⁸ Brief an Nadežda fon Mekk, 16. / 28.–19. / 31. Juli 1880. ČM 3 – 2010, S. 414.

⁴⁹ Vgl. den Brief an Modest vom 17. / 29. April 1893: „Um Gottes willen, suche oder erfinde ein Sujet, das so weit wie möglich nicht fantastischer Natur, sondern in der Art von *Carmen* oder [Pietro Mascagnis] *Cavalleria rusticana* ist.“ ČPSS XVII, Nr. 4919, S. 85.

⁵⁰ Brief Gallets an Détroyat vom 16. / 28. Mai 1888. GDMČ: a¹⁵ Nr. 209.

⁵¹ Brief Détroyats an Čajkovskij vom 22. Mai / 3. Juni 1888. ČZM, S. 116 (russ.).

⁵² Brief an Détroyat, 30. Mai / 11. Juni 1888. PMA 11, S. 352.

⁵³ Siehe auch Lucinde Brauns Überlegungen zu Čajkovskij's Wunsch, französische Texte in der Originalsprache zu vertonen, der sich z. T. aus seiner Zweisprachigkeit erklären lässt: *La terre promise*, S. 272, 346 f.

folglich ermutigte er Čajkovskij, für ein russisches Theater eines der Stücke Mussets zu vertonen; er würde in Zusammenarbeit mit dem Dichter Armand Silvestre gerne das Libretto dazu liefern. Wohl um alle Möglichkeiten der Zusammenarbeit auszuloten, fragte Détroyat Čajkovskij überdies noch, ob er in seinen Mußstunden auch ein „ballet fantastique“ mit Solisten und Chören, *Mefistofela* – nach Heinrich Heines *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem* (1851) – zu welchem ein schon fertiges Szenarium vorliege, komponieren wolle.⁵⁴ Schon eine Woche später folgte Čajkovskijs Antwortbrief, in welchem der Komponist jegliche Hoffnung bezüglich einer Musset-Oper begrub, weil es für ihn keinen Sinn habe, eine französischsprachige Oper zu komponieren, von der man von vornherein wisse, dass sie nicht in Paris aufgeführt werden könne. Er forderte Détroyat auf, ein anderes Sujet zu finden, und wiederholte bei der Begründung seiner Ablehnung des Vorschlags zu *Mefistofela*, die ihm als Zwitterding zwischen Ballett und Oper gar nicht gefalle, die Erwartungen, die er an die Wahl eines Opernstoffs knüpfte:

Comme je Vous l'ai déjà [= déjà] dit, ce que je désire, c'est un petit drame très intime, très humain, très terre à terre et en même [= même] temps très touchant. Ou bien, si l'élément fantastique s'y mêle [= mêle], que ce soit quelque chose de moins profond que Mefistofela (que je connais)!⁵⁵

Čajkovskijs Verwendung eines Ausdrucks aus dem Bereich des Balletts – „terre à terre“ bezeichnet eine Bewegung, bei der sich die Füße kaum vom Boden abheben, oder auch eine Tänzerin, der es an Elevation fehlt⁵⁶ – ist, wie wir sehen werden, nicht ganz zufällig.

Ohne Čajkovskijs Antwort abzuwarten, hatte Détroyat seinem Brief vom 6. / 18. Juni 1888 wenige Tage später gleich zwei weitere Briefe folgen lassen: Im ersten der beiden machte er dem Komponisten einen neuen Vorschlag, nämlich, dass Čajkovskij in dem Zeitraum, welchen Gallet und er für die Einrichtung eines Stücks von Musset für die Bühne brauchen würden, vielleicht ein schon fertiges, von ihm, Détroyat, allein zusammengestelltes Libretto nach Victor Hugos historischem Drama *Marion Delorme* (1831) vertonen könne. Eine Abschrift des Librettos fügte er seinem Brief bei.⁵⁷ Im zweiten Brief an Čajkovskij, den der unermüdliche Détroyat schon am folgenden Tag verfasste, legte er eine umgearbeitete Fassung eines Liebesduetts aus dem 3. Akt dieses Librettos bei.⁵⁸

Mit *Marion Delorme* ist erstmals im Briefwechsel zwischen Čajkovskij und Détroyat von einem Kurtisanen-Stoff die Rede, denn die Titelheldin war eine berühmte Halbwelt-dame im Frankreich der Richelieu-Zeit. Am Anfang von Hugos Drama sehen wir Marion, die Paris den Rücken gekehrt hat, sich auf dem Lande der Wonne einer reinen Liebe hingeben, nämlich der des jungen Didier, der von ihrer Vergangenheit nichts ahnt. Diese holt aber Marion doch ein, und es kommt zu mehreren Verwicklungen, die zur Aufdeckung von Marions früherer Laufbahn und zu Didiers Verhaftung durch Richelieus Schergen führen. Um den Geliebten vor der Hinrichtung zu retten, geht sie auf dasselbe schändliche Angebot ein, das Scarpia in Giacomo Puccinis Oper später der Tosca machen wird, kann damit aber nichts erreichen. Erst als man Didier zum Schaffott führt und ihm bewusst wird, welches Opfer Marion um seinetwillen gebracht hat, vergibt er ihr.

Détroyats Vorschlag hat einen der in mancher Hinsicht faszinierendsten Briefe Čajkovskijs provoziert, und zwar den Brief vom 20. Juni / 2. Juli 1888, der erstmals in Tho-

⁵⁴ Brief Détroyats an Čajkovskij vom 6. / 18. Juni 1888. ČZM, S. 117 (russ.).

⁵⁵ Brief an Détroyat, 13. / 25. Juni 1888. PMA 11, S. 361.

⁵⁶ Vgl. Debra Craine und Judith Mackrell, *Oxford Dictionary of Dance*, Oxford 2010, S. 448.

⁵⁷ Brief Détroyats an Čajkovskij vom 12. / 24. Juni 1888. ČZM, S. 118 (russ.).

⁵⁸ Brief Détroyats an Čajkovskij vom 13. / 25. Juni 1888. GDMČ: a⁴ Nr. 951. ČZM, S. 118–119 (russ.; gekürzt).

mas Kohlhasen „*Paris vaut bien une messe!*“-Beitrag vollständig publiziert wurde. In Čajkovskijs Kritik an Hugos Drama, das er als Vorlage für eine Oper grundsätzlich ablehnte,⁵⁹ stand zunächst die psychologische Motivierung im Vordergrund, denn es sei kaum zu fassen, dass Didier über so lange Zeit glauben könne, Marion sei ein unschuldiges Mädchen. Zum Vergleich führt er die Figurenkonstellation in der *Kameliendame* (und also implizite in Verdis *Traviata*) an:

J'aime infiniment mieux l'amour d'Armand Duval pour Marguerite, dont il connaissait les antécédents [= antécédents]. Certes[,] le dévouement d'une femme qui aime est bien touchant, mais encore faut-il qu'il se manifeste non par un couchage avec l'immonde Laffemas, mais par un acte héroïque [= héroïque] quelconque. Je veux bien excuser et pardonner Marion, mais je ne puis vaincre le dégoût [= dégoût] qu'elle m'inspire.⁶⁰

Diese Überlegungen zeugen von einer gewissen Ambivalenz in Čajkovskijs Haltung, denn ein Jahr zuvor hatte er in einem bereits zitierten Brief an Arenskij von der Kameliendame verächtlich als einer „käuflischen Dirne“ gesprochen, hier aber zollt er der Hingabefähigkeit solcher Frauen aufrichtige Bewunderung. Seine moralisierende Empörung über Marion dagegen war wohl etwas erkünstelt, denn Čajkovskij wusste sehr wohl, dass nur wer selbst frei von Sünde ist, den ersten Stein werfen darf – oder eben auch nicht, hatte er ja doch im Februar 1886 in seinem Tagebuch den richtenden Geist des Alten Testaments mit der Barmherzigkeit Christi verglichen⁶¹ und diese im Sommer jenes Jahres in die Tat umzusetzen versucht, als er, von Mitleid für Antonina erfüllt, das traurige Los seiner Frau zu mildern suchte.⁶² Auch wenn er tatsächlich Frauengestalten bevorzugte, die einer „heroischen Tat“ fähig waren, wie etwa Leonore in Beethovens Oper oder die Jungfrau von Orleans, so sind die gelegentlichen abwertenden Bemerkungen Čajkovskijs über ‚gefalle- ne‘ Frauen durchaus auch als Versuche zu verstehen, sich über seine tiefe Schuld gegenüber Antonina hinwegzutäuschen.⁶³

In seinem Brief an Détroyat hat Čajkovskij die zwei Hauptbedingungen genannt, die erfüllt werden müssten, um ihre Zusammenarbeit an einer französischsprachigen Oper zu ermöglichen: erstens brauche er ein „poème d'opera [= d'opéra] capable de reveiller [= réveiller] en moi la vraie inspiration“, und zweitens müsse er auf ein konkretes Pariser Theater rechnen können, für das er seine Oper schreiben könne.⁶⁴ Détroyat hat diesen Brief mit Gallet besprochen und erst einen Monat später darauf geantwortet. Er und Gallet schlugen Čajkovskij nun beide vor, ihnen ein Sujet zu nennen, das ihm am Herzen liege und das sie seinen Vorstellungen gemäß ausarbeiten würden. Eine konkrete Bühne konnte Détroyat zwar noch nicht nennen, er versicherte aber, sie würden alles Erdenkliche tun, um eine Aufführungsstätte für die künftige Oper zu finden. Trotz der Aufforderung an Čajkovskij, er solle sich selbst einen Opernstoff aussuchen, hat Détroyat in diesem Brief abermals ver-

⁵⁹ Den *Marion Delorme*-Stoff, von Enrico Golisciani (1848–1919) für die Bühne eingerichtet, hatte Amilcare Ponchielli (1834–1886) als seine letzte Oper vertont, die am 5. / 17. März 1885 an der Mailänder Scala uraufgeführt wurde. Siehe: http://it.wikipedia.org/wiki/Marion_Delorme. Wahrscheinlich kannte Détroyat diese Bearbeitung von Hugos Drama nicht.

⁶⁰ Brief an Détroyat, 20. Juni / 2. Juli 1888. Kohlhasen, „*Paris vaut bien une messe!*“, S. 241. Laffemas ist die Scarpia-ähnliche Figur in *Marion Delorme*.

⁶¹ Vgl. den Eintrag vom 22. Februar / 6. März 1886 im Tagebuch Nr. 8. Tagebücher, S. 268.

⁶² Siehe dazu: Sokolov, S. 79–83.

⁶³ Eine ähnliche Ambivalenz kann man auch in seiner Haltung gegenüber seiner ältesten Nichte Tat'jana Davydova beobachten. Einerseits war er über ihr fragwürdiges Verhalten gegenüber Männern aufrichtig empört, andererseits empfand er tiefes Mitleid für sie und suchte ihr nach ihrem Fehltritt zu helfen. Freundlicher Hinweis von Lucinde Braun.

⁶⁴ Brief an Détroyat, 20. Juni / 2. Juli 1888. Kohlhasen, „*Paris vaut bien une messe!*“, S. 241, S. 242.

sucht, für eines von seinen eigenen Sujets zu werben. Es handelte sich wieder um die Geschichte von Juan Padilla, zu der er ein Szenarium entworfen hatte, das er dem Komponisten im selben Brief mitteilte.⁶⁵

Die entscheidende Wende, die schließlich in das *Sadia*-Projekt münden sollte, führte Čajkovskij selbst herbei, indem er im August 1888 in einem leider noch immer nicht aufgetauchten Brief an Détróyat sein Wunschsubjekt nannte: Goethes Ballade *Der Gott und die Bajadere*.⁶⁶ Um die Gründe, die Čajkovskij zu diesem Schritt bewogen haben, besser verdeutlichen zu können, müssen wir hier den chronologischen Lauf unserer Darstellung unterbrechen.

Exkurs: Der Bajadere-Stoff und seine Bedeutung für Čajkovskij

Goethe hatte die Anregung zu seiner 1797 niedergeschriebenen Ballade *Der Gott und die Bajadere* bekanntlich schon zwölf Jahre zuvor empfangen, als er Pierre Sonnerats (1748–1814) Reisebericht *Voyage aux Indes orientales et à la Chine* (1782) in deutscher Übersetzung las.⁶⁷ Im Kapitel über besondere Zeremonien der Inder, wo das tägliche Feueropfer beschrieben wird, bei dem tanzende Bayadere⁶⁸ der Gottheit Loblieder singen, stieß Goethe auf folgende Anmerkung Sonnerats, in welcher dieser zu erklären versuchte, warum man zu gottesdienstlichen Bräuchen Tänzerinnen zulasse, die man „für nichts bessers als für öffentliche Huren ansehen“ könne:

Vielleicht sind aber diese Pagoden-Mädchen privilegiert, und als die Liebchen der Götter angesehen, seitdem einer von ihnen folgendes Abentheuer begegnete.

Dewendren gieng nämlich einst unter der Gestalt eines schönen Jünglings aus, und suchte eine solche Tochter der Freude auf, um zu erfahren ob sie ihm getreu seyn würde. Er versprach ihr ein hübsches Geschenk, und sie machte ihm die ganze Nacht herrliche Freude. Am Morgen stellte sich Dewendren an als ob er todt wäre; und das Mädchen glaubte es so ernstlich, daß sie sich ohne weiters mit ihm wollte verbrennen lassen, obschon man ihr vorstellte, der Verstorbene sey ja nicht ihr Mann. Eben wie sie sich in die Flamme stürzen wollte, erwachte Dewendren wieder aus seinem Schlaf und gestand ihr seinen Betrug; aber zum Lohn ihrer Treu nahm er sie nun zum Weibe, und führte sie mit sich in das Paradies. (S. Abraham Roger).⁶⁹

⁶⁵ Brief Détróyats an Čajkovskij vom 23. Juli / 4. August 1888. GDMČ: a⁴ Nr. 952. ČZM, S. 119 (russ.; gekürzt).

⁶⁶ Alle Briefe Čajkovskijs an Détróyat waren früher im Besitz der Familie von Jean-Pierre Mabile. 1977 kam es zu einer Teilung verschiedener Nachlassstücke mit seiner Schwester, die auch die Briefe des russischen Komponisten erhielt. (Freundliche Mitteilung von Prof. Mabile per Email am 26. März 2011). Sie oder ihre Erben haben schließlich 1992 im Pariser Hôtel Drouot acht dieser Briefe versteigern lassen. Unter den acht Briefen an Détróyat, die in dem von Lucinde Braun aufgespürten Auktionskatalog (*Vente à Paris – Drouot-Richelieu. Mercredi 8 avril 1992, salle no. 7, Paris 1992*) auszugsweise vorgestellt wurden, befand sich der besagte Brief über den *Gott und die Bajadere* jedenfalls nicht. Er könnte bei einer anderen Auktion verkauft worden sein, wie es mit einem weiteren Brief an Détróyat vom 3. / 15. Oktober 1890 geschah, der 1988 von Sotheby's in London versteigert wurde. Siehe unten, S. 91 f.

⁶⁷ Vgl. Annett Gräfe, *Zu Johann Wolfgang von Goethe „Der Gott und die Bajadere“*. Patchwork fremder Ideen oder eigenes Meisterwerk – Eine wissenschaftliche Annäherung, München 2007, S. 12.

⁶⁸ Wir benutzen hier die Schreibweise aus der deutschen Übersetzung von Sonnerats Reisebuch, die Goethe bei der Niederschrift seiner Ballade in ‚Bajadere‘ abgewandelt hat.

⁶⁹ *Reise nach Ostindien und China auf Befehl des Königs unternommen vom Jahr 1774 bis 1781 / von Herrn Sonnerat*, Bd. 1, Zürich 1783, 3. Buch, 6. Kapitel, S. 211, Anmerkung. Sonnerats Verweis auf „Abraham Roger“ bezieht sich auf das posthum erschienene Buch *De Open-Deure tot het Verborgten Heydendom* (Amsterdam 1651) des Geistlichen Abraham Roger (Rogerius; 1609–1649), der zehn Jahre in Pulicat, der holländischen Niederlassung an der Südostküste Indiens, verbrachte.

Aus Dewendren, also dem Götterkönig Indra, wurde in Goethes Ballade Mahadöh – eigentlich Mahadeva, wörtlich ‚der große Gott‘, einer der Beinamen des Gottes Shiva –, sonst finden wir in Sonnerats Nacherzählung dieser Legende alle wesentlichen Elemente der äußeren Handlung des Gedichts. Sonnerats Buch entnahm Goethe auch die Bezeichnung ‚Bayadere‘ – ein Wort, das jener als Erster in die französische Literatursprache eingeführt hatte.⁷⁰ In einem früheren Kapitel über die Stadt Surat, die wegen ihrer Tempeltänzerinnen bekannt sei, hatte Sonnerat nämlich erklärt, diese hießen in der Landessprache *devadāsī* (ein auf das Sanskrit zurückgehendes Wort, das ‚Gottesdienerin‘ bedeutet), die Europäer dort würden sie aber ‚Bayaderen‘ nennen, das aus dem Portugiesischen *bailadeira* (wörtl. ‚Tänzerin‘) abgeleitet sei. Dort finden wir ebenfalls eine Erklärung der traurigen Sitte, wonach arme Handwerker den Brahmanen ihre jungen Töchter zur Ausbildung in die Tempel übergaben; aus diesen wurden dann in der Regel nicht nur Tänzerinnen, sondern man zwang sie auch zur Prostitution.⁷¹

Der in Sonnerats Buch enthaltenen Parabel von der ‚ewig-weiblichen‘ aufopfernden Liebe hat Goethe eine so bezwingend schöne poetische Form gegeben, dass seine Bajadere in der Kunst des 19. Jahrhunderts zu einer bevorzugten Gestalt werden konnte.⁷² So vertonte der junge Franz Schubert Goethes Ballade im August 1815, leider jedoch ohne jene ergreifende Wirkung, die seine bekannteren Lieder auszeichnet. Auf die Bühne hatte die Ballade schon früher Eingang gefunden, nämlich in der am 7. August 1810 an der Pariser Opéra uraufgeführten Oper von Charles-Simon Catel (1773–1830) nach einem Textbuch von Étienne de Jouy (1764–1846). Eine Zusammenfassung des Librettos, die de Jouy selbst angefertigt hat, erweckt den Eindruck, als sei hier die Vorlage entschieden banalisiert worden, denn die Gottheit nimmt in Catels Oper die Gestalt eines Radschas an, der unter seinen zahlreichen Konkubinen diejenige zu seiner rechtmäßigen Frau machen will, die ihn am meisten liebt.⁷³

Ungleich überzeugender ist Eugène Scribes (1791–1861) Bearbeitung des Goetheschen Stoffes für das Opernballett *La Bayadère amoureuse, ou Le Dieu et la Bayadère* von Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871), das am 13. Oktober 1830 an der Opéra zum ersten Mal über die Bühne ging.

Dem Geist der damals in Frankreich noch vorherrschenden Romantik treu, hat Scribe alle ‚unzüchtigen‘ Momente aus der Vorlage weggelassen. Goethes namenlose Bajadere bekommt im Opernballett den Namen Zoloé, der eine stumme, ausschließlich sich durch Tanz und Mimik ausdrückende Rolle zugeteilt wurde, denn nach Kaschmir, wo sich die Handlung abspielt, ist sie als Fremde gekommen: Sie versteht zwar die Landessprache, kann sich ihrer aber nicht bedienen. Die Gottheit erscheint hier als „Unbekannter“, auf dessen Kopf ein Preis ausgesetzt worden ist, und Zoloé ist die Einzige, die es wagt, dem Gejagten Unterschlupf zu gewähren. Das Wenige, was sie besitzt, ist sie bereit, mit ihm zu teilen; sie verkauft sogar ihren Schmuck, um Essen für ihn zu

⁷⁰ Das Wort begegnet aber schon in Marco Polos Reisebeschreibungen aus dem frühen 14. Jahrhundert: „Sono le baiadere sacre o devadasis ‚le serve del dio‘ di caste bramina, il cui officio è di danzare e cantare nei templi in onore delle divinità.“ Hier zitiert nach: Dorothy M. Figueira, *The Exotic: A Decadent Quest*, Albany 1994, S. 184.

⁷¹ Sonnerat, *Reise nach Ostindien und China*, Bd. 1, 1. Buch, 4. Kapitel, S. 34 f.

⁷² Vgl. Suddhaseel Sen, *Brünnhilde, the Aryan Sati: Wagner and German Orientalism*, in: *The Wagner Journal*, 2010, Bd. 4, Heft 3, S. 27–42 (31–32). Dieser Artikel ist im Internet einsehbar: http://www.academia.edu/887663/_Brunnhilde_the_Aryan_Sati_Wagner_and_German_Orientalism._The_Wagner_Journal_4.3_2010_27-42.

⁷³ De Jouys Zusammenfassung seines Librettos wird im Artikel „Bayadère“ in: Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 17 Bde, Paris 1866–1877, Bd. 2, S. 407, wiedergegeben. Dieser Lexikon-Artikel ist über die Gallica-Datenbank einsehbar: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k397898/f411.image>.

besorgen. Der Unbekannte, der durch höhere Fügung seiner göttlichen Macht beraubt worden ist und ins Paradies nur zurückkehren darf, wenn es ihm gelingt, auf Erden „un cœur épris pour moi d'un immortel amour“ zu finden, glaubt in Zoloé diejenige entdeckt zu haben, die diesem Ideal entspricht. Um sie aber weiter zu prüfen, tut er so, als mache er einer ihrer Freundinnen den Hof. Als er die darüber Weinende nach dem Grund ihrer Bestürzung fragt, gesteht Zoloé ihm in ihrer Gebärdensprache, dass sie ihn liebe, dass sie seiner aber unwürdig sei: „Je ne le mérite pas; je ne suis qu'une bayadère“. Zur letzten Prüfung kommt es, als die Soldaten des Großwesirs in ihre Strohütte eindringen und ihr mit dem Tode drohen, falls sie das Versteck des Gesuchten nicht preisgäbe. Sie weigert sich und wird zu einem Scheiterhaufen geführt, wo sie lebendigen Leibes verbrannt werden soll. Als die Flammen Zoloé schon umgeben, erscheint der Gott, nun in seiner wahren Gestalt, und rettet sie mit folgenden Worten: „Que ton amour se purifie / Au sein de la divinité! / Tu me donnais ta vie, / Moi, l'immortalité!“⁷⁴

Dieses Werk von Auber und Scribe zeugt von dem sicheren Gespür der Franzosen für den Aufbau einer Oper, wie es schon Beethoven in einem Gespräch mit Grillparzer lobend hervorgehoben hatte.⁷⁵ Darüber darf aber die tänzerische Komponente nicht vergessen werden, denn die Choreographie von Filippo Taglioni (1777–1871) und die Auftritte seiner Tochter, der gefeierten Marie Taglioni (1804–1884), in der Rolle Zoloés trugen maßgeblich zum großen Erfolg von *Le Dieu et la Bayadère* in Paris bei.⁷⁶ In Russland wurde das Opernballet, das dort unter dem Titel *Vljublennaja bajaderka*, also *La Bayadère amoureuse*, bekannt wurde, erstmals 1834 aufgeführt, jedoch nicht mit der Choreographie Taglionis und mit einer anderen Besetzung der Zoloé. Drei Jahre später sollte dann auch Marie Taglioni in Sankt Petersburg in dieser Rolle auftreten.⁷⁷ Die beiden Balletthistoriker Robert Letellier und Arkadij Sokolov-Kaminskij betonen zu Recht die Bedeutung von *Le Dieu et la Bayadère* als eine der Inspirationsquellen für das weltberühmte Ballett *La Bayadère* (1877), das Marius Petipa (1818–1910) nach einem Szenarium von Sergej Chudekov (1837–1928) und zur Musik von Ludwig Minkus (1826–1917) geschaffen hat, denn obwohl die äußere Handlung des Balletts mit der Goetheschen Vorlage, die dem Opernballet von Auber und Scribe zugrundeliegt, nichts zu tun hat, sind bestimmte choreographische Kunstgriffe Taglionis von Petipa übernommen und weiterentwickelt worden.⁷⁸ Vor allem aber war „das Motiv der treuen und aufopfernden Liebe, ohne die das Leben keinen Sinn mehr hat“, das in Petipas Inszenierung von *La Bayadère* eine so wesentliche Rolle spielt, schon in *Le Dieu et la Bayadère* eindrucksvoll entfaltet worden.⁷⁹

⁷⁴ Das Original-Libretto ist in dem 1831 bei Schott erschienenen Klavierauszug des Opernballetts mit einer deutschen Übersetzung von Karl August von Liechtenstein enthalten und kann über die Website des Internet Music Score Library Project (IMSLP) eingesehen werden:

http://imslp.org/wiki/Le_dieu_et_la_bayad%C3%A8re_%28Auber,_Daniel_Fran%C3%A7ois_Esprit%29.

⁷⁵ Beethoven. *Briefe und Gespräche*, hg. von Martin Hürlimann, Zürich 1946, S. 161.

⁷⁶ Vielleicht sogar mehr als Aubers Musik, denn diese habe nicht an das Niveau von seinen fast gleichzeitigen Opern *La Muette de Portici* (1828) oder *Fra Diavolo* (1830) herangereicht, meint Robert Ignatius Letellier, *The Ballets of Daniel-François-Esprit Auber*, Newcastle 2011, S. XVI.

⁷⁷ Siehe: A.A. Sokolov-Kaminskij, ‚Bajaderka‘. *Istoki sjužeta – i ne tol'ko*, in: *Baletmejster Marius Petipa, issledovanija, razmyšlenija*, hg. von O.A. Fedorenko, Ju.A. Smirnov und A.V. Fomkin, Vladimir 2006, S. 82–98 (83).

⁷⁸ Etwa die Gegenüberstellung von zwei Rivalinnen (Zoloé und ihre von dem Unbekannten umworbene Freundin), die sich bei Nikija und Gamzatti in *La Bayadère* wiederholen wird, und das *pas de châte* von Zoloé. Vgl. Letellier, *The Ballets of Auber*, S. XV f. Petipa war mit der Choreographie Taglionis vertraut, denn 1856 hatte er *Le Dieu et la Bayadère* an der Pariser Opéra inszeniert. Vgl. Sokolov-Kaminskij, S. 88.

⁷⁹ Ebd., S. 88.



Marie Taglioni in *Le Dieu et la Bayadère*. Farblithographie von Alfred Edward Chalon, 1831 (nach: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/romantic-ballet/>)

Was nun die russische Rezeption des *Bayadere*-Stoffes betrifft, so ist sie zunächst vor allem durch Übersetzungen getragen worden, denn „aufgrund der romantischen Idee der Läuterung einer gefallenen Frau durch Liebe, die hier in ein märchenhaftes orientalisches Sujet verflochten ist“, wurde Goethes Ballade zu „einer ständigen Verlockung für Übersetzer.“⁸⁰ Im Zeitraum von 1827, dem Jahr der ersten anonymen Übersetzung, bis 1888, als Čajkovskij sich diesem Stoff zuwandte, sind nicht weniger als sieben russische Übertra-

⁸⁰ V. Žirmunskij, *Gete v russkoj poëzii*, in: *Literaturnoe nasledstvo*, Bde 4–6, Moskau 1932, S. 505–650 (556).

gungen der Ballade publiziert worden,⁸¹ von denen die von Konstantin Aksakov (1817–1860) und Aleksej Tolstoj (1817–1875) wegen ihrer hohen poetischen Qualität hervorgehoben werden müssen. An diesen Übersetzungen lässt sich auch ein Problem ablesen, das dem *Bajadere*-Stoff im russischen Rezeptionsraum innewohnte. Mit einer Ausnahme nämlich wurde der ursprüngliche Haupttitel *Der Gott und die Bajadere* entweder in *Magadeva i bajadera* oder *Brama i bajadera* oder einfach *Bajadera* geändert, denn für die Zensoren war es unvorstellbar, das Wort ‚Gott‘ (im Russischen zudem ohne Artikel) in der Überschrift eines Gedichts zuzulassen, in dem eine Gottheit die Nacht bei einem Freudenmädchen verbringt. Als Aleksej Tolstoj's Übertragung 1867 im *Russkij vestnik* abgedruckt wurde, sind sogar bestimmte Verse von der Zensur entstellt worden, um die Sinnlichkeit des Gedichts abzumildern.⁸²

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Špažinskij eine dieser Übersetzungen gelesen hatte, als er in einem Brief an Čajkovskij im Mai 1887 die Möglichkeiten zu einer künftigen weiteren Zusammenarbeit nach *Čarodejka* erörterte:

[Der Dirigent Ippolit] Al'tani, [Petr] Jurgenson und andere Freunde von Simon⁸³ bitten mich, das Libretto einer lyrischen Oper für ihn zu schreiben. Ich habe in einer Ballade von Goethe ein vortreffliches Sujet gefunden und ein Konzept dazu entworfen, doch ich würde es sehr bedauern, diese Sache jemand anderem zu überlassen! Daraus könnte etwas Hinreißendes werden. Vielleicht könnten ja Sie irgendwann, nach der *Hauptmannstochter*, dieses Sujet verwenden.⁸⁴

Špažinskij nennt zwar den Titel von Goethes Ballade nicht, es steht aber außer Zweifel, dass es sich um *Der Gott und die Bajadere* handelte. Damals rechnete er noch damit, dass Čajkovskij zuerst ein von ihm zu verfassendes Libretto nach Puškins historischem Roman *Die Hauptmannstochter* (1836) vertonen würde. Doch schon bald zeichnete sich ab, dass Čajkovskij von der Durchführbarkeit dieses Projekts immer weniger überzeugt war, wie z. B. aus seinem Brief vom 9. / 21. Mai 1888 an Špažinskij's Ehefrau, die von ihrem Mann getrennt in Sevastopol lebte, ersichtlich wird:

Ich habe neulich die Erzählung [*Die Hauptmannstochter*] wieder gelesen und ich fand, dass es in ihr eigentlich keine Figuren gibt, die nach musikalischer Verkörperung verlangen, und dass insbesondere die Heldin schrecklich fade ist. Es ist wahrscheinlich so, dass ich mich damals [im Januar 1885], als man erstmals von der *Hauptmannstochter* [als mögliches Opernsujet] zu sprechen begann, vor allem von dem 18. Jahrhundert als Schauplatz und von dem Kontrast zwischen den Herren in europäischer Kleidung und [dem Anführer des Bauernaufstands Emel'jan] Pugačev und seiner wilden Rotte verlocken ließ. Doch Kontrast allein reicht für einen Opernstoff nicht aus; es sind lebendige Figuren und rührende Situationen notwendig... Ich möchte eine kleine Oper schreiben, in drei Akten, nach einem Stoff von intimer Art, wo es vollen Spielraum für lyrische Ergüsse gibt.⁸⁵

⁸¹ Nach: B. Buchštab, *Russkie perevody iz Gete. Bibliografičeskij ukazatel'*, in: Ebd., S. 961–993.

⁸² Vgl. S.A. Rejser, *Zapreščennye perevody iz Gete*, in: Ebd., S. 915–928 (923–924); Žirmunskij, *Gete v ruskoj poezii*, S. 556.

⁸³ Es handelt sich hier um den in Frankreich geborenen, in Russland wirkenden Komponisten Anton (Antoine) Simon (1850–1916).

⁸⁴ Brief Špažinskij's an Čajkovskij vom 6. / 18. Mai 1887. ČMS, S. 446.

⁸⁵ Brief an Julija Špažinskaja, 9. / 21. Mai 1888, ČPSS XIV, Nr. 3563, S. 427. Ähnlich auch im Brief an Vsevoložskij vom 11. / 23. Mai 1888 (ebd., Nr. 3566, S. 429) und ausführlicher im Brief an den Großfürsten Konstantin Konstantinovič vom 30. Mai / 11. Juni 1888 (ebd., Nr. 3578, S. 442).

Als Čajkovskij einige Wochen später mit Špažinskij in Moskau zusammentraf und dieser ihm sein auf der *Hauptmannstochter* beruhendes Szenarium vorlas, machte er ihm gegenüber von seinen Bedenken keinen Hehl, wie er bald darauf dessen Frau anvertraute:

Dann hat er [Špažinskij] mir ein anderes Sujet angeboten, nämlich Goethes Der Gott und die Bajadere. Nach diesem Stoff hat I[ppolit] V[asil'evič] schon voriges Jahr für den in Moskau lebenden französischen Komponisten Simon ein Szenarium geschrieben, das er auch zum Teil ausgearbeitet hat. Doch aus der Zusammenarbeit mit Simon ist aus irgendeinem Grund nichts geworden, und jetzt ist es gut möglich, dass ich eine rein lyrische Oper nach diesem von I[ppolit] V[asil'evič] sehr wirkungsvoll zusammengestellten Szenarium schreiben werde.⁸⁶

Das Szenarium nach Goethes Ballade, das Čajkovskij offenbar schon in Moskau teilweise hatte einsehen dürfen, hat Špažinskij dem Komponisten zusammen mit folgendem Begleitbrief am 30. Mai / 11. Juni 1888 zugeschickt:

Lieber Petr Il'ič! Ich schicke Ihnen die *Bajadere* und freue mich sehr darüber, dass dieses hinreißende Sujet gerade in Ihren Händen sein wird. Ich stelle es Ihnen nur für eine Oper zur Verfügung. Wenn es wider Erwarten irgendwelche bedeutende Schwierigkeiten vonseiten der Zensur geben sollte, so werde ich eine passende Gelegenheit abwarten, um diese zu umgehen und ich werde auch mein Ziel erreichen: Die *Bajadere* soll nach meinem Plan geschrieben werden. Doch, ich wiederhole es, man hat mir versprochen, dass es keine Schwierigkeiten geben wird. Im Oktober soll diese Frage endgültig von allen Seiten geklärt werden.⁸⁷

Es handelte sich allerdings nicht so sehr um ein Szenarium, als vielmehr um einen Librettoentwurf (ČS 462), der neben einer ausführlichen Beschreibung der Handlung und szenischen Anweisungen bereits die Texte bestimmter Arien und Chöre enthält.⁸⁸ Auf der Titelseite dieses Librettoentwurfs, der sich im GDMČ erhalten hat, steht: „Die Bajadere / Lyrische Oper in 3 Akten / Musik/Libretto nach dem Sujet einer Ballade von Goethe / Zusammengestellt von I.V. Špažinskij.“⁸⁹

Dass Čajkovskij sich für den *Bajadere*-Stoff wirklich begeistert hatte, erfahren wir außer aus dem oben zitierten Brief an Špažinskij's Ehefrau auch aus dem etwas späteren „Paris vaut bien une messe!“-Brief an Détröyat vom 20. Juni / 2. Juli 1888, in welchem der Komponist u. a. erklärte, dass er zuerst verschiedene Kompositionsaufträge erfüllen müsse, bevor er sich mit einer noch hypothetischen französischsprachigen Oper befassen könne:

Et puis j'ai au moins une dizaine de poèmes d'opéra [= d'opéra] russes à ma disposition, dont deux me tentent fort (La fille du Capitaine de Pouschekine et la Bayadere [= Bayadère] de Goethe). [...] Naturellement c'est un de ces deux poèmes russes que je choisirais, car, n'ayant jamais écrit [= écrit] que sur des textes russes, ce serait plus facile, ce serait rester dans mon élément naturel; et puis, comme je Vous l'ai dit, je n'ai que l'embarras du choix et me sens tout prêt [= prêt] à commencer, sûr que le resultat [= résultat] serait bon car ces deux sujets (un surtout), ont le don de m'émouvoir, d'activer mon inspiration, de me réchauffer au degré voulu.⁹⁰

⁸⁶ Brief an Špažinskaja, 30. Mai / 11. Juni 1888, ČPSS XIV, Nr. 3580, S. 444.

⁸⁷ Brief Špažinskij's an Čajkovskij vom 30. Mai / 11. Juni 1888. ČMS, S. 447. Dort ist dieser Brief, der als Datumsangabe nur den „30. Mai“ aufweist, irrtümlicherweise auf das Jahr 1887 datiert worden. In ČMN, S. 143, ist die Jahresangabe korrigiert worden.

⁸⁸ Freundliche Mitteilung von Polina Vajdman (per Email am 27. Dezember 2013).

⁸⁹ Signatur: GDMČ, a⁶ Nr. 17. Vgl. ČMS, S. 425; ČMN, S. 143; ČS (2006), S. 793 (russ.), 817 (engl.). Im Staatlichen Zentralen Theatermuseum A.A. Bachrušin (Moskau) werden Špažinskij's Entwürfe zu diesem Libretto aufbewahrt (vgl. ČMN, S. 144).

⁹⁰ Brief an Détröyat, 20. Juni / 2. Juli 1888. Kohlhase, „Paris vaut bien une messe!“, S. 240.

Angesichts der schon erwähnten Bedenken Čajkovskijs in Bezug auf *Die Hauptmannstochter* als Opersujet steht außer Zweifel, dass er die *Bajadere* meinte, als er hier von „insbesondere einem“ Stoff sprach, der dazu geeignet sei, seine Inspiration zu „entflammen“.

Was war es, das Čajkovskij so sehr am *Bajadere*-Stoff reizte? Diese Frage lässt sich zu einem Teil beantworten, indem man seine Einwände gegen *Die Hauptmannstochter* genauer in Augenschein nimmt. So ließ sich aus der *Bajadere* durchaus eine kleine, dreiaktige „lyrische“ Oper mit einer einfachen, jedoch rührenden Handlung machen, wohingegen Špažinskij für *Die Hauptmannstochter* mindestens fünf Akte veranschlagte, die in unzählige kleine Szenen mit sehr vielen handelnden Personen aufgeteilt werden sollten. Wie Vasilij Kiselev in seiner Einführung zum Briefwechsel zwischen Čajkovskij und Špažinskij bemerkt, wäre die Ausarbeitung eines solchen Stoffs (vor allem was die Darstellung des Rebellenführers Pugačev und seiner Männer betrifft) eher Musorgskij, dem Schöpfer der ‚musikalischen Volksdramen‘ *Boris Godunov* und *Chovanščina*, zuzutrauen gewesen als Čajkovskij.⁹¹ Darüber hinaus hatte Čajkovskij die Titelheldin der *Hauptmannstochter*, Marija, als „nicht interessant und charakteristisch genug“ bezeichnet, weil sie „nichts weiter als ein tadellos gutes und tugendhaftes Mädchen“ sei, und dies reiche für eine musikalische Darstellung nicht aus.⁹² Es war wohl der Gegensatz zwischen der äußeren Lasterhaftigkeit der *Bajadere* in Goethes Gedicht und der Reinheit ihres Herzens, den Čajkovskij als besonders vielversprechend in musikalischer und dramatischer Hinsicht empfand. Nicht umsonst haben auch so ‚tugendhafte‘ Heldinnen wie Tat’jana, die Jungfrau von Orleans und Liza mit Versuchungen zu kämpfen, denen sie nicht immer gewachsen sind.

Weitere Aspekte, die den *Bajadere*-Stoff für Čajkovskij damals so attraktiv machten, erfahren wir aus seinem Brief vom 13. / 25. August 1888 an Ivan Vsevoložskij (1835–1909), den Direktor der Kaiserlichen Theater in Sankt Petersburg, in dem es erneut um seine Ablehnung der *Hauptmannstochter* geht:

Ich habe auf die *Hauptmannstochter* endgültig verzichtet, wenigstens in der Form, wie Špažinskij dieses Sujet ausgearbeitet hat. Erstens weigert er sich kategorisch, es anders zu machen. Dabei schwebt ihm aber eine unmöglich lange Oper vor: in sechs Akten, mit einer Unmenge von Szenen, mit einer derart detaillierten und komplizierten Handlung, dass die ganze Lebenszeit, die mir noch beschieden sein mag, nicht ausreichen würde, um Musik zu all dem zu schreiben. Zweitens – ich weiss nicht warum – ist mein Interesse nicht nur für die *Hauptmannstochter*, sondern für alle terre-à-terre-Sujets überhaupt erkaltet. Seit einiger Zeit zieht es mich zu solchen Sujets hin, die nicht von dieser Welt sind, d. h. zu solchen, wo man keine Marmelade kocht, wo man Leute nicht aufhängt, wo keine Mazurkas getanzt werden, wo nicht gesoffen wird, wo man keine Gesuche abgibt, usw. usf. Špažinskij hat mich sehr zufriedengestellt mit dem Plan einer lyrischen Oper nach einem Sujet aus einer Ballade Goethes: Die verliebte Bajadere. Es ist aber noch nicht klar, ob wir uns darüber einigen können, dass ich eine Oper nach diesem Sujet schreiben werde. Im Herbst werden wir die Sache besprechen und eine Entscheidung treffen.⁹³

Da am Anfang dieses Briefs die Rede vom Libretto zum Ballett *Dornröschen* ist, das Vsevoložskij vor Kurzem entworfen hatte und auf das Čajkovskij sehr gespannt war, kann man die hier ausgesprochene Abneigung des Komponisten gegen realistische Sujets, die er mit dem Ballett-Terminus ‚terre à terre‘ bezeichnet, nachvollziehen. Erst zwei Monate zuvor

⁹¹ Vgl. ČMS, S. 424.

⁹² Brief an den Großfürsten Konstantin Konstantinovič, 30. Mai / 11. Juni 1888, ČPSS XIV, Nr. 3578, S. 442.

⁹³ Brief an Vsevoložskij, 13. / 25. August 1888, ČPSS XIV, Nr. 3643, S. 504–505.

hatte er allerdings in einem bereits zitierten Brief an Détroyat seinen Wunsch nach einem Opersujet geäußert, das „très terre à terre“ sei, obwohl er die Einmischung des „élément fantastique“ nicht ausschließen wollte!⁹⁴

Diese widersprüchlichen Forderungen Čajkovskijs konnten im *Bajaderen*-Sujet einigermaßen versöhnt werden, denn dieses war sowohl ‚realistisch‘ in der Darstellung der läuternden Kraft der Liebe als auch ‚fantastisch‘ in der darin zugelassenen Einwirkung höherer Kräfte. Es lässt sich anhand der uns zugänglichen Quellen nicht eindeutig sagen, ob Čajkovskij mit dem Ballett *La Bayadère* von Minkus und Petipa vertraut war, das übrigens einen Monat vor *Schwanensee* uraufgeführt wurde.⁹⁵ Wenn man aber seine lebenslange Liebe zum Ballett berücksichtigt sowie die Tatsache, dass er Kompositionen von Minkus kannte,⁹⁶ so darf man wohl annehmen, dass Čajkovskij, als ihm Špažinskij den *Bajaderen*-Stoff vorlegte, auch an dieses Ballett dachte, dessen im ‚Königreich der Schatten‘ spielender dritter Akt – „the highpoint of Minkus’s achievement, and one of Petipa’s choreographical masterpieces, and the very acme of the Romantic-Classical ballet“, um Letellier zu zitieren⁹⁷ – wahrlich ‚nicht von dieser Welt‘ ist.

Čajkovskij hatte überdies schon im Jahr zuvor Interesse für einen anderen, von indischen Motiven durchdrungenen Stoff bekundet, nämlich als er nach der Lektüre von Turgenevs geheimnisvoller Erzählung *Das Lied der triumphierenden Liebe* (1881) im Februar 1887 eine fünftaktige Skizze niedergeschrieben hat, die vielleicht für ein darauf bauendes Gesangswerk hätte verwendet werden sollen.⁹⁸ An Indien knüpfte Čajkovskij spätestens seit dem Frühjahr 1878, als er in Clarens ein ihm von Nadežda fon Mekk zur Verfügung gestelltes Exemplar eines französischen Reisebuchs las, grundsätzlich die Vorstellung von einem „wundersamen Land“. In einem begeisterten Brief an seine Gönnerin hatte er damals insbesondere von den in diesem Buch enthaltenen Berichten über Schlangenbeschwörer auf der Insel Ceylon geschwärmt.⁹⁹

Da es uns für diese Arbeit nicht möglich war, das im GDMČ aufbewahrte Manuskript von Špažinskij’s Librettoentwurf *Die Bajadere* zu studieren, müssen wir uns hier bezüglich seines Inhalts auf die Angaben stützen, die in ČMN und ČS enthalten sind, sowie auf einige von Polina Vajdman freundlicherweise beigesteuerte Hinweise. Aus dem Verzeichnis der handelnden Personen erfahren wir, dass die Titelheldin, eine Sopranpartie, Sunanda heißen und dass der Gott Mahadeva von einem Bariton gesungen werden sollte. Ferner

⁹⁴ Brief an Détroyat, 13. / 25. Juni 1888. PMA 11, S. 361.

⁹⁵ *La Bayadère* wurde am Sankt Petersburger Bol’šoj teatr am 23. Januar / 4. Februar 1877, *Schwanensee* am Moskauer Bol’šoj teatr (Choreographie: Julius Reisinger) am 20. Februar / 4. März 1877 uraufgeführt.

⁹⁶ Vgl. den Brief an Sergej Taneev vom 27. März / 8. April 1878, in welchem er sich gegen die kritische Bemerkung seines ehemaligen Schülers gewehrt hat, seine 4. Sinfonie enthalte in jedem Satz etwas, das einen an Ballettmusik erinnere: „Wollen Sie damit etwa sagen, dass das Trio in meinem Scherzo im Stile von Minkus, Gerber und Pagni geschrieben ist? Das hat es aber meines Erachtens nicht verdient.“ ČPSS VII, Nr. 799, S. 200. Letellier zitiert diese Aussage als Beispiel für die ungerechte Geringschätzung, die man seit Minkus’ Lebzeiten über viele Jahrzehnte hindurch seiner Musik entgegengebracht hat. Vgl. Robert Ignatius Letellier, *The Ballets of Ludwig Minkus*, Newcastle 2008, S. 24.

⁹⁷ Ebd., S. 325.

⁹⁸ Siehe dazu: TchH, Bd. 1, S. 409. Die Herausgeber von ČS (2006) haben diese Notenskizze nicht in das Verzeichnis von Čajkovskijs geplanten Kompositionen aufgenommen.

⁹⁹ Es handelte sich um Louis Jacolliots (1837–1890) *Voyage au pays des perles* (1876). Vgl. den Brief an Frau fon Mekk vom 12. / 24. März 1878. ČM 2 – 2010, Nr. 113, S. 118. Dieses Buch scheint gewisse Spuren bei Čajkovskij hinterlassen zu haben, denn in seinem Brief an Détroyat vom 28. Oktober / 9. November 1888, in dem er seine ersten Eindrücke vom Szenarium für *La Courtisane* mitteilte, hat der Komponist bei einer Aufzählung der darin enthaltenen indischen Realien auch „des charmeurs de serpents“ erwähnt, obwohl diese im Szenarium gar nicht vorkommen. Vgl. PMA, S. 371. Für den Hinweis auf Čajkovskijs Lektüre von Jacolliots Buch sei Lucinde Braun sehr herzlich gedankt.

kommen dort ein junger Radscha, ein Hauptbrahmane (wie im Ballett *La Bayadère*), eine alte Dienerin Sunandas, andere Bajaderen sowie Brahmanen, Fakire, Krieger und das Volk vor.¹⁰⁰ Allein diese an die Grand opéra gemahnende Aufzählung lässt Zweifel aufkommen, ob Špažinskij's Libretto denn tatsächlich den Vorstellungen Čajkovskij's von einem „intimen“ und „lyrischen“ Drama entsprach. Wie dem auch sei, Čajkovskij hat auf einer Seite des ihm zugesandten Librettoentwurfs neben dem Text eines Chores, der, wie Špažinskij selbst in einer Anmerkung erklärte, als Nachahmung einer vedischen Lobeshymne auf den Gott Varuna konzipiert wurde, sechs Takte eines Themas in E-dur skizziert.¹⁰¹ Das zeugt immerhin von Čajkovskij's Interesse an einer musikalischen Gestaltung dieses Stoffs.

Das Antwortschreiben Vsevoložskij's vom 15. / 27. August 1888 auf den Brief, in welchem er dem Direktor der Sankt Petersburger Theater von seinem Wunsch erzählt hatte, eine Oper nach Goethes Ballade zu schreiben, muss auf Čajkovskij ernüchternd gewirkt haben:

Wie können Sie daran denken, sich an *Die verliebte Bajadere* zu machen, dazu noch in einer Bearbeitung von Špažinskij! Von allen bekannten Autoren ist er ja doch meines Erachtens derjenige, der am meisten terre à terre ist [...] Zweitens gibt es schon eine Oper nach dem Bajaderen-Stoff: *Le Dieu et la Bajadère* – von Auber, wenn ich mich nicht irre [...] Schließlich, was die Inszenierung betrifft, sind indische Sujets bei uns schrecklich abgedroschen.¹⁰²

Wenn er indische Sujets als „schrecklich abgedroschen“ bezeichnete, hatte Vsevoložskij wahrscheinlich nicht nur das Ballett *La Bayadère* im Sinne, das in Sankt Petersburg im Zeitraum von der Uraufführung im Jahre 1877 bis zum 17. / 29. Februar 1884, als Ekaterina Vazem (1848–1937), die ursprüngliche Nikija, ihre Abschiedsvorstellung gab, nicht weniger als 70 Mal über die Bühne ging und das auch danach ständig im Repertoire blieb,¹⁰³ sondern auch Massenets *Le Roi de Lahore* (1877) und Delibes' *Lakmé* (1883), die 1882 bzw. 1885 erstmals in der kaiserlichen russischen Hauptstadt aufgeführt wurden.¹⁰⁴

Vsevoložskij's negative Antwort nahm Čajkovskij jegliche Hoffnung auf eine Zusammenarbeit mit Špažinskij an einer russischsprachigen lyrischen Oper *Die Bajadere*. Das Projekt scheint von den beiden umgehend aufgegeben worden zu sein.¹⁰⁵ Zwölf Jahre später sollte Špažinskij Nikolaj Rimskij-Korsakov sowohl *Die Hauptmannstochter* als auch *Die Bajadere* als mögliche Vorlagen für eine Oper vorschlagen. Rimskij-Korsakov interessierte sich für letzteren Stoff und erhielt von Špažinskij auch einen (neuen?) Librettoentwurf zur Ansicht.¹⁰⁶ Zu einer Verwirklichung dieses Plans ist es nicht gekommen, aber er

¹⁰⁰ ČS (2006), S. 793, S. 817.

¹⁰¹ Ebd. Polina Vajdman und Ada Ajnbinder haben die Notenskizze nochmals überprüft und sind zu dem Schluss gekommen, dass die in ČMN, S. 144, genannte Anzahl von Takten (6) die richtige ist, nicht die in ČS (2006) angeführte (7). Es lasse sich aber nicht eindeutig sagen, ob dieser Chor von Kriegern (wie in ČMN, S. 144, behauptet wird) oder von Brahmanen (wie man vom Text her vermuten würde) gesungen werden sollte. Freundliche Mitteilung von Polina Vajdman (per Email am 27. Dezember 2013). Frau Vajdman verdanken wir auch den Hinweis auf Špažinskij's Anmerkung über die Quelle für den Text seines Chores.

¹⁰² Brief Vsevoložskij's an Čajkovskij vom 15. / 27. August 1888. ČMN, S. 143–144.

¹⁰³ Vgl. Letellier, *The Ballets of Minkus*, S. 126.

¹⁰⁴ Angaben zu den russischen Erstaufführungen nach: A. Gozenpud, *Kratkij opernyj slovar'*, Kiew 1989, S. 139.

¹⁰⁵ Darüber gibt leider der Briefwechsel zwischen Čajkovskij und Špažinskij keinen Aufschluss, denn der chronologisch letzte überlieferte Brief ist jener von Špažinskij vom 30. Mai / 11. Juni 1888, dem das Konzeptlibretto zur *Bajadere* beigelegt war. ČMS, S. 447 (dort, wie schon erwähnt, irrtümlicherweise auf 1888 datiert).

¹⁰⁶ Vgl. Rimskij-Korsakov's Tagebucheintrag für den 9. / 22. November 1900: „In letzter Zeit überschüttet man mich mit verschiedenen Libretti. So hat mich z. B. Špažinskij aufgesucht und mir zwei angeboten: *Pugačev* aus der *Hauptmannstochter* und *Der Gott und die Bajadere* (nach Goethe). Letzteres wird er mir aus

behält eine gewisse Anziehungskraft: Noch 1904 wollte Rimskij-Korsakov seinem Kollegen Aleksandr Grečaninov (1864–1956) das *Bajadere*-Sujet abtreten.¹⁰⁷

Die Entstehungsgeschichte von *Sadia* (Fortsetzung)

Čajkovskij muss bedauert haben, auf den *Bajadere*-Stoff verzichten zu müssen, und so schlug er nach dem ablehnenden Schreiben Vsevoložskij's in seinem schon erwähnten, nicht überlieferten Brief an Détroyat, der ungefähr zwischen dem 16. / 28. August und dem 20. August / 1. September 1888 verfasst worden sein muss, Goethes Ballade als Vorlage für eine gemeinsame französischsprachige Oper vor. Zweifellos hat er Détroyat auch von Špažinskij's Librettoentwurf erzählt, dessen Überschrift *Die Bajadere* er, wie in seinem Brief an Vsevoložskij, in „Die verliebte Bajadere“ erweitert haben dürfte, denn in den unten angeführten Briefen bezeichnen Gallet und Détroyat das von Čajkovskij angeregte Sujet als „La Courtisane amoureuse“. Mit diesem Vorschlag brachte der Komponist bewusst ein Sujet ins Spiel, das seiner im Briefwechsel mit Détroyat bereits mehrmals geäußerten Forderung nach einem intimen, menschlichen und rührenden kleinen Drama entsprach. Darüber hinaus war das Opfer, das die Bajadere am Ende von Goethes Gedicht für ihren Geliebten bringen will – also den Tod durch *satī* (Witwenverbrennung)¹⁰⁸ zu erleiden – von jener „heroischen“ Art, die Čajkovskij an der Kurtisane Marion Delorme vermisst hatte und durch die erst das „rührende“ Thema der „hingebungsvoll liebenden Frau“ zur vollen Geltung kommen konnte.¹⁰⁹

Nach Erhalt von Čajkovskij's Brief machte sich Détroyat sofort an die Arbeit und entwarf ein provisorisches Szenarium, das er zunächst Gallet schickte. Dieser antwortete seinem Kollegen am 27. August / 8. September 1888 aus dem Badeort Wimereux:

C'est ici que je reçois votre lettre et ses annexes – Je vais lire votre projet; mais, en principe, l'idée de la „Courtisane amoureuse“ me va très bien – J'en sais l'histoire vraie – Ecrivez le au compositeur, et nous causerons après les vacances.¹¹⁰

Von der positiven Reaktion Gallets ermutigt, schrieb Détroyat sofort an Čajkovskij, um ihm mitzuteilen, dass Gallet „die Idee der ‚verliebten Kurtisane‘“ sehr gut gefalle, und dass er, Détroyat, überzeugt sei, sie hätten endlich jenen „Boden“ gefunden, aus dem ein Meisterwerk Čajkovskij's hervorgehen würde. Détroyat fügte hinzu, dass er im Titel der geplanten Oper das Wort „Bajadere“ durch „Kurtisane“ ersetzt habe, weil Ersteres eher an eine Tänzerin denken ließe. In ihrer Oper sollte aber im Gegensatz zu Aubers Opernballett,

Moskau zuschicken, denn es interessiert mich.“ *Stranicy žizni N.A. Rimskogo-Korsakova. Letopis' žizni i tvorčestva*, hg. von A.A. Orlova, Bd. 3, Leningrad 1972, S. 229. Siehe auch Rimskij-Korsakov's Brief an Špažinskij vom 13. / 26. Dezember 1900, der in ČMS, S. 425, zitiert wird.

¹⁰⁷ Vgl. Rimskij-Korsakov's Brief an Grečaninov vom 24. September / 7. Oktober 1904, in: N.A. Rimskij-Korsakov, *Polnoe sobranie sočinenij: literaturnye proizvedenija i perepiska*, 8 Bde, Moskau 1955–1982, Bd. 7, S. 293 f.

¹⁰⁸ Zur Verwendung des *satī*-Themas und seiner Verflechtung mit der Gestalt der Goetheschen Bajadere in verschiedenen Bühnenwerken des 19. Jahrhunderts siehe: Binita Mehta, *Widows, Pariahs and Bayadères. India as Spectacle*, Cranbury/London/Mississauga 2002, S. 50 f.; Tiziana Leucci, *Vestales indiennes: les danseuses de temple dans les récits de voyage et l'imaginaire théâtral orientaliste (1780–1811)*, in: *Synergies Inde*, 2009, Bd. 4, S. 171–179 (174 f.) [dieser Artikel ist im Internet zugänglich: <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Inde4/leucci.pdf>]; Sen, *Brünnhilde, the Aryan Satī: Wagner and German Orientalism*.

¹⁰⁹ Siehe den oben zitierten Brief an Détroyat vom 20. Juni / 2. Juli 1888. Kohlhasse, „Paris vaut bien une messe!“, S. 241.

¹¹⁰ Brief Gallets an Détroyat vom 27. August / 8. September 1888. GDMČ: a¹⁵ Nr. 211.

wo Zoloé ja als Tänzerin auftritt, die Heldin durch eine Sängerin verkörpert werden. Anfang Oktober wollten er und Gallet in Paris zusammenkommen, um alles zu besprechen; dann würden sie Čajkovskij den von ihnen gemeinsam zu entwerfenden Plan für die Oper zur Begutachtung vorlegen.¹¹¹

Das Thema der ‚verliebten Kurtisane‘ hatte in Frankreich seine eigene, von Goethe und Indien unabhängige Tradition, denn 1671 war als Teil eines neuen Bandes der *Contes et nouvelles en vers* von Jean de la Fontaine die Verserzählung *La Courtisane amoureuse* erschienen, in welcher eine stolze römische Kurtisane sich in einen Jüngling verliebt, der, um ihr Herz zu prüfen und sie auch für ihren Hochmut zu bestrafen, zuerst so tut, als sei er gegen ihre Schönheit ganz unempfindlich. Sobald Goethes Ballade in Frankreich vor allem dank dem Opernballett von Auber und Scribe (1830) bekannt wurde, kam es zu einer Verschmelzung dieser Traditionen, und so hat Théophile Gautier 1852 in einer Rezension anlässlich der Uraufführung der für die Bühne bearbeiteten *Kameliendame* ironisch ausgerufen: „Immortelle histoire de la courtisane amoureuse, tu tenteras toujours les poètes! Le grand Gœthe, lui-même, a fait descendre le dieu Mahadeva dans le lit banal de la bayadère.“¹¹²

Der hochgebildete Gallet dürfte sich an La Fontaines Kurtisane erinnert haben, als Détröyat ihm Čajkovskijs Vorschlag unterbreitete. Er nahm aber auch andere Quellen ins Visier, wie aus seinem folgenden Brief an Détröyat vom 2. / 14. September 1888 – er befand sich noch immer auf Urlaub in Wimereux – ersichtlich wird:

J’ai lu votre Scénario, qui est très sommaire – Il faudrait le corser, en se servant de la légende hindoue de Damáyanti et de Visvamitra, je crois – C’est ce que j’appelais l’autre jour „la Courtisane amoureuse“ – Mes souvenirs ne sont pas bien présents au point de vue des noms, mais les faits me reviennent – Je voudrais voir ce que Scribe a fait de ce sujet – Il faudrait consulter ainsi un petit livre de Mme Summer – „Contes & poèmes de l’Inde“ – chez C. Lévy – Il y a là une version intéressante de la légende.¹¹³

Tatsächlich sollte nicht die hier zuerst erwähnte Legende über den asketischen Weisen Vishwamitra und seine Verführung durch die Apsara (eine Art von Nymphe) Menaka – die Gallet offenbar mit der treuen Prinzessin Damayanti aus der berühmten Erzählung *Nala und Damayanti* verwechselt hat – sondern die letztgenannte Quelle, also das „petit livre de Mme Summer“, für die Gestaltung des *Sadia*-Stoffes ausschlaggebend werden. Der folgende Brief Gallets an Détröyat vom 4. / 16. Oktober 1888, nun wieder in Paris verfasst, gibt einen Eindruck von der intensiven Gedankenarbeit, die in ihm vorging:

Toutefois, je voudrais bien causer à bref délai de notre affaire – Je lis le Dieu et la Bayadère;¹¹⁴ je me reporte, d’autre part, à la source que je vous ai indiquée et qui n’est point la même que la vôtre – Mes idées se modifient encore – Mais j’estime qu’une séance de deux heures nous permettra non seulement de nous mettre d’accord, mais encore d’établir le Scénario sommaire à envoyer au compositeur.¹¹⁵

Bei dem Büchlein von Mme Summer, das Gallet in seinem früheren Brief erwähnt hatte, handelt es sich um folgende Ausgabe: *Contes et légendes de l’Inde ancienne par Mary Summer, avec une*

¹¹¹ Brief Détröyats an Čajkovskij vom 29. August / 10. September 1888. ČZM, S. 120 (russ.).

¹¹² Théophile Gautier, *Histoire de l’art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bd. 6, Paris 1859, S. 305.

¹¹³ Brief Gallets an Détröyat vom 2. / 14. September 1888. GDMČ: a¹⁵ Nr. 212.

¹¹⁴ Hiermit könnte entweder Goethes Ballade oder das Libretto des Opernballets von Auber/Scribe gemeint sein.

¹¹⁵ Brief Gallets an Détröyat vom 4. / 16. Oktober 1888. GDMČ: a¹⁵ Nr. 213.

introduction par Ph. Ed. Foucaux (Paris, 1878). Mary Summer war das Pseudonym von Louise Charlotte Foucaux, geb. Filon (1832–1902), der Ehefrau des bedeutenden französischen Tibetologen Philippe Édouard Foucaux (1811–1894), die selbst orientalische Studien betrieb und unter ihrem *nom de plume* mehrere Werke über die Sanskrit-Literatur und den Buddhismus veröffentlicht hat.¹¹⁶ Die allererste Legende in ihrer Sammlung aus dem Jahr 1878 trägt die Überschrift *La Courtisane et le pieux Bouddhiste* und ist, wie im Nachwort erklärt wird, der großen Studie *Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien* (1844) von Eugène Burnouf (1801–1852) entnommen.¹¹⁷ Sie handelt von einer Episode im Leben des Mönchs Upagupta, der als geistlicher Lehrer des zum Buddhismus konvertierten indischen Herrschers Ashoka des Großen (3. Jh. v. Chr.) gilt.

Wir können diese Legende in der Nacherzählung von Mary Summer hier aus Platzgründen nicht vollständig wiedergeben, in der Publikation des Szenariums von *Sadia* in diesem Heft wird aber in den Anmerkungen auf bestimmte Stellen hingewiesen, die Gallet und Détroiyat wortwörtlich aus dieser Quelle übernommen haben. Um dem Leser dennoch einen Eindruck von der buddhistischen Legende zu geben, die sich von Goethes weltbejahender Ballade erheblich unterscheidet, rücken wir hier eine kürzere Übertragung dieser alten Überlieferung durch den in Russland wirkenden deutschen Orientalisten Isaak Jakob Schmidt (1779–1847) ein:

Zu der Zeit wohnte in jener Stadt eine öffentliche Lustdirne; diese schickte ihre Slavinn zu *Upâgupta*, um bei ihm Blumen zu kaufen. *Upâgupta*, von Gemüthsart gerade und ehrlich, gab der Slavinn die verlangten Blumen reichlich und zu ihrer vollen Zufriedenheit. Die Slavinn nahm die Blumen mit und überreichte sie ihrer Gebieterinn, welche sich ausserordentlich verwunderte und zu ihrer Slavinn Folgendes sprach: „Da der Preis für die früher gekauften sowohl als für die heute gekauften Blumen ganz derselbe ist, woher kommt es, dass früher ihrer so wenig waren und heute ihrer so viel sind? hast du mich etwa bei den frühern Einkäufen betrogen?“ Die Slavinn sprach: „Der heutige Blumenverkäufer war in merkwürdiger Weise ehrlich und aufrichtig und hat deshalb ohne List und Betrug reichlich gegeben. Der Mann ist schön von Körper und Aussehen; wenn meine Gebieterinn ihn sähe, würde sie ihre Lust an ihm haben.“ Die Lustdirne schickte ihre Slavinn zurück, aber *Upâgupta* hatte keine Lust zum Kommen und ob sie ihn gleich wiederholentlich zu sich einlud, ging er dennoch nicht hin. Zu der Zeit hatte die Lustdirne Umgang mit einem Prinzen, dessen Putz und Geschmeide ihr Gelüste erregte, weshalb sie ihn umbrachte und seinen Leichnam sodann verbarg. Als nun der König Haussuchung anstellte, wurde des Prinzen Leichnam im Hause der Lustdirne gefunden und dieser (zur Strafe) Hände und Füße, Ohren und Nase abgeschnitten, worauf sie an einen Pfahl befestigt auf den Leichenplatz geschafft wurde. Obgleich in solcher Weise zugerichtet, war sie dennoch nicht gleich todt, weshalb *Upâgupta* sich zu ihr begab. Die Lustdirne sprach zu ihm: „Ehedem, da ich noch reizend war, wolltest du nicht kommen; warum kommst du jetzt, da ich in diesen Jammerzustand versetzt bin?“ *Upâgupta* erwiderte: „Aus Lust zu deinen Reitzen bin ich nicht hergekommen, sondern aus innigem Mitleidsgefühl;“ worauf er ihr die vier Vergänglichkeiten in folgender Weise vortrug: „Da dieser Körper unrein, voller Leiden, nichtig und nicht unser Besitzthum ist, so ist er in keinerlei Weise ein Gegenstand der Zuversicht und des Vertrauens; blos verfinsterte Thoren sind ihm mit Liebe zugethan.“ Als die Lustdirne diese Worte der Lehre hörte, bekam sie zu derselben völlig gereinigte Augen des Geistes; *Upâgupta* aber erwarb die Frucht der Nichtwiederkehr.¹¹⁸

¹¹⁶ Vgl. Bernard Le Calloc'h, *Philippe-Édouard Foucaux: First Tibetan Teacher in Europe*, in: *Tibet Journal*, 1987, Bd. 12, Heft 1, S. 39–49. Siehe auch: <http://facultes19.ish-lyon.cnrs.fr/fiche.php?indice=413>.

¹¹⁷ Vgl. Mary Summer, *Contes et légendes de l'Inde ancienne*, Paris 1878, S. 1–13 (Text der Legende), S. 14–15 (Nachwort). Das Buch kann im Internet eingesehen werden: https://archive.org/details/8ZSUP92_17. Die Legende erscheint bei Eugène Burnouf, *Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien*, Paris 1844, Bd. 1, S. 146–148.

¹¹⁸ *Der Weise und der Thor. Aus dem Tibetischen übersetzt und mit dem Originaltexte herausgegeben von I.J. Schmidt*. 2 Bde, Sankt Petersburg/Leipzig 1843, 2. Teil, S. 385–386. Dieses Buch ist im Internet einzusehen: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015005493989;view=1up;seq=395>.

Statt der Belohnung der treuen Liebe durch Unsterblichkeit, die Goethes Bajadere zuteil wird, verkündet diese Legende also die buddhistische Lehre der Nichtigkeit aller irdischen Güter, weil sie (wie die Schönheit der Kurtisane) der Vergänglichkeit unterliegen. Bekräftigt wird dadurch die Erwünschtheit eines Eingehens ins Nirwana, was soviel wie das Ende des Werdens bedeutet.¹¹⁹

Ein derartiger Schluss, der ganz im Sinne von Arthur Schopenhauer gewesen wäre,¹²⁰ und der vielleicht auch Richard Wagner angesprochen hätte, war natürlich für eine Oper, so wie Čajkovskij und seine zwei französischen Librettisten sie schreiben wollten, ganz unbrauchbar! Abgesehen von der Tatsache, dass Čajkovskij den Begriff des Nirwana, dem er bei der Lektüre von Schopenhauer im Januar–Februar 1878 begegnet war, für „einen solchen Unsinn“ hielt, über den es nicht einmal zu reden lohne,¹²¹ konnte man die hier geschilderten Greuel damals unmöglich auf einer Pariser Bühne zeigen. Gallet hat der Legende so vor allem die Gegenüberstellung einer verliebten Kurtisane und eines reinen Jünglings, der ihren Reizen trotz, sie aber insgeheim liebt – in der Vorlage empfindet er freilich für sie nur Mitleid –, als wirkungsvolle Figurenkonstellation entnommen. Wie aus folgendem undatierten, aber zweifellos im Oktober 1888 geschriebenen Brief an Détroyat hervorgeht, hatte Gallet damals noch vor, den Jüngling als einen Gott in menschlicher Gestalt auftreten zu lassen, der wie in Goethes Ballade seinen eigenen Tod vortäuscht, um zu prüfen, ob die Kurtisane für ihn tatsächlich mehr als bloß sinnliche Begierde empfinde:

Je ne voudrais pas faire quelque chose qui ressemblait trop au „Roi de Lahore“ & cela y ressemble fort dans les faits, sinon dans les motifs –

Il me semble que la fable hindoue peut donner autre chose = La courtisane cruelle, moqueuse, rieuse, impérieuse, tout à coup domptée au seul aspect d'un modeste inconnu aperçu au bazar – C'est une incarnation divine que ce jeune homme – Il est venu sur la terre, ayant congé du Dieu souverain pour sauver cette âme que les mauvais esprits ont faite leur – Il ira droit son chemin sans s'occuper de la drôlesse – Mais elle le recherche, l'implore – Lui ne croit-pas, ou feint de ne pas croire à son amour – Et pourtant, au fond, il l'aime – Mais il veut l'éprouver – C'est la fable – Il va jusqu'au dédain, jusqu'à l'outrage – Elle est toujours à ses pieds, comme une chienne soumise, quoique ou parce que battue –

Il lui a dit et prouvé qu'il possédait de grandes richesses – Elle ne s'en soucie pas – Enfin, il veut une réelle preuve de tendresse – Il meurt – mort fictive – Elle va mourir à son tour – Mais autour d'elle au moment où elle va se frapper, un chœur invisible parle qui lui conseille la vie – Elle se penche sur les lèvres du bien aimé; elle y recherche le souffle envolé et en effet, il respire, il renaît – Il se révèle, il est un dieu! Il l'aime!

Epurée par son amour elle revivra éternellement avec lui dans la gloire céleste –¹²²

Gallets am Anfang seines Briefes geäußerte Befürchtung, dass es, wenn man sich ausschließlich an die Ballade Goethes halte, zu gewissen Ähnlichkeiten zu seinem eigenen Li-

¹¹⁹ Eine gute Zusammenfassung von Buddhas Lehre findet man in: Heinrich von Stietencron, *Die Erscheinungsformen des Hinduismus*, in: *Indien. Kultur, Geschichte, Politik, Wirtschaft, Umwelt. Ein Handbuch*, hg. von Dietmar Rothermund, München 1995, S. 143–166 (154–155).

¹²⁰ Schopenhauer besaß in seiner Bibliothek Exemplare sowohl von Burnoufs *Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien* als auch von Schmidts *Der Weise und der Thor*. Vgl. Jochen Stollberg, *Arthur Schopenhauers Annäherung an die indische Welt*, in: „Das Tier, das du jetzt tötest, bist du selbst...“: *Arthur Schopenhauer und Indien*, Frankfurt/M. 2006, S. 17, 28.

¹²¹ Vgl. den Brief an Nadežda fon Mekh vom 16. / 28. Februar 1878. ČM 2 – 2010, S. 83. Čajkovskij hat sich von dem in Russland damals aufkeimenden Interesse für buddhistisches Gedankengut offenbar nicht beeinflussen lassen. Es gibt z.B. ein Gedicht *Bajadere* (1888) von Petr Buturlin (1859–1895), in welchem eine von ihrem hedonistischen Leben angeödete Bajadere sich auf das Nirwana freut. Siehe: R.H. Stacy, *India in Russian Literature*, Delhi 1985, S. 52.

¹²² Brief Gallets an Détroyat, ohne Datum [Oktober 1888]. GDMČ: a¹⁵ Nr. 214.

bretto für Massenets ‚indische‘ Oper *Le Roi de Lahore* (1877) kommen würde, war durchaus berechtigt, denn so wie Mahadeva die ihm bis in den Tod treue Bajadere in den Himmel emporträgt, werden am Schluss der Massenetschen Oper Alim und seine geliebte Sitā im Paradies des Götterkönigs Indra wiedervereint. Solche Parallelen waren freilich unvermeidlich, denn für die von Čajkovskij zu vertonende Oper war von Anfang an eine Schlussapothese vorgesehen. Um sich aber von *Le Roi de Lahore* und seiner Grand opéra-artigen Konzeption so weit wie möglich zu entfernen, wollte Gallet Čajkovskijs Vorstellung von einem einfachen und intimen Stück entgegenkommen, wie er im selben Brief an Détroyat betonte:

Quatre personnages suffiraient – Et surtout pas de prêtre –
L’œuvre me paraît devoir être légère, délicate, particulièrement ‚lyrique‘ sans recherche de malice dramatique.¹²³

Während ihrer erneuten Zusammenkunft, bei der sie das endgültige Szenarium, das sie an Čajkovskij schicken wollten, vorbereiteten, nahmen Gallet und Détroyat gegenüber dem zunächst von Gallet skizzierten Handlungsverlauf entscheidende Änderungen vor. Der Held, Sourya, sollte nun kein in menschlicher Gestalt wandelnder Gott mehr sein, sondern ein Sterblicher, und zwar ein buddhistischer Bettelmönch, der trotz seiner Standhaftigkeit durchaus für die Reize einer schönen Frau anfällig ist. Erst am Schluss verwandelt er sich in eine himmlische Gestalt. Der Charakter der Kurtisane, die Sadia heißen sollte, ist im Szenarium komplexer geworden, denn dort sehen wir, wie sie sich inmitten des sie umgebenden Luxus (wie Violetta in *La traviata*: „È strano! è strano!“) nach einer reinen Liebe sehnt; dabei will sie aber gleichzeitig Sourya, der in ihr solche ungeahnten Gefühle erweckt hat, verführen.

Hier haben die beiden Librettisten wieder auf Motive aus der indischen Märchensammlung von Mary Summer zurückgegriffen, diesmal jedoch aus einer anderen Legende, *Le religieux chassé de la communauté*. In dieser Legende wird erzählt, wie der Sohn eines reichen Kaufmanns von einer habgierigen Kurtisane verführt und ausgeplündert wird. Er geht anschließend zu einem von Buddha selbst geleiteten Kloster und wird dort als Mönch in die Gemeinde aufgenommen. Als man ihn aber einige Jahre später in die Stadt schickt, um Almosen für das Kloster zu sammeln, lässt dieselbe Kurtisane den Bettelmönch zu sich rufen, an den sie in der Zwischenzeit oft gedacht hatte, weil er sie als Einziger mit ganzer Seele geliebt hatte, und verführt ihn erneut. Von tiefer Reue erfüllt, gesteht er Buddha danach seine Schuld, dieser aber verjagt ihn aus dem Kloster, denn ein Mönch, der nach abgelegtem Gelübde nochmals in die Sünde verfallt, verdiene keine Gnade.¹²⁴ Auf Entlehnungen einzelner Stellen auch aus dieser Legende wird in den Anmerkungen zum Szenarium ebenfalls hingewiesen.

Bei der Gestaltung des Szenariums, das Détroyat Čajkovskij am 12. / 24. Oktober 1888 schickte, hatten die beiden Librettisten also eine Figurenkonstellation aufs Papier gebracht, die derjenigen aus Goethes Ballade diametral entgegengesetzt war. Statt dem allmächtigen Mahadeva und der an Gretchen erinnernden, demütigen Bajadere finden wir in der geplanten Oper, die damals noch den provisorischen Titel *La Courtisane* trug, einen jungen Bettelmönch, welcher der Versuchung kaum standzuhalten vermag, und einer in einem Palast lebenden, stolzen Frau, die daran gewöhnt ist, dass die Männer ihr zu Füßen liegen. Das

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Summer, *Contes et légendes de l’Inde ancienne*, S. 61–84. Im Nachwort zu dieser Legende bemerkt die Herausgeberin: „Ce religieux, qui retombe si facilement dans le péché, forme un contraste frappant avec le vertueux Oupagoupta [aus der Legende *La Courtisane et le pieux Bouddhiste*]. Nous avons cru piquant de rapprocher ces deux récits comme un sujet de comparaison pour le lecteur“. Ebd., S. 85.

war gewiss so intendiert, denn, wie Détroyat in seinem Begleitbrief an Čajkovskij erklärt hat, wollten sie andere in Indien spielende Opern wie Aubers *Le Dieu et la Bayadère* oder Massenets *Le Roi de Lahore* nicht wiederholen – Werke, deren Heldinnen eher der Goetheschen Bajadere ähneln. Wie Détroyat in seinem Brief betonte, war der Charakter der Kurtisane tatsächlich so, wie er einem in den alten indischen Erzählungen entgegentrat. Darin erkennt man wiederum den Einfluss von Mary Summers Buch, das er und Gallet für ihre Arbeit herangezogen hatten.¹²⁵ Aus Détroyats Brief erfahren wir weiter, dass er selbst die Idee gehabt hatte, der Titelfigur eine alte Kurtisane und Zauberin (Mahra) beizugesellen,¹²⁶ für deren Gesangspartie er Čajkovskij vorschlug, sich an den Liedern der russischen Zigeuner, die er während seiner Reisen gehört hatte, zu orientieren. (Vielleicht hatte Détroyat dabei die Azucena aus Verdis *Il trovatore* im Sinne oder er mag auch an die historisch belegte Herkunft der Zigeuner aus Indien gedacht haben). Schließlich bat Détroyat den Komponisten, ihm und Gallet seine Bemerkungen zum Szenarium so schnell wie möglich mitzuteilen, damit sie diese bei der Arbeit am Libretto berücksichtigen könnten; außerdem solle er ansatzweise ein Datum für die Vollendung der Partitur nennen, damit man Verhandlungen mit der Opéra oder der Opéra-Comique aufnehmen könnte. Détroyat machte sich Hoffnungen, die Oper könne bei der Pariser Weltausstellung im Sommer 1889 aufgeführt werden.¹²⁷

In seinem Antwortschreiben vom 28. Oktober / 9. November 1888 bestätigte Čajkovskij den Empfang des Szenariums, von dem er sich begeistert zeigte:

Je le trouve parfait et c'est avec le plus grand plaisir que j'en ferai la musique, dès que Vous aurez mis en vers le contenu de cette délicieuse carcasse d'opera [= d'opéra].

Je n'ai aucunes indications, aucune[s] observations à Vous faire. Je trouve le scenario parfaitement bien combiné, excessivement scénique [= scénique], poétique et touchant.¹²⁸

Détroyats Vorschlag, russische Zigeunerlieder zu verwenden, sowie den von ihm geäußerten Wunsch, die Oper möge schon zur Weltausstellung von 1889 fertig sein, hat Čajkovskij allerdings abgelehnt. Die Partitur könne er frühestens für den Anfang der Saison 1890/91 liefern. Auch bezüglich des Titels *La Courtisane* äußerte er gewisse Bedenken, denn in Russland würde die Zensur ihn niemals zulassen. Dieser Einwand sollte Détroyat und Gallet schließlich dazu bewegen, das geplante Werk nach dem Namen der Heldin zu benennen, also *Sadia*, obwohl die beiden und auch Čajkovskij in ihren Briefen das Werk weiterhin oft als *La Courtisane* bezeichnen sollten. Čajkovskij erkundigte sich sodann bei Détroyat, ob die Namen der Hauptfiguren (*Sadia*, *Mahra*, *Sourya* und *Youri*, ein abgedankter Liebhaber *Sadias*) tatsächlich echte indische Namen seien.¹²⁹ Gegen Ende seines Briefs betonte der Komponist nochmals ausdrücklich, welche große Ehre es für ihn be-

¹²⁵ Vgl. die Einführung zur Legende *Le religieux chassé de la communauté*: „La courtisane a de tout temps fleuri dans l'Inde. Tandis que des autres femmes, esclaves ignorantes ou timides, osaient à peine relever la tête, elle avait le monopole de l'instruction et des talents et imposait le joug au lieu de le subir.“ Summer, *Contes et légendes de l'Inde ancienne*, S. 65.

¹²⁶ Im Szenarium spielt Mahra freilich eher die Rolle einer treuen Dienerin von *Sadia*, so wie in der Legende *La Courtisane et le pieux Bouddhiste* der Kurtisane Vasavadatta eine alte Bediente, Soudjata, zur Seite steht.

¹²⁷ Brief Détroyats an Čajkovskij vom 12. / 24. Oktober 1888. ČZM, S. 120 f. (russ.).

¹²⁸ Brief an Détroyat, 28. Oktober / 9. November 1888. PMA 11, S. 370.

¹²⁹ Wie Dr. Stephen Fennell (Clare College, University of Cambridge) uns freundlicherweise (per Email am 4. November 2013) erklärt hat, haben die Librettisten offenbar Namen gewählt, die auf das Sanskrit zurückgehen: *Sadia* könnte demnach von *satya* („echt, aufrichtig“) oder von *sādhiya* („gefälliger“), *Mahra* vom Namen des bösen Dämons *Māra* und *Sourya* vom Namen des Sonnengottes *Sūrya* abgeleitet sein. Nur *Youri* ist in dieser Schreibweise völlig unsanskritisch und erinnert an den russischen Vornamen Jurij. Inwiefern Gallet und Détroyat diese Zusammenhänge bewusst waren, muss allerdings dahingestellt bleiben.

deute, mit Détroyat und Gallet zusammenarbeiten zu können; er könne sich nichts Besseres wünschen, als eine Oper nach deren Szenarium zu schreiben:

Pour les détails, la versifications [= versification], la forme – je Vous donne carte blanche. Tout ce que [= ce que] Vous ferez sera mis par moi en musique, j'ai pleine confiance en Votre expérience [= expérience] et Votre savoir-faire. Le difficile était [= était] de se trouver d'accord sur le choix de sujet. Maintenant que le choix est fait il s'agit seulement d'attendre que les vers soient faits et puis de se mettre à l'oeuvre dès que cela sera possible.¹³⁰

Détroyat hat auf diesen Brief nicht geantwortet, sondern Gallet davon berichtet und ihn aufgefordert, sich an die Versifizierung des Librettos zu machen. Zu diesem Zweck erbat sich Gallet von seinem Kollegen schon Mitte November eine Abschrift des Szenariums.¹³¹ Diese Bitte hat er dann Anfang Dezember wiederholt:

En répondant à votre précédente lettre, je vous priais de m'envoyer la copie du Scenario Tschaïkowsky. Envoyez le moi donc, je vous en prie – Nous ne pouvons causer utilement sans cela – Il faudrait profiter du temps actuel pour mettre ce travail en train – Bientôt, je serai pris par les répétitions de Benvenuto et je ne pourrai rien faire –¹³²

Neben den Proben für Saint-Saëns' Oper *Ascanio*, zu der Gallet das Libretto nach dem Drama *Benvenuto Cellini* (1852) von Paul Meurice (1818–1905) geschrieben hatte und deren Uraufführung ursprünglich für die Zeit der Weltausstellung von 1889 gedacht war, dann aber auf März 1890 verschoben wurde,¹³³ hatte Gallet noch weitere Verpflichtungen, die ihn an der Arbeit am Libretto von *Sadia* hinderten, wie er Détroyat Ende Dezember 1888 erklärte:

[C]e n'est pas avant le courant de Janvier que je pourrai me mettre à l'œuvre. J'ai des engagements à brève échéance qui me talonnent – Et je ne veux pas donner à Tchaïk. une improvisation –¹³⁴

Andererseits war Détroyats Gesundheit damals etwas angeschlagen, und es war deshalb für die beiden Kollegen schwer, sich auf Termine zu einigen, um sich zu treffen und weitere Details des *Sadia*-Librettos zu besprechen. Der folgende Brief Gallets an Détroyat von Ende Januar 1889 gibt einen Eindruck davon, wie sehr jener als gefragter Librettist in Anspruch genommen wurde:

En ce moment je suis tiré, non pas à quatre chevaux ni même à quatre épingles, mais bien à quatre compositeurs! Cette race est horriblement exigeante! [...] Le jour où vous nous convoquerez, pour l'affaire des éditions, je vous dirai comment je compte tout concilier au sujet de notre collaborateur exotique.¹³⁵

Auch drei Wochen später hatte er noch nicht angefangen, das Libretto für den „exotischen Mitarbeiter“ Čajkovskij zu schreiben, und musste sich erneut bei Détroyat entschuldigen:

Je n'oublie rien, mais je ne puis travailler à rien encore; comme je vous l'ai dit, dès que votre compositeur Tchaïk. sera en vue, arrangez une rencontre; nous repasserons à tous les trois les détails du scenario et huit jours après, il aura son premier acte – Cela vaut bien mieux que de travailler sans savoir ce qu'il rêve au point de vue musical –¹³⁶

¹³⁰ Brief an Détroyat, 28. Oktober / 9. November 1888. PMA 11, S. 371–372.

¹³¹ Brief Gallets an Détroyat vom 2. / 14. November 1888. GDMČ: a¹⁵ Nr. 215.

¹³² Brief Gallets an Détroyat vom 22. November / 4. Dezember 1888. GDMČ: a¹⁵ Nr. 216.

¹³³ Siehe: Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester 2005, S. 95.

¹³⁴ Brief Gallets an Détroyat vom 14. / 26. Dezember 1888. GDMČ: a¹⁵ Nr. 217.

¹³⁵ Brief Gallets an Détroyat vom 16. / 28. Januar 1889. GDMČ: a¹⁵ Nr. 221.

¹³⁶ Brief Gallets an Détroyat vom 8. / 20. Februar 1889. GDMČ: a¹⁵ Nr. 223.

Es waren also nicht nur seine anderen Verpflichtungen, die Gallet davon abhielten, das *Sadia*-Libretto in Angriff zu nehmen, sondern vor allem der berechtigte Wunsch, das Szenarium zuerst mit dem Komponisten persönlich zu besprechen. Čajkovskij hatte ja in seinem letzten Brief an Détroyat angekündigt, dass er Paris im Laufe des Winters 1888/89 besuchen würde.

Wie man aus Čajkovskijs Pariser Tagebuch vom Frühjahr 1889 erfährt, hat er selbst am 22. März / 3. April, einem Mittwoch, Détroyat aufgesucht; dieser war aber wieder krank und „lag im Bett“.¹³⁷ Détroyat hat ihm wahrscheinlich am nächsten Tag ein Billett ins Hotel geschickt, in welchem er ihn für Freitag zu sich einlud, weil dann auch Gallet zugegen sein könne. Auf diese Verabredung bezieht sich folgendes Billett Čajkovskijs vom 23. März / 4. April 1889: „Cher M^e Détroyat! Je serai exact au rendez-vous. A demain!“¹³⁸ Tatsächlich finden wir in Čajkovskijs Tagebuch am Tag darauf den Eintrag: „Bei Détroyat. Gallet.“¹³⁹ Dass ihre Unterredung positiv verlaufen sein muss, geht aus dem Brief hervor, den Čajkovskij seinem Neffen Vladimir („Bob“) Davydov einige Tage später von London aus geschrieben hat: „Es ist abgemacht, dass ich eine französische Oper *La Courtisane* schreiben werde.“¹⁴⁰ Die zwei Librettisten waren ihrerseits voller Zuversicht, was ihre Zusammenarbeit mit Čajkovskij betraf, denn etwa zur selben Zeit erschien in einer Pariser Zeitschrift folgende Meldung, die der Presse wohl von Détroyat zugespield worden war: „D’après *la Coulisse*, une entrevue aurait eu lieu entre le compositeur russe Tschaiakowsky et MM. Léonce Détroyat et Louis Gallet, au sujet d’une collaboration prochaine.“¹⁴¹

Aber auch drei Wochen später hatte Gallet noch immer nicht angefangen, das *Sadia*-Libretto zu schreiben, und zwar weil er weiterhin mit anderen Projekten beschäftigt war:

J’aimerais mieux n’avoir à m’occuper que d’un ouvrage que de diviser mes forces entre plusieurs pour les faire tous languir – C’est pourquoi je vais m’occuper le plus tôt possible de l’affaire de Tschaiakowsky [...]¹⁴²

Trotz dieser Versicherung schob er die Arbeit an *Sadia* immer weiter auf und antwortete im Juni 1889 auf Détroyats Ermahnungen:

Les musiciens français ont fait quelque tort, je l’avoue, à notre ami de Kline – Ils me talonnent, et je cède, et je remets au lendemain ce que je devrais faire le jour même – Ainsi va la vie – J’espère pourtant que vous n’aurez pas trop de rappels à m’adresser et que je pourrai, ce mois ci, payer à Tschaiakowsky la dette de mon premier acte.¹⁴³

Erst am 22. Juni / 4. Juli 1889 konnte Gallet seinem Kollegen mitteilen:

Je suis enfin à l’œuvre – Je ne m’en distrais, ces deux jours, que pour écrire mon article de la Nouvelle Revue.

Je reprendrai la plume lyrique Lundi – Vous pouvez donc écrire à Kline et promettre le premier acte à bref délai – Je compte l’avoir terminé vers le 14.¹⁴⁴

¹³⁷ Tagebücher, S. 292.

¹³⁸ Brief an Détroyat, 23. März / 4. April 1889. PMA 11, S. 375.

¹³⁹ Eintrag vom 24. März / 5. April 1889. Tagebücher, S. 293 (mit Berichtigung des dort falsch wiedergegebenen Namens: „Galée“).

¹⁴⁰ Brief an Vladimir Davydov, 29. März / 10. April 1889, ČPSS XVa, Nr. 3830, S. 88.

¹⁴¹ *L’Art musical*, 28/7, 15. April 1889, S. 53.

¹⁴² Brief Gallets an Détroyat vom 23. April / 5. Mai 1889. GDMČ: a¹⁵ Nr. 225.

¹⁴³ Brief Gallets an Détroyat vom 22. Mai / 3. Juni 1889. GDMČ: a¹⁵ Nr. 226.

¹⁴⁴ Brief Gallets an Détroyat vom 22. Juni / 4. Juli 1889. GDMČ: a¹⁵ Nr. 227. Auf die Empfehlung von Saint-Saëns hin war Gallet 1879 als Musikchronist der von Juliette Adam (1836–1936) im selben Jahr gegründeten *Nouvelle Revue* engagiert worden. Diese Sparte sollte Gallet bis an sein Lebensende führen.

Tatsächlich schrieb Détroyat am nächsten Tag an Čajkovskij, um sich für die Verzögerung zu entschuldigen und ihm zu versichern, dass der 1. Akt des Librettos sehr bald geliefert werden würde. Er bat den Komponisten mitzuteilen, wann ungefähr er den folgenden Akt benötigen würde, und äußerte die Hoffnung, dass die vollständige Oper vielleicht schon Anfang 1890 fertig sein könne.¹⁴⁵ Das Manuskript des 1. Aktes hat Gallet seinem Kollegen schließlich am 1. / 13. Juli 1889 zugeschickt:

Je ne puis vous aller porter ce manuscrit – Faites le copier et renvoyez[-]moi l'original – Je pense que notre compositeur trouvera dans ces pages de quoi s'inspirer, selon ses tendances – S'il a besoin ça et là d'un ensemble, il me le dira.¹⁴⁶

Da Détroyat aber den Empfang des Manuskripts nicht sofort bestätigte, erkundigte sich Gallet fünf Tage später mit einiger Besorgnis:

Comme vous n'êtes pas avare de vos lettres, je me demande si votre silence au sujet du 1^{er} acte de *Sadia* ne viendrait pas de ce que vous ne l'avez pas reçu – Le manuscrit a été remis chez votre concierge et j'aimerais bien savoir tout au moins qu'il n'y est pas encore.¹⁴⁷

Das Manuskript war glücklicherweise nicht verlorengegangen, denn am 8. / 20. Juli 1889 hat Détroyat den 1. Akt des *Sadia*-Librettos nach Russland geschickt. In seinem Begleitbrief an Čajkovskij erklärte er, dass der Text selbstverständlich geändert werden könne. Er selbst schlug vor, *Sadia* solle nach ihrer Herausforderung an Sourya („Viens, si tu l'oses“, 4. Szene) „une image chatoyante de passions“ ausmalen; auch könne man den gesamten Akt mit einem Quartett enden lassen, in dem die vier Hauptfiguren – *Sadia*, *Sourya*, *Mahra* und *Youri* – ihre verschiedenen Empfindungen ausdrücken könnten. Am Ende seines Briefs forderte Détroyat den Komponisten auf, sich an sein künftiges „chef d'œuvre“ zu machen, und bat ihn erneut, ein ungefähres Datum für die Vollendung der Partitur zu nennen, damit Gallet und er Verhandlungen zwecks einer passenden Aufführungsstätte für *Sadia* in Paris einleiten könnten.¹⁴⁸

Der Leser kann sich selbst ein Urteil über den 1. Akt des *Sadia*-Librettos bilden (siehe S. 133 ff. in diesem Heft), wir beschränken uns daher auf einige allgemeine Bemerkungen. Während Détroyat und Gallet für das Szenarium der Oper das Büchlein von Mary Summer regelrecht ausgeschlachtet und ganze Stellen daraus wortwörtlich übernommen hatten, hat Gallet bei der Niederschrift des Textbuchs durchaus selbständige Arbeit geleistet. Dabei hat er den Charakter von *Sadia* weiter vertieft, indem er sie gleich bei ihrem ersten Auftritt von ihrer Sehnsucht nach wahrer Liebe sprechen lässt: „L'amour! Ah! pour le faire naître, / Pour le connaître / Je donnerais tout mon trésor“ (3. Szene). Wie *Violetta* am Anfang von *La traviata* schlüpft sie aber gleich darauf in die Rolle der Kurtisane zurück. Im Gegensatz zu *Violetta* jedoch, die sich in das Vergnügen stürzt, um darüber ihre unerfüllten Träume zu vergessen, behandelt *Sadia* die sie umschwärmenden Männer mit zynischer Verachtung. Dennoch bekommt man den Eindruck, als hätte Gallet andeuten wollen, *Sadia* sei in ihrer frühen Jugend durch *Mahra* auf den Pfad des Bösen gelenkt worden. Was die poetische Qualität des Librettos betrifft, so dürfte auch ein unvoreingenommener Leser zu demselben Schluss kommen wie *Hervé Lacombe*, der Gallet einen „virtuose de la versification“ nennt.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Brief Détroyats an Čajkovskij vom 23. Juni / 5. Juli 1889. GDMČ: a⁴ Nr. 956. Dieser Brief wurde nicht in ČZM publiziert.

¹⁴⁶ Brief Gallets an Détroyat vom 1. / 13. Juli 1889. GDMČ: a¹⁵ Nr. 228.

¹⁴⁷ Brief Gallets an Détroyat vom 6. / 18. Juli 1889. GDMČ: a¹⁵ Nr. 229.

¹⁴⁸ Brief Détroyats an Čajkovskij vom 8. / 20. Juli 1889. GDMČ: a⁴ Nr. 957. ČZM, S. 121 (russ.).

¹⁴⁹ *Lacombe, Autour de Louis Gallet*, S. 77.

Čajkovskij war von Gallets Libretto des 1. Aktes begeistert, wie sich seinem Antwortschreiben an Détroyat vom 17. / 29. Juli 1889 entnehmen lässt:

Je viens de recevoir le 1^{er} acte de *Sadia*. Je le trouve fort beau et Vous en remercie de tout mon coeur [= cœur]. La forme en est vraiment remarquable: c'est mouvementé, c'est intéressant, c'est poétique [= poétique] – et pas de longueur, rien de trop. Et puis les vers sont magistralement fait[s]. Enfin je suis on ne peut plus content.¹⁵⁰

Er erklärte aber, dass er sich nicht sofort an die Vertonung machen könne, weil er zuerst eine größere Arbeit abschließen müsse (die Orchestrierung von *Dornröschen*), und dass er damit rechne, etwa gegen Ende des Sommers 1890 die Partitur von *Sadia* liefern zu können. Im Hinblick auf spätere Entwicklungen, von denen schon in Thomas Kohlhases „*Paris vaut bien une messe!*“-Beitrag die Rede war, und die kein besonders günstiges Licht auf die Figur Détroyats werfen,¹⁵¹ ist hier zu konstatieren, dass Čajkovskij in seinem Brief an Détroyat keineswegs gefordert hatte, Gallet solle das *Sadia*-Libretto demnächst vollenden. Er bat Détroyat lediglich, seine „salutations chaleureuses“ an Gallet auszurichten.¹⁵²

Der impulsive Détroyat muss Gallet jedoch suggeriert haben, der Komponist warte ungeduldig auf die fehlenden Akte. Das geht aus einem Brief hervor, den Gallet am 1. / 13. September 1889 aus seinem Sommerhaus in Wimereux an Čajkovskij absandte. Er erklärte darin, Détroyat habe ihm neulich geschrieben, um ihm mitzuteilen, dass Čajkovskij mit dem 1. Akt von *Sadia* sehr zufrieden sei und dass er die Fortsetzung des Librettos bald zu erhalten wünsche. Gallet entschuldigte sich bei Čajkovskij, dass er diesen Wunsch nicht gleich erfüllen könne, weil er ans Meer gefahren sei, um sich zu erholen, und die für die weitere Arbeit am Libretto notwendigen Materialien nicht mitgenommen habe. Er bat den Komponisten, ihm zu schreiben, falls er ihm irgendwelche Anweisungen bezüglich ihrer weiteren Zusammenarbeit mitzuteilen wünsche.¹⁵³

In einem leider nicht überlieferten Brief an Gallet hat Čajkovskij bald darauf erklärt, er könne die Vertonung von *Sadia* erst dann anfangen, wenn er das vollständige Libretto vor sich habe. Das lässt sich aus Gallets Antwortschreiben vom 14. / 26. September 1889 auf diesen nicht erhaltenen Brief schließen. Gallet bemerkt darin, er könne Čajkovskijs Wunsch vollkommen nachvollziehen und er werde sich nach dessen „Programm“ richten. Letzteres bedeutet wohl, dass Čajkovskij auch ihm mitgeteilt hatte, er müsse zuerst die Arbeit an *Dornröschen* abschließen, bevor er überhaupt an die Vertonung von *Sadia* denken könne. Gallet erklärte ferner in seinem Brief, die Befürchtungen, die Détroyat ihm gegenüber neulich geäußert habe, er würde *Sadia* vernachlässigen, weil er so viele andere dringende Aufträge zu erfüllen habe, seien ganz und gar unbegründet. Denn tatsächlich interessiere er sich sehr für *Sadia* und er sei so glücklich darüber, mit einem Komponisten von Čajkovskijs Rang zusammenarbeiten zu dürfen, dass es ihm niemals einfallen könne, die Arbeit am Libretto zu vernachlässigen oder hinauszögern zu wollen. Als Postskriptum

¹⁵⁰ Brief an Détroyat, 17. / 29. Juli 1889. PMA 11, S. 376–377.

¹⁵¹ In „*Paris vaut bien une messe!*“, S. 238, behauptete Thomas Kohlhas (anhand der damals, also 1998, zugänglichen Dokumente), dass Détroyat „vor allem aus eigennütigen Interessen auf ungeschickte Weise ein wenig schönes Spiel mit dem russischen Komponisten und dem offenbar begabteren Kollegen Gallet gespielt“ habe. Diese negative Einschätzung der Rolle Détroyats im *Sadia*-Projekt, die schon Modest Čajkovskij in seiner Biographie des Komponisten verbreitet hat (dazu mehr unten), muss hier unbedingt korrigiert werden.

¹⁵² Brief an Détroyat, 17. / 29. Juli 1889. PMA 11, S. 377.

¹⁵³ Brief Gallets an Čajkovskij vom 1. / 13. September 1889. ČZM, S. 104 (russ.).

fügte Gallet hinzu, sein „großer Freund“ Saint-Saëns habe ihn herzlich dazu beglückwünscht, dass er mit Čajkovskij an einer Oper zusammenarbeite.¹⁵⁴

Etwa zur selben Zeit hat Détroyat seinem Kollegen vorgeschlagen, man solle sich an Louis Paravey, den Direktor der Opéra-Comique, wegen einer eventuellen Uraufführung von *Sadia* wenden. Soviel geht aus einem undatierten Brief Gallets an Détroyat hervor, der wohl auf Anfang Oktober 1889 zu datieren ist:¹⁵⁵

Je ne demande pas mieux que de voir La Courtisane, je veux dire Sadia, à l'Opéra-Comique. Si vous pouvez réussir à lui y assurer un tour, elle sera là très à sa place.

D'après ce que m'a écrit Tchaïkowsky, il a l'intention de se mettre au travail en Janvier, c'est à dire dès qu'il en aura fini avec le ballet et l'opéra qu'il doit à Pétersbourg.

En lui envoyant la fin de Sadia, comme je la lui ai promise, il peut donc, je pense, s'engager vis-à-vis de l'Opéra[-]Comique pour l'hiver 1890–91.

Tablez là dessus pour traiter avec Paravey.¹⁵⁶

Gallet hat Détroyat's Vorschlag, sich an die Opéra-Comique zu wenden, wohl deshalb begrüßt, weil dieses Theater im Vergleich zur konservativen Opéra als offener für neuere Werke galt.¹⁵⁷ Freilich geschah es auch an der Opéra-Comique zu dieser Zeit noch selten, dass man Werke von ausländischen Komponisten ins Repertoire aufnahm.¹⁵⁸

Aus dem soeben angeführten Brief Gallets an Détroyat geht zugleich hervor, dass Čajkovskij in seinem nicht überlieferten Brief an Gallet erklärt hatte, er könne mit der Vertonung von *Sadia* erst im Januar 1890 anfangen, nachdem er mit „dem Ballett und der Oper, die er Petersburg schuldig sei,“ fertig wäre. Mit dem Ballett ist *Dornröschen* gemeint, zu dem Čajkovskij die Orchestrierung zwar schon im August abgeschlossen hatte, für das die Proben aber noch bevorstanden. (Die Uraufführung fand am 3. / 15. Januar 1890 statt). Mit der Oper könnte vielleicht *Iolanta* gemeint sein, denn schon 1888 hatte er sich offenbar dazu verpflichtet, eine Oper nach diesem Stoff zu schreiben.¹⁵⁹ Gallet wollte also bis Januar 1890 warten, wenn Čajkovskij, wie er sich damals dachte, frei sein würde, und erst dann die Fortsetzung des *Sadia*-Librettos in Angriff nehmen. Deshalb hielt er Détroyat's Verhandlungen wegen der Uraufführung für etwas voreilig, wie er seinem Kollegen in einem Brief vom 11. / 23. Oktober 1889 erklärte:

Puisque Tchaïkowsky ne commencera la musique qu'en janvier, est[-]il vraiment utile de parler dès à présent de Sadia? Je vous en fais juge.

Nous pouvons, si vous le voulez, voir à titre préparatoire le prince Troubetzkoy & nous assurer son concours.

Causons de tout cela quand Vous voudrez –¹⁶⁰

Der hier erwähnte Fürst Trubeckoj war ein dilettierender Komponist und Mitarbeiter der russischen Botschaft in Paris, der sich später (1892) vergeblich für die Aufführung von *Pikovaja dama* auf einer Pariser Bühne einsetzen sollte.¹⁶¹

¹⁵⁴ Brief Gallets an Čajkovskij vom 14. / 26. September 1889. ČZM, S. 104–105 (russ.).

¹⁵⁵ In seinem Brief an Čajkovskij vom 14. / 26. September 1889 aus Wimereux hatte Gallet erklärt, er beabsichtige am 25. September / 7. Oktober nach Paris zurückzukehren. Im obenangeführten Brief an Détroyat hat Gallet keine Adresse angegeben, er muss also in Paris kurz nach seiner Rückkehr verfasst worden sein.

¹⁵⁶ Brief Gallets an Détroyat, ohne Datum [Oktober 1889]. GDMČ: a¹⁵ Nr. 230.

¹⁵⁷ Vgl. Lacombe, *Autour de Louis Gallet*, S. 76.

¹⁵⁸ Vgl. Braun, *La terre promise*, S. 265 f.

¹⁵⁹ Vgl. den Brief an Désirée Artôt vom 25. Februar / 9. März 1890: „Et puis il faut absolument que je fasse un opéra russe dont je possède le poème [= poème] depuis 2 ans et que j'ai donné ma parole d'honneur de faire.“ ČPSS XVb, Nr. 4050, S. 74.

¹⁶⁰ Brief Gallets an Détroyat vom 11. / 23. Oktober 1889. GDMČ: a¹⁵ Nr. 231.

Zeitweiliges Nachlassen von Čajkovskijs Interesse am *Sadia*-Projekt

Die so ausführlich thematisierten zeitlichen Vorgaben sollten nur allzu bald zunichte werden, denn im November 1889 nahm Čajkovskij Vsevoložskijs Auftrag zur Komposition von *Pikovaja dama* an: Er fuhr am 18. / 30. Januar 1890 nach Florenz, um sich dort in aller Ruhe dieser Arbeit, die ihn für sechs Monate in Anspruch nehmen sollte, widmen zu können. Vor seiner Abreise aus Russland wird er wohl noch den Brief Détröyats vom 4. / 16. Januar 1890 erhalten haben, in welchem dieser ihm zuerst alles Gute für das Neue Jahr wünschte und dann auf das *Sadia*-Projekt zu sprechen kam:

Faites un chef d'œuvre avec la Courtisane[.]
 Voulez-vous le second acte[?]...
 Des [= Dè]s que vous serez un peu avancé, nous nous occuperons de la représentation [= représentation]. Je vous dirai comment je compte reussir [= réussir]. Mais il faut une partie de l'œuvre[.]
 Je voudrais bien que ce fût pour l'hiver prochain.¹⁶²

Détröyat wies zu Recht darauf hin, wie wichtig es sei, wenigstens einen Teil der Partitur von *Sadia* vorlegen zu können, wenn man sich wegen einer eventuellen Aufführung an einen Theaterdirektor wenden wollte. Kein Pariser Theater wäre ja bereit gewesen, die Katze im Sack zu kaufen, selbst wenn es sich um ein Werk des damals in Frankreich bekanntesten russischen Komponisten handelte.

Ob Čajkovskij auf diesen Brief Détröyats geantwortet hat, ist ungewiss. Dass er trotzdem immer noch die feste Absicht hatte, *Sadia* zu komponieren, ist aus seinem Brief an Désirée Artôt vom 25. Februar / 9. März 1890 ersichtlich, in welchem er, obgleich er noch mitten in der Arbeit an *Pikovaja dama* steckte, seine Pläne für die Zukunft umriss:

Si le bon Dieu me prête [= prête] vie et bonne santé ce sera un opéra sur un texte français fait par J. [= L.] Detroyat et Gallet qui me plaît [= plaît] beaucoup et que je dois faire, l'ayant promis à ces messieurs.¹⁶³

Inzwischen hatten sich Détröyats Hoffnungen auf Paravey und die Opéra-Comique zerschlagen, denn in einem Brief vom 11. / 23. März 1890, der sich auf eine nicht näher erörterte „Affäre“ bezieht, hat Gallet seinem Kollegen geraten, sich an andere Theaterdirektoren zu wenden:

L'affaire en question n'a pas de quoi nuire à Sadia – Parlez seulement à un directeur, prenez rendez-vous avec lui pour que nous lui exposions l'affaire & vous verrez qu'elle sera bientôt faite – Où en est notre Moscovite, d'ailleurs?¹⁶⁴

Gallets Frage nach dem Stand von Čajkovskijs Arbeiten (er wollte sich offenbar noch immer nicht an die Fortsetzung des *Sadia*-Librettos machen, bis er sicher sein konnte, dass Čajkovskij alle anderweitigen Verpflichtungen erfüllt hatte) scheint Détröyat dazu bewogen zu haben, sich am 11. / 23. April 1890 erneut an den Komponisten zu wenden. In seinem Brief erklärte er Čajkovskij, dass man in Paris schon die kommende Theatersaison vorbereite, und bat ihn deshalb, den Zeitpunkt der Fertigstellung der *Sadia*-Partitur unge-

¹⁶¹ Vgl. Braun, *La terre promise*, S. 158 f.

¹⁶² Brief Détröyats an Čajkovskij vom 4. / 16. Januar 1890. GDMČ: a⁴ Nr. 958. Dieser Brief wurde nicht in ČZM publiziert.

¹⁶³ Brief an Désirée Artôt, 25. Februar / 9. März 1890: ČPSS XVb, Nr. 4050, S. 74. Als er Détröyat in einem späteren Teil dieses Briefes erwähnte, gab Čajkovskij dessen Vornamen falsch als „Jules“ an.

¹⁶⁴ Brief Gallets an Détröyat vom 11. / 23. März 1890. GDMČ: a¹⁵ Nr. 232.

fähr anzugeben, damit er einem Theaterdirektor konkrete Pläne für eine Aufführung der Oper unterbreiten könne. Da auch Détröyat wusste, dass Čajkovskij zuerst das ganze Libretto vor sich haben wollte, bevor er mit der Vertonung anfing, ermahnte er den Komponisten folgendermaßen:

Demandez-moi avec insistance les deux derniers actes. Gallet est insaisissable. Mais si devant une demande de vous, je l'appel[er]ais il viendrait et nous terminerions enfin!.. C'est mon vœu le plus ardent. Envoyez-moi le plus tôt [= tôt] possible l'expression de ce dernier. Je le soumettrai à notre collaborateur commun et nous marcherons.

Je vous prie en grâce de vous mettre a [= à] l'œuvre! Il y a beaucoup de projets lyriques en l'air. La Russie est à la mode. Nous pourrons avoir la bonne fortune de nous vite et bien caser. Ne la laissez pas échapper.¹⁶⁵

Détröyat hatte vollkommen Recht, als er betonte, man müsse das Eisen schmieden, solange es heiß sei, denn in Frankreich war tatsächlich im Zuge der sich anbahnenden russisch-französischen Allianz großes Interesse an der russischen Musik erwacht.¹⁶⁶

Es ist ungewiss, ob Čajkovskij auf diesen beinahe verzweifelten Brief Détröyats geantwortet hat. Dieser jedoch fasste offenbar den Entschluss, auf eigene Faust zu handeln, und wandte sich wegen einer Aufführungsmöglichkeit für *Sadia* an Henri Verdhurt, den Leiter des neu errichteten Eden-Théâtre. Verdhurt antwortete Détröyat am 28. Juni / 10. Juli 1890, dass er an der Oper interessiert sei, zuvor aber das Libretto und die Partitur sehen müsse. Eine Abschrift von Verdhurts Brief hat Détröyat über Mackar an Čajkovskij schicken lassen, wobei er wahrscheinlich auf die Vermittlung Mackars zurückgegriffen hat, weil Čajkovskij seine letzten Briefe nicht beantwortet hatte.¹⁶⁷ Čajkovskij zeigte zwar nach der Vollendung von *Pikovaja dama* (am 8. / 20. Juni 1890) wenig Lust, sich sogleich an die Komposition einer neuen Oper zu machen, wollte stattdessen aber Verdhurts Interesse an *Sadia* zugunsten der schon vorhandenen Oper ausnutzen, wie man aus seinem Brief an den Bruder Modest vom 4. / 16. Juli 1890 schließen kann:

Ich möchte nach Paris, um Ordnung in meine Beziehungen zu den Herren Détröyat und Gallet, die mich schrecklich bedrücken, zu bringen, denn sie erwarten augenblicklich eine Oper von mir und das Eden-Théâtre hat sich sogar dazu bereit erklärt, sie sogleich aufzuführen. Ich möchte ihnen dagegen vorschlagen, *Pikovaja dama* zu übersetzen und für die französische Bühne einzurichten, und für diesen Dienst bin ich bereit, ihnen deine Urheberrechte am Libretto sowie die meinigen an der Musik abzutreten, d. h. alle daraus entspringenden Tantiemen. Es ist eine wichtige Sache: ich möchte mir nicht das Angebot des gegenwärtigen Direktors des Eden-Théâtre entgehen lassen, denn, seinem Brief nach zu urteilen, ist er wirklich dazu bereit, meine Oper sofort aufzuführen.¹⁶⁸

Am Ende ist Čajkovskij im Sommer 1890 nicht nach Paris gereist, sondern hat offenbar Mackar in einem nicht überlieferten Brief (zu dessen Inhalt wir aber aus dem späteren, weiter unten besprochenen Brief Détröyats an Čajkovskij einiges schließen können) gebeten, seinen Vorschlag bezüglich einer französischen Fassung von *Pikovaja dama* an Détröyat und Gallet weiterzuleiten.

¹⁶⁵ Brief Détröyats an Čajkovskij vom 11. / 23. April 1890. GDMČ: a⁴ Nr. 959. Dieser Brief wurde nicht in ČZM publiziert.

¹⁶⁶ Siehe dazu: Braun, *La terre promise*, S. 116–123.

¹⁶⁷ Diese Abschrift von Verdhurts Brief an Détröyat vom 28. Juni / 10. Juli 1890 hat sich im GDMČ erhalten (Signatur: a⁴ Nr. 2343). Freundlicher Hinweis von Lucinde Braun. Wir wissen, dass sie über Mackar an Čajkovskij geschickt wurde, weil Détröyat das in seinem nächsten Brief an den Komponisten vom 24. August / 5. September 1890 erklärt hat. Vgl. ČZM, S. 122 (russ.).

¹⁶⁸ Brief an den Bruder Modest, 4. / 16. Juli 1890: ČPSS XVb, Nr. 4166, S. 204.

Da es zu jenem Zeitpunkt hauptsächlich Détroyat war, der die Verhandlungen mit dem Komponisten führte, hat Mackar sich wohl an ihn allein gewandt und ihm Čajkovskijs Vorschlag unterbreitet. Dabei muss es zu einem fatalen Missverständnis gekommen sein, denn Détroyat glaubte, bei *Pikovaja dama* handele es sich um das Werk eines anderen russischen Komponisten. In einem gleichsam von der Verzweiflung diktierten Brief vom 24. August / 5. September 1890 hat er Čajkovskij mit Vorwürfen überhäuft, weil dieser jetzt plötzlich die Bedingung stelle, dass man am Eden-Théâtre, dessen Direktor Détroyat für *Sadia* hatte interessieren können, zuerst eine russische Oper von einem anderen aufführen solle; abhängig vom Erfolg dieses Werks würde er eine Entscheidung über die Komposition von *Sadia* treffen:

Le bonheur veut que Verdhurst [= Verdhurt] que je connais beaucoup accueille ma proposition avec empressement ... Vite, je vais voir M. Mackar qui se fait porteur auprès de vous de la bonne nouvelle.

Que reçoit-il en réponse?..

Une lettre de vous: „Vous voulez qu'on joue d'abord une pièce Russe avant la nôtre... Si elle a du succès, vous écrirez *Sadia*“!!... Non, eminent [= éminent] maître, vous ne pouvez pas exiger cette nouvelle condition.

M. Verdhurst [= Verdhurt] vous fait confiance à vous[.] Nous ne pouvons lui demander d'agir de même pour un autre. Vos œuvres sont connues et très appréciées [= appréciées] en France.

Le directeur de l'Eden-Théâtre [= Théâtre] compte sur un succès avec vous ... Il vous veut. Il ne peut être question d'un autre.

Il a bien voulu s'engager ainsi, suivant la lettre dont vous avez reçue copie.

Vos collaborateurs vous ont soumis leur œuvre[.] Vous l'avez acceptée. On vous donne un beau théâtre [= théâtre] qui a une belle troupe. On y va représenter S^t Saens et d'autres maîtres [= maîtres]. Il y a de l'argent, du talent à votre disposition, pour votre ouvrage.

Chaque jour de retard est une perte. M. Verdhurst [= Verdhurt] n'ayant pas votre œuvre reçue effectivement, puisqu'on n'a pas même votre promesse, recoit [= reçoit] d'autres ouvrages.

Vous réfléchis[s]ez au dommage artistique et matériel [= matériel] que cette situation nous crée à tous[.]¹⁶⁹

Am Ende seines Briefs beschwor Détroyat den Komponisten im Namen ihrer herzlichen Beziehungen, das Vertrauen, das er, Gallet und neuerdings auch Verdhurt in ihn setzten, durch die Schöpfung eines Meisterwerks zu rechtfertigen.

Als Čajkovskij diesen ‚verzweifelten‘ Brief Détroyats erhielt, hat er anscheinend seinem guten Freund, dem in Russland wirkenden Schauspieler Lucien Guitry (1860–1925), der damals in Paris auf Urlaub war, telegraphiert und ihn gebeten, Détroyat aufzusuchen, wohl um einerseits das Missverständnis wegen *Pikovaja dama* zu klären und ihn andererseits zu beschwichtigen. Auf jeden Fall ist ein Brief Guitrys aus Paris vom 5. / 17. September 1890 überliefert, in dem Guitry dem Komponisten von einer neulichen Zusammenkunft mit Détroyat berichtet. Dieser habe ihn gebeten, Čajkovskij auszurichten, er solle auf seinen letzten Brief (also den oben zitierten Brief Détroyats vom 24. August / 5. September) nicht eher antworten, als bis Guitry ihn, Čajkovskij, von ihrem Gespräch persönlich unterrichtet haben würde.¹⁷⁰ Guitrys Brief hat Čajkovskij aber nicht rechtzeitig erreicht, denn der Komponist war nach Tiflis gereist, um sich dort zu erholen sowie um ein Konzert

¹⁶⁹ Brief Détroyats an Čajkovskij vom 24. August / 5. September 1890. GDMČ: a⁴ Nr. 960. In ČZM, S. 122–123, wurde dieser Brief in russischer Übersetzung, jedoch mit der falschen Datierung „5. Juli 1890“ publiziert. Dieser Irrtum erklärt sich dadurch, dass die Herausgeber von ČZM in dem von Détroyat folgenderweise geschriebenen Datum „5 7^{bre} 1890“ „7bre“ als eine Kürzel für den siebten Monat, also Juli, deuteten, während es tatsächlich für „Sept[em]bre“ steht.

¹⁷⁰ Brief Guitrys an Čajkovskij vom 5. / 17. September 1890. ČZM, S. 111 (russ.).

eigener Werke zu dirigieren. Am 9. / 21. September 1890, zwei Tage nach seiner Ankunft in der georgischen Hauptstadt, beschloss Čajkovskij, auf Détroyats Brief zu antworten. Seinen früheren Vorschlag bezüglich *Pikovaja dama* bzw. das darüber aufgekommene Missverständnis erwähnte er gar nicht. Stattdessen entschuldigte er sich zunächst dafür, dass er in seinen früheren Briefen einen Termin für die Vollendung der *Sadia*-Partitur (Ende des Sommers 1890) genannt hatte, den er wegen gesundheitlicher Probleme und zahlreicher Kompositionsaufträge nicht hatte einhalten können. Er wolle sich nun auf keinen konkreten Termin festlegen, versicherte aber Détroyat, dass er *Sadia* bestimmt komponieren würde:

Ce que je puis promettre, c'est que, comme je Vous l'ai déjà [= déjà] annoncé, j'ai la ferme intention de composer la musique de Sadia et que, certes, je la composerai si le bon Dieu me prête [= prête] vie et santé. Je crois, je désire, je me berce de l'espoir, que la partition sera prête [= prête] dans un an. Si cela ne suffit pas pour conjurer Votre juste mécontentement, j'ose Vous prier, cher et bon M^r Detroyat, de me châtier en retirant ce que je possède déjà [= déjà] du livret de Sadia. Si, au contraire, Vous me conservez Votre bienveillance et continuez à vouloir que je sois Votre collaborateur – veuillez prendre en considération [= considération] toute[s] les raisons qui m'ont empêché [= empêché] d'être [= d'être] exact et attendre encore un peu. Il ne s'agit pas de faire une musique quelconque, il s'agit d'en faire une très bonne, – et pour cela il faut du temps. Si M^r Gallet voulait bien m'envoyer les autres actes, j'en serai charmé. Il est bon avant de commencer, de posséder [= posséder] tout le texte du poème qu'on va mettre en musique.¹⁷¹

Hier hat Čajkovskij also nochmals explizit den Wunsch geäußert, Gallet solle ihm die fehlenden zwei Akte des *Sadia*-Librettos liefern, damit er sich, bevor er mit der Vertonung beginne, mit dem vollständigen Textbuch vertraut machen könne.

Détroyat hat sich über Čajkovskijs Brief aus Tiflis sehr gefreut und ihm am 22. September / 4. Oktober 1890 geantwortet, dass nun alle Unstimmigkeiten vergessen wären und man sich auf beiden Seiten an die Arbeit machen solle. Čajkovskijs vorsichtige Äußerung, er könne die Partitur vielleicht innerhalb eines Jahres liefern, bewog Détroyat zu folgendem Ausruf: „Je retiens votre desir [= désir], votre espérance et j'attends le chef d'œuvre!... dans un an.“ Der stets für neue Ideen offene Détroyat teilte Čajkovskij mit, dass *Sadia* vielleicht doch nicht in Paris, sondern am Bol'soj teatr in Moskau aufgeführt werden könne, und zwar während der Exposition Française, die in der alten russischen Hauptstadt von April bis Oktober 1891 stattfinden sollte. Zu diesem Zweck habe er mit der Unterstützung des Fürsten Trubeckoj von der russischen Botschaft an Vsevoložskij geschrieben. Er erklärte zudem, dass er auch an Gallet geschrieben habe, um einen Termin für die Besprechung der noch bevorstehenden Arbeit am *Sadia*-Libretto zu vereinbaren: „J'espère que nous vous enverrons sous peu le poème complet...“ Als Postskriptum fügte Détroyat eine eigenartige Bitte hinzu: Da der junge Komponist Georges Hüe (1858–1948) gegenwärtig an der Komposition von *La Géorgienne* nach dem Szenarium, das Détroyat Čajkovskij zweimal (1886 und 1888) vergeblich angeboten hatte, arbeite, fragte Détroyat, ob Čajkovskij ihnen Skizzen von georgischen Nationaltrachten, Ansichtskarten von Tiflis und Aufzeichnungen von georgischen Volksliedern schicken könne.¹⁷²

Gallet, dem Détroyat von Čajkovskijs Brief aus Tiflis berichtet hatte, schätzte die Lage etwas nüchterner ein, wie aus dem Brief hervorgeht, den er seinem Kollegen zur selben Zeit aus Wimereux geschickt hat:

¹⁷¹ Brief an Détroyat, 9. / 21. September 1890. PMA 11, S. 381.

¹⁷² Brief Détroyats an Čajkovskij vom 22. September / 4. Oktober 1890. GDMČ: a⁴ Nr. 961. ČZM, S. 123–124 (russ.).

Je ne demande pas mieux que d'achever Sadia, pour Tchaïkowsky, qui me paraît tiède, ou pour un autre plus ardent & moins distant –
Je rentre dimanche à Paris – J'y attendrai votre mot d'ordre pour un prochain entretien, dans l'intérêt commun.¹⁷³

Gallet hat hier zum ersten Mal die Möglichkeit erwähnt, das (noch zu vollendende) *Sadia*-Libretto könne von einem anderen Komponisten vertont werden. Als er schon nach Paris zurückgekehrt war, verfasste Gallet am 29. September / 11. Oktober 1890 einen weiteren Brief an Détroyat, in dem er seine Skepsis bezüglich Čajkovskijs Interesse an dem *Sadia*-Projekt sowie der Durchführbarkeit von Détroyats Plänen für eine Uraufführung in Moskau während der dort im Jahre 1891 stattfindenden Exposition Française in noch bestimmterer Weise zum Ausdruck brachte:

Tschaïk. est bien tiède, vous l'avez avoué vous-même, Moscou est bien loin!
Comme j'aimerais mieux un collaborateur qui habiterait Asnières et un théâtre qui serait à Paris!
Je voudrais bien causer avec vous de cette évolution, la semaine prochaine – [...] Ah! S'il y avait commande officielle de la part du gouvernement russe, ce serait différent! Mais comment espérer cela, avec un nombre convenable de roubles à la clé, bien entendu?¹⁷⁴

Dass Gallet hier, wenn auch mit gewisser Ironie, den Wunsch äußert, ihre Arbeit an der Oper möge von der russischen Regierung entsprechend vergütet werden, sollte ihm nicht als schnöde Gewinnsucht angelastet werden, denn er war nicht vermögend und musste den Lebensunterhalt für sich selbst und seine Familie hart erarbeiten.¹⁷⁵ Auf diesen skeptischen Brief hin muss Détroyat seinem Mitarbeiter sofort geantwortet haben, um ihm zu versichern, dass Čajkovskijs Interesse an *Sadia* keineswegs erkaltet sei, denn schon am nächsten Tag schickte Gallet ihm folgendes Billett:

Non! je ne suis pas tiède... pour l'œuvre et j'espère vous le prouver – Quand vous verrez Tchaïk. donnez lui l'assurance que je compte terminer le poème pour le courant du mois prochain – Et ne partez pas sans me voir – J'ai à vous dire aussi certaines choses touchant le théâtre franco-russe – Elles sont faites pour vous intéresser.¹⁷⁶

Inzwischen hatte Détroyats begeisterter Brief mit den Plänen für eine Uraufführung von *Sadia* während der französischen Industrie- und Kunstausstellung, die in Moskau im Sommer 1891 stattfinden sollte, sowie mit der Bitte nach authentischen georgischen Materialien um Hüe bei der Komposition von *La Géorgienne* zu helfen, Čajkovskij in Tiflis erreicht. Dieser antwortete Détroyat am 3. / 15. Oktober 1890 in einem Brief, der von Sotheby's 1988 versteigert wurde, der aber bis jetzt von der Forschung nicht beachtet worden ist. Im Auktionskatalog wurde der Adressat irrtümlicherweise als Gallet angegeben. Wir zitieren zunächst die Beschreibung aus dem Katalog, es folgt dann eine Abschrift der letzten Briefseite, die im Katalog abgebildet ist:¹⁷⁷

TCHAIKOVSKY (PYOTR IL'YICH) FINE AUTOGRAPH LETTER SIGNED („P.Tchaikovsky“), [to the librettist Louis Gallet {recte: Léonce Détroyat}], written in French, ABOUT A LIBRETTO FOR AN OPERA, enclosing photographs of Georgian costumes and two works on Georgian themes,

¹⁷³ Brief Gallets an Détroyat vom 22. September / 4. Oktober 1890. GDMČ: a¹⁵ Nr. 233.

¹⁷⁴ Brief Gallets an Détroyat vom 29. September / 11. Oktober 1890. GDMČ: a¹⁵ Nr. 234. Asnières ist ein Pariser Vorort.

¹⁷⁵ Vgl. Lacombe, *Autour de Louis Gallet*, S. 71.

¹⁷⁶ Brief Gallets an Détroyat vom 30. September / 12. Oktober 1890. GDMČ: a¹⁵ Nr. 235.

¹⁷⁷ *Sotheby's. Music, Continental Manuscripts and Period Books, Science and Medicine. London, 5th and 6th May 1988*, S. 215, Los-Nr. 485. Unsere Berichtigungen stehen in {}.

discussing Gallet's libretto {recte: das Szenarium von Détroyat} based on Chateaubriand's *La georgienne* {recte: von James Baillie Fraser}, criticising the work for its lack of realism

... Ce qui se passe dans la *Georgienne* ressemble si peu sous tous les rapports à la réalité, que cela peut compromettre les grandes qualités de votre œuvre ...

apologising for his frankness, expressing the hope that his remarks will be of some use and giving news of his address in St Petersburg, 3 pages, 8vo, Tiflis, 15 October 1890

During 1890 Tchaikovsky was contemplating writing an opera for France in collaboration with Gallet. The composer's interest was only half-hearted: he was mostly concerned with bring{ing} his opera *The Queen of Spades* to the stage, and the project came to nothing.

£2500–3500

Der Text der letzten Briefseite lautet:

[...] ne pas mieux que d'appuyer votre demande auprès de Mr Wsevolojky et je Vous promets de la soutenir de toutes mes forces.

Mon adresse à Petersbourg est 24, Fontanka.

Je Vous serre bien cordialement la main, cher Monsieur.

P. Tschaïkovsky

In diesem Brief geht es also nicht so sehr um *Sadia* als vielmehr um *La Géorgienne*, die nun von einem französischen Komponisten vertont werden sollte, wie Čajkovskij Détroyat schon im Mai 1888 nahegelegt hatte.¹⁷⁸ Obwohl Čajkovskij hier seine Kritik an Détroyats Szenarium wiederholte,¹⁷⁹ war er dennoch bereit, seinem jüngeren Kollegen Hülfe zu leisten, und hat, wie aus der Beschreibung im Katalog hervorgeht, die erbetenen Materialien nach Paris geschickt. Aus der Zusammenarbeit zwischen Hülfe, Détroyat und Gallet (denn ihn hatte Détroyat noch immer als Textdichter von *La Géorgienne* im Sinne, wie man aus anderen Briefen Gallets an Détroyat schließen kann) scheint allerdings nichts geworden zu sein.¹⁸⁰ Nur am Schluss seines Briefs scheint Čajkovskij auf das *Sadia*-Projekt eingegangen zu sein, indem er Détroyat versicherte, dass er dessen Anfrage an Vsevoložskij, ob man das Moskauer Bol'shoj teatr für die Uraufführung von *Sadia* im kommenden Jahr erhalten könne, mit aller Kraft unterstützen würde. Ob er das tatsächlich getan hat, ist ungewiss: In seinen Briefen an Vsevoložskij aus jener Zeit ist jedenfalls von *Sadia* keine Rede.¹⁸¹

Čajkovskijs Aussprache mit Gallet und Wiederbelebung der Zusammenarbeit

Erst am 21. Dezember 1890 / 2. Januar 1891 schrieb Détroyat erneut an Čajkovskij. Wie er in seinem Brief erklärte, hatte er gerade seine geliebte Schwester verloren. Obwohl er von diesem Schlag hart getroffen sei, fügte er Folgendes hinzu: „je prie Gallet de vous écrire

¹⁷⁸ Vgl. den Brief an Détroyat vom 10. / 22. Mai 1888: „je ne doute pas qu'un musicien français soit capable d'en faire un opera [= opéra] à grand succes [= succès].“ PMA 11, S. 346.

¹⁷⁹ Das tat er auch in seinem Brief an Désirée Artôt vom 25. Februar / 9. März 1890: „Je sais comment les Français se soucient peu du caractère local, des mœurs, des usages du pays, dès que cela ne se passe pas en France. J'ai eu entre les mains un livret d'opéra français par ce même Jules [= Léonce] Detroyat. La scène se passait à Tiflis!!! Mon Dieu, ce que c'était!!!“ ČPSS XVb, Nr. 4050, S. 74.

¹⁸⁰ Im französischen Opernrepertoire des 19. Jahrhunderts gibt es keine Oper mit dem Titel *La Géorgienne*. Von Auber gibt es eine im Kaukasus und Moskau spielende Oper *La Circasienne* (1861), zu der Scribe das Libretto nach dem Roman *Les Amours du chevalier de Faublas* (1787–90) von Jean-Baptiste Louvet de Couvray (1760–1797) zusammengestellt hat. Siehe: Daniel-François-Esprit Auber, *La Circasienne*, hg. von Robert Ignatius Letellier, Newcastle 2011.

¹⁸¹ Freundliche Mitteilung von Ronald de Vet (per Email am 24. August 2013).

pour vous demander un renseignement à propos de Sadia!¹⁸² Gallet ist dieser Bitte seines Kollegen am 3. / 15. Januar 1891 nachgekommen, als er einen Brief an Čajkovskij schrieb, der in Thomas Kohlhasen's „*Paris vaut bien une messe!*“-Beitrag im französischen Original publiziert werden konnte. Dieser Brief zeugt von Gallets ernsthafter Bereitschaft, das *Sadia*-Libretto zu vollenden, aber auch von den Umständen, die ihn bis dahin ständig daran gehindert hatten:

Si j'en crois les rappels réitérés que Détröyat m'adresse de votre part, vous devez me prendre pour un bien grand négligent.

Mais enfin, me voici de nouveau à l'œuvre pour l'achèvement de Sadia. Je pense vous faire parvenir bientôt ce complément jusqu'ici retardé par des circonstances dont je n'ai pas été le maître & parmi lesquelles il faut compter les soucis que m'a donnés Ascanio et l'obligation d'achever divers travaux d'une urgence absolue.

Pour me permettre d'achever le poëme de Sadia avec cette sécurité que donne une entente parfaite avec le musicien, je vous serais très reconnaissant de me dire, dès que vous avez le loisir de me répondre, si la conception lyrique du 1^{er} Acte est conforme à vos vues et si pour la suite, il vous sera indifférent que je n'écrive pas un seul ensemble, vous laissant le soin de fixer la place où vous voudrez associer les voix. Je ferai alors ces parties accessoires de l'œuvre, suivant votre précise indication.¹⁸³

Gallet spricht hier etwas an, das für ihn als professionellen Librettisten sehr wichtig war, nämlich eine genaue Kenntnis der Wünsche des Komponisten. Eine solche gegenseitige Abstimmung war in diesem Fall, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, wegen der großen Entfernung zwischen Paris und Moskau bzw. Klin sehr schwer zu erreichen.

In seinem Antwortschreiben vom 6. / 18. Januar 1891, der in Thomas Kohlhasen's besagtem Beitrag erstmals veröffentlicht wurde, hat Čajkovskij sich bei Gallet dafür entschuldigt, dass er immer wieder dazu gezwungen worden sei, „la mise en musique d'un libretto fait par lui [Détröyat] et mis en vers par un poète aussi éminent, aussi parfait que Vous“ hinauszuschieben. Er fasste die Geschichte seiner Beziehungen zu Détröyat zusammen und erklärte, wie er mehrere von diesem vorgeschlagene Opersujets abgelehnt hatte:

Mais ce bon M^r Détröyat n'en a été nullement blessé et, poussé par une foi peut être [= peut-être] exagérée dans la mesure de mes moyens il a persévéré dans le desir [= désir] de me faire faire un opera [= opéra] français et c'est alors que dans une de mes lettres je lui donnai l'idée de la ballade de Goethe, Le Dieu et la Bayadère. Il en fit un scénario [= scénario] et ... mais Vous savez le reste. Maintenant possédant le scénario [= scénario] et le premier acte d'un libretto qui me plaît [= plaît], dont les vers sont magnifiques, – il serait si simple et si naturel de se mettre à l'œuvre! Mais ici commencent les empêchements [= empêchements].¹⁸⁴

Außer den vielen Konzerten, die er in Russland und im Ausland zu dirigieren hatte, führte Čajkovskij als Haupthindernis, das ihn an *Sadia* nicht arbeiten lasse, den Umstand an, dass er sich gegenüber der Leitung der Kaiserlichen Theater in Sankt Petersburg und Moskau verpflichtet fühle, deren Aufträgen den Vorrang zu geben; gerade erst sei er aufgefordert worden, für Sankt Petersburg eine einaktige Oper (*Iolanta*) und ein zweiaktiges Ballett (*Der Nussknacker*) für die Spielzeit 1891/92 zu liefern. Da er es vorzöge, für die russische Bühne zu komponieren, wo er sich in seinem Element fühlte, anstatt eine französische

¹⁸² Brief Détröyats an Čajkovskij vom 21. Dezember 1890 / 2. Januar 1891. GDMČ: a⁴ Nr. 962. Dieser Brief wurde nicht in ČZM publiziert.

¹⁸³ Brief Gallets an Čajkovskij vom 3. / 15. Januar 1891. GDMČ: a⁴ Nr. 509. ČZM, S. 105 (russ.). Kohlhasen, „*Paris vaut bien une messe!*“, S. 248–249 (franz.). Mit *Ascanio* ist Saint-Saëns' gleichnamige Oper (1890) nach einem Libretto Gallets gemeint.

¹⁸⁴ Brief an Gallet, 6. / 18. Januar 1891. Kohlhasen, „*Paris vaut bien une messe!*“, S. 250.

Oper für ein hypothetisches Pariser Theater zu schreiben (denn noch habe kein Pariser Intendant sich an ihn mit einem konkreten Vorschlag gewandt), sei es seines Erachtens durchaus verständlich, dass er die Vertonung von *Sadia* immer wieder hinausschiebe. Wie er Gallet gestand, gefalle ihm das Sujet durchaus noch:

Oui, cher Monsieur, Sadia me plaît [= plaît], je veux bien en faire la musique[,] et si le bon Dieu me prête [= prête] vie et santé je la ferai. Mais, jusqu'à présent je n'ai pas écrit [= écrit] une note de cette partition future et Dieu sait quand je pourrai commencer.¹⁸⁵

Gleichwohl wäre es ihm unter den gegebenen Umständen vielleicht lieber, wenn Gallet ihm seine Mitarbeit kündige und für *Sadia* einen französischen Komponisten fände. Trotz zahlreicher Bedenken hat Čajkovskij die Möglichkeit einer künftigen Zusammenarbeit an *Sadia* dann aber doch offen lassen wollen:

Si, partageant avec M^e Détröyat la confiance dont il m'honore, Vous me faites l'honneur de tenir à ce que je sois le musicien préféré pour Sadia, veuillez[,] cher et bon M^e Gallet[,] continuer peu à peu, à terminer Votre tâche de manière que je possède tout le livret et que j'aie la possibilité de me mettre à l'œuvre dès que je le pourrai; ou bien, pardonnez moi et retirez ce que Vous avez déjà [= déjà] fait! [...] Ce que je puis formellement promettre, – c'est que [je] ferai la musique de Sadia dès que je le pourrai. Je tacherai [= tâcherai] dans tous les cas que pour la saison 1892–1893 l'on se passe de moi à Petersbourg [= Pétersbourg], et j'espère que dans un an je pourrai enfin sérieusement me mettre à l'œuvre et mériter [= mériter] l'honneur que Vous m'avez fait d'avoir consenti à collaborer avec moi.¹⁸⁶

In diesem Brief hat Čajkovskij auch seine Idee wieder aufgegriffen, die ihm im Sommer 1890 eingefallen war, nämlich dass Gallet und Détröyat *Pikovaja dama* für die französische Bühne einrichten und zur Aufführung in Paris bringen könnten: „Qui sait, cet opera [= opéra] aurait peut-etre [= peut-être] du succès, et alors, le sort de Sadia serait assuré.“¹⁸⁷

Gallet antwortete Čajkovskij am 11. / 23. Januar 1891, und zwar in einem Brief, der ebenfalls im „*Paris vaut bien une messe!*“-Beitrag durch Thomas Kohlhase und Polina Vajdman im französischen Original vollständig publiziert worden ist. Er bemerkte, dass Détröyat sich von seinem Wunsch nach einer erfolgreichen Zusammenarbeit mit Čajkovskij so weit habe hinreißen lassen, dass er den Sinn für die Wirklichkeit verloren und deshalb ihn, Gallet, in dem Glauben gelassen habe, Čajkovskij warte ungeduldig auf die Fortsetzung des *Sadia*-Librettos. Es lohnt sich, Gallets eigene Zusammenfassung der Entstehung des *Sadia*-Projekts hier zu zitieren, denn dadurch wird nochmals deutlich, dass nicht Détröyat, sondern er der Hauptverfasser des Szenariums war, das Čajkovskij im Oktober 1888 zugesandt worden war:

[I]l [Détröyat] m'a apporté ensuite votre idée du „Dieu et la Bayadère“ qui m'a séduit davantage, malgré quelques rapports indirects avec mon Roi de Lahore;¹⁸⁸ de son scénario [= scénario] élémentaire j'ai tiré un scénario [= scénario] tel que je le rêvais lyriquement; je me suis mis à l'œuvre et j'aurais continué si votre première lettre¹⁸⁹ ne m'avait déjà fait pressentir votre situation.

¹⁸⁵ Brief an Gallet, 6. / 18. Januar 1891. Ebd., S. 251.

¹⁸⁶ Brief an Gallet, 6. / 18. Januar 1891. Ebd., S. 251.

¹⁸⁷ Brief an Gallet, 6. / 18. Januar 1891. Kohlhase, „*Paris vaut bien une messe!*“, S. 253.

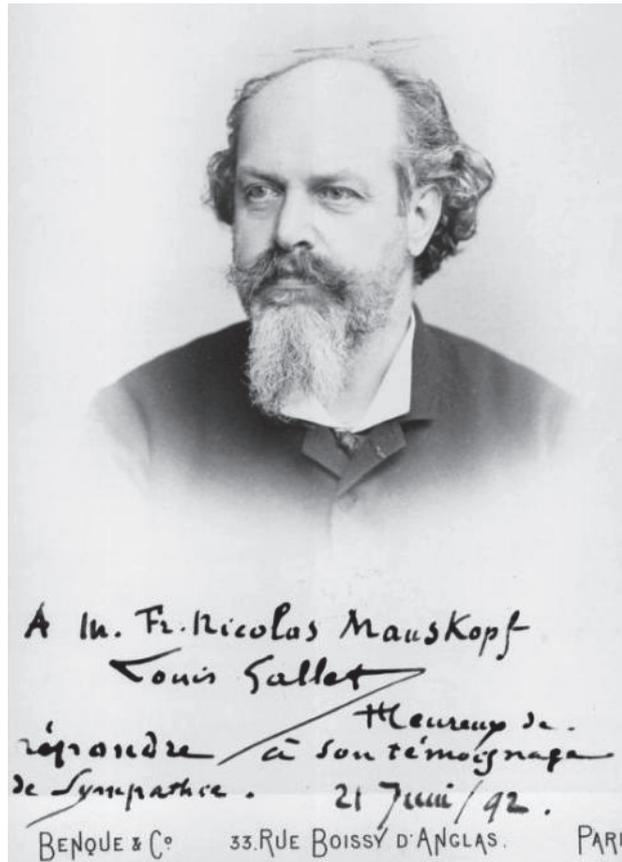
¹⁸⁸ Vgl. den oben zitierten undatierten, aber sich auf Oktober 1888 zu beziehenden Brief an Détröyat, in welchem Gallet zum *Bajadere*-Stoff bemerkt hatte: „Je ne voudrais pas faire quelque chose qui ressemblerait trop au „Roi de Lahore“ & cela y ressemble fort dans les faits, sinon dans les motifs“.

¹⁸⁹ Dieser Brief Čajkovskijs an Gallet ist nicht überliefert. Gallet hatte darauf in einem oben erwähnten Brief vom 14. / 26. September 1889 geantwortet. ČZM, S. 104–105 (russ.).

Je comprends fort bien que vous ne puissiez avant longtemps vous occuper de Sadia, si tant est que vous puissiez vous en occuper jamais.¹⁹⁰

Gallet versicherte dem Komponisten, dass er sich nicht gezwungen fühlen müsse, die Vertonung von *Sadia* irgendwann aufzunehmen, machte aber gleichzeitig deutlich, dass er das Libretto dieser Oper für keinen anderen als Čajkovskij zu schreiben gedenke, worin ihn Détróyat bestärkt habe:

D'autre part, je ne veux pas vous la [*Sadia*] retirer. J'avais naguères [= naguère] mis Détróyat fort à l'aise sur ce point. Je lui avais dit que, – vous empêché, – nous pouvions disposer du Livret en faveur d'un autre. Il n'a pas voulu entendre parler de ce changement de main, et il a bien fait.¹⁹¹ Je vous déclare donc, en vous laissant d'ailleurs toute liberté, – que je suis prêt à terminer Sadia pour vous, mais que j'entends ne la terminer que pour vous, ou ne jamais la reprendre, si vous ne me la demandez pas.¹⁹²



Louis Gallet (Sammlung Manskopf, UB Goethe-Universität Frankfurt am Main)

Seinem Brief legte Gallet die Abschrift eines Briefs bei, den er soeben an Détróyat geschickt hatte, und in dem er seinem Mitarbeiter erklärte, dass Čajkovskij die Arbeit an *Sadia* nicht vor 1892–93 aufnehmen könne – wenn überhaupt – und ihn aufforderte, ein Pariser Theater zu finden, das dieses Werk von Čajkovskij bestellen möge.¹⁹³ Im letzten Teil seines Briefs an Čajkovskij ging Gallet auf den Vorschlag ein, man könne für die französische Bühne *Pikovaja dama* oder irgendeine andere seiner Opern bearbeiten. Gallet begrüßte diese Idee, wollte sie aber allein, also ohne Détróyat als Mitarbeiter, verwirklichen:

Donnez[-]moi donc Dame de Pique ou tel autre de vos ouvrages. Je m'occuperai de lui assurer une place à Paris. Le nouveau Cahier des Charges de notre [Grand] opéra va ouvrir la carrière aux partitions étrangères. M. de Morenheim, votre ambassadeur, avec qui j'ai longuement causé de ces choses récemment m'a promis son appui dans certaines idées que j'ai à ce sujet¹⁹⁴

¹⁹⁰ Brief Gallets an Čajkovskij vom 11. / 23. Januar 1891. GDMČ: a⁴ Nr. 510. ČZM, S. 105–106 (russ.). Kohlhasse, „*Paris vaut bien une messe!*“, S. 255–257 (franz.).

¹⁹¹ Vgl. die oben zitierten drei Briefe, die Gallet im Oktober 1890 an Détróyat geschrieben hat.

¹⁹² Brief Gallets an Čajkovskij vom 11. / 23. Januar 1891. Ebd., S. 256.

¹⁹³ Dieser Brief Gallets an Détróyat vom 11. / 23. Januar 1891 befindet sich nicht unter den Briefen im GDMČ aus der Donation von Prof. Mabile.

¹⁹⁴ Wahrscheinlich meinte Gallet hier dieselben „certaines choses touchant le théâtre franco-russe“, von denen in seinem oben angeführten Brief an Détróyat vom 30. September / 12. Oktober 1890 die Rede war. Zum russischen Gesandten Artur Pavlovič Morenjejm (Arthur von Mohrenheim) siehe: Braun, *La terre promise*, S. 123, 155.

– enfin je vous [les] exposerai, si vous venez à Paris cette saison. Les circonstances sont donc on ne peut plus favorables. Envoyez[-]moi, je vous prie, la partition de votre choix.¹⁹⁵

Wir haben diese zwei Briefe Gallets sowie Čajkovskijs Antwort auf den ersteren u. a. aus dem Grunde so ausführlich zitiert, weil sie bis vor wenigen Jahren die chronologisch spätesten in der Forschung bekannten Dokumente aus der Feder der am *Sadia*-Projekt unmittelbar beteiligten Personen waren. In Zusammenhang mit den Recherchen für ihr Frankreich-Buch stieß Lucinde Braun im Februar 2012 auf einen französischen Auktionskatalog aus dem Jahre 1970, in dem mehrere bisher unbekannte Briefe Čajkovskijs an Gallet verzeichnet waren. Einer von ihnen ist Čajkovskijs Antwortschreiben auf den soeben angeführten Brief Gallets vom 11. / 23. Januar 1891; er wird in dem Katalog wie folgt beschrieben:

TCHAIKOVSKY, L.A.S. à Gallet, 1891; 4 pp. dans lesquelles il se montre satisfait que lui soit laissé le livret de *Sadia* et se réjouit que la scène française veuille adapter l'une de ses œuvres lyriques. Il choisit d'envoyer „la Dame de Pique“ dont son frère, précise-t-il, fut le librettiste.¹⁹⁶

Wie wir dank einem von David Lowenherz, dem Direktor der Autographenhandlung Lion Heart Autographs (New York), anhand der elektronischen Datenbank seiner Firma im Januar 2013 zur Verfügung gestellten Verzeichnis über in Amerika und Europa versteigerte Čajkovskijana feststellen konnten, wurde dieser Brief zwanzig Jahre später von Sotheby's in London nochmals versteigert. Die Beschreibung im Sotheby's-Katalog ist viel ausführlicher:

TCHAIKOVSKY (PYOTR IL'YICH) FINE AUTOGRAPH LETTER SIGNED („P. Tschaikovsky“), written in French, to the librettist Louis Gallet, ABOUT „THE QUEEN OF SPADES“, discussing the possibility of Gallet arranging a production for the French stage, expressing his enthusiasm for this project, enclosing a French translation of the libretto, giving details of the circumstances of the translation, mentioning the availability of a French translation of Pushkin's original work, expressing his interest in setting Gallet's libretto *Sadia* at some future date and thanking him effusively for his letter which has interested him greatly, 4 pages, small 4to, a little browning, otherwise in good condition, Klin 19/31 January 1891

...Je choisais „*La Dame de Pique*“ et je Vous l'expédie [= l'expédie] en même temps que cette lettre, avec la traduction française. Cette traduction a été faite par une pauvre jeune fille qui me demandait du travail il y a quelques mois et j'ai eu l'idée de la lui commander en vue de l'avenir – car vaguement j'espérais [= j'espérais] que tôt ou tard j'en aurais besoin.¹⁹⁷ Je vous préviens que ce n'est qu'une traduction littérale, mot pour mot, que la demoiselle n'a que des notions élémentaires [= élémentaires] de la langue française!...

Tchaikovsky's opera *Pique Dame* (*The Queen of Spades*), after the short story by Pushkin, was first performed in St Petersburg on 19 December 1890. The composer and his brother Modest prepared the libretto. It does not seem that Tchaikovsky ever began a setting of

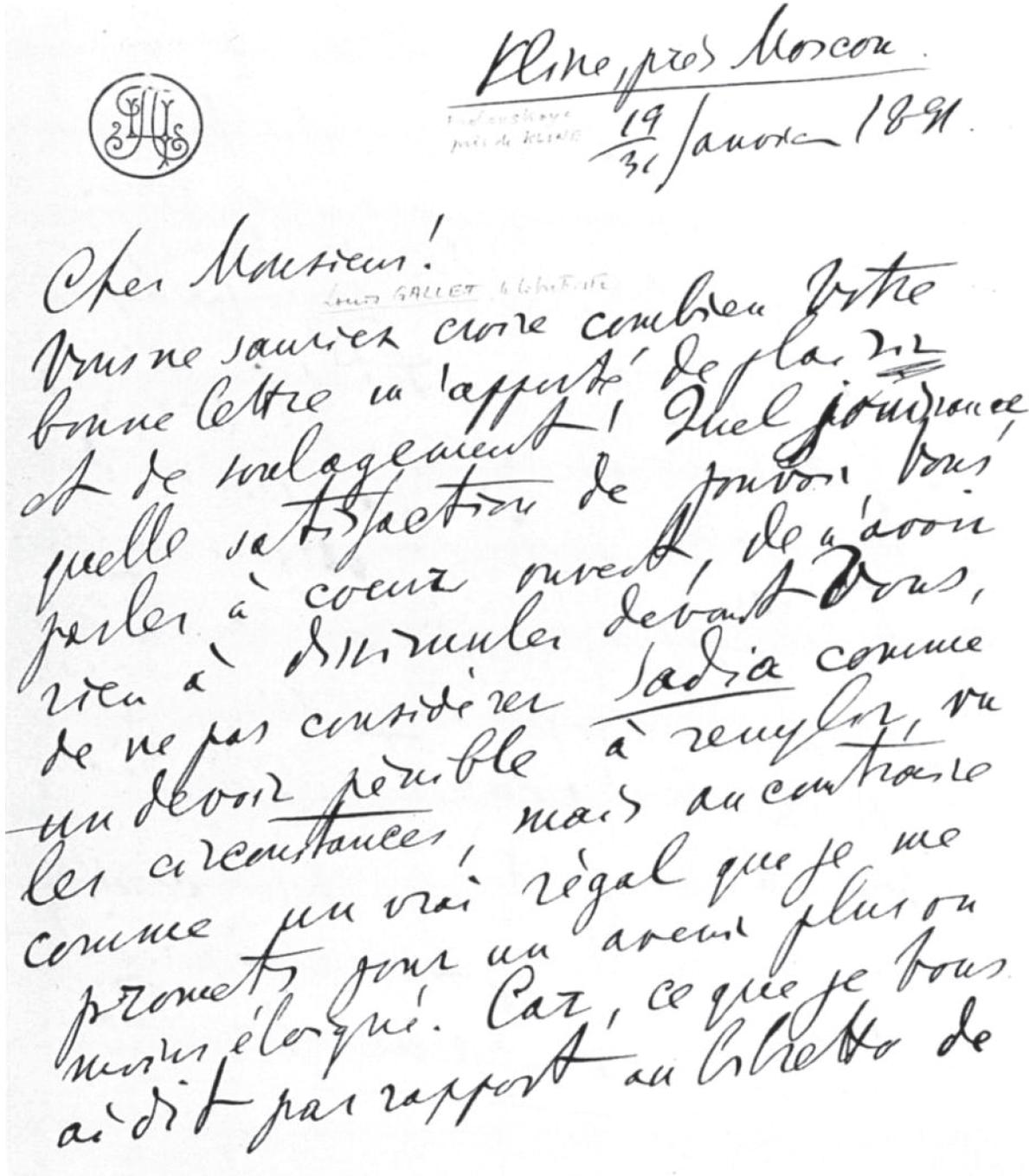
¹⁹⁵ Brief Gallets an Čajkovskij vom 11. / 23. Januar 1891. Kohlhase, „*Paris vaut bien une messe!*“, S. 256.

¹⁹⁶ *Autographes Collection Louis Gallet. Auteur dramatique (1835-1898). Vente Hotel Drouot – Salle Nr. 5. Le Mercredi 4 Février 1970, à 14 heures*, Los-Nr. 30. Braun, *La terre promise*, S. 261, Anm. 419.

¹⁹⁷ Bei dem „armen jungen Mädchen“, das auf Čajkovskijs Auftrag hin das Libretto zu *Pikovaja dama* ins Französische übertragen hatte, kann es sich nur um Nina Valer'janovna Kondrat'eva handeln, die als Korrektorin im Verlag Jurgenson arbeitete, und die Čajkovskij schon im Sommer 1886 damit beauftragt hatte, seine Romanzen ins Französische zu übersetzen. Freundlicher Hinweis von Lucinde Braun. Siehe zu Nina Kondrat'evas Rolle an der Übersetzung der Romanzen auch: Braun, *La terre promise*, S. 129.

Gallet's text. *Pique Dame* was not given its first performance in France (and then in the Russian language) until 1911.¹⁹⁸

Im Sotheby's-Katalog wurde auch die erste Seite des Briefs abgebildet:



Sotheby's, London. *Fine Printed and Manuscript Music*.
 Wednesday 21st November 1990, S. 183

¹⁹⁸ Sotheby's, London. *Fine Printed and Manuscript Music*. Wednesday 21st November 1990, S. 183, Los-Nr. 301. Dieser Katalog konnte im Februar 2013 in der National Art Library in London von Mercedes Aguardo Sagarrabay und Torbjörn Sundkvist eingesehen werden.

Kline, près Moscou.

19/31 Janvier 1891

Cher Monsieur!

Vous ne sauriez croire combien Votre bonne lettre m'apporté [= m'a apporté] de plaisir et de soulagement! Quel[le] jouissance, quelle satisfaction de pouvoir Vous parler à cœur ouvert, de n'avoir rien à dissimuler devant Vous, de ne pas considérer Sadia comme un devoir pénible [= pénible] à remplir, vu les circonstances, mais au contraire comme un vrai régal [= régal] que je me promets pour un avenir plus ou moins éloigné. Car, ce que je Vous ai dit par rapport au libretto de [...] ¹⁹⁹

Auch wenn es in diesem Brief vor allem um das von Gallet begrüßte Vorhaben geht, eine französische Fassung von *Pikovaja dama* für Paris vorzubereiten, zeugt er auch davon, dass Čajkovskij weiterhin eine Zusammenarbeit an *Sadia* beabsichtigte und dass er sich darauf wie auf einen „Leckerbissen“ („régal“) freute.

In seinem Brief an Čajkovskij vom 11. / 23. Januar 1891 hatte Gallet von der Möglichkeit gesprochen, den Komponisten bald in Paris treffen zu können. Gallet scheint also von dem Châtelet-Konzert informiert gewesen zu sein, das Čajkovskij am 24. März / 5. April dirigieren sollte. Čajkovskij ist in Paris am 10. / 22. März 1891 eingetroffen und hat anscheinend bald darauf mit Gallet brieflich Kontakt aufgenommen. Auf jeden Fall gibt es im GDMČ einen Brief Gallets an Čajkovskij vom 15. / 27. März 1891 (einem Freitag), in welchem jener sich für einen Brief des Komponisten bedankt und vorschlägt, man könne sich am kommenden Montag bei Mackar treffen. ²⁰⁰ Dass es in dieser Unterredung bei Čajkovskij's französischem Verleger, die allem Anschein nach tatsächlich am Montag, dem 18. / 30. März 1891 stattgefunden hat, um *Sadia* ging, ist ersichtlich aus folgendem Brief Gallets an Détryat, der sich aus dem Kontext der Korrespondenz auf den 20. März / 1. April 1891 datieren lässt:

J'ai vu Tschai'kowsky qui donnera son concert, partira pour l'Amérique et reviendra ici en mai – Il serait heureux qu'on voulût bien lui commander un ouvrage à Paris, pour Paris, mais il ne me semble pas qu'il ait de grandes illusions sur ce point – Ce serait à son éditeur Mackar, qu'il appartiendrait de commencer une campagne dans ce but, car, pour lui, il ne fera pas de démarche directe –

Quand vous serez mieux, dites le moi – Nous irons ensemble voir cet éditeur qui fera bien, je pense, ce que fait constamment Choudens ²⁰¹ – Les voies ainsi préparées par ses soins, on pourra peut-être arriver à quelque chose d'effectif – J'ai d'ailleurs renouvelé à Tschai'kowsky cette déclaration, qui l'a fort touché, que si nous ne faisons pas Sadia pour lui, nous ne la ferions pour aucun autre. ²⁰²

Aus diesem Brief erfahren wir, dass Détryat bei der gemeinsamen Unterredung (offenbar aus gesundheitlichen Gründen) nicht zugegen war, und vor allem dass Čajkovskij das *Sadia*-Projekt keineswegs fallen ließ, ganz entgegen einer in ČZM aufgestellten Behaup-

¹⁹⁹ Brief an Gallet, 19. / 31. Januar 1891. Ebd., S. 184.

²⁰⁰ Brief Gallets an Čajkovskij vom 15. / 27. März 1891. GDMČ: a⁴ Nr. 511. Freundlicher Hinweis von Lucinde Braun. Dieser Brief wurde nicht in ČZM publiziert.

²⁰¹ Hiermit ist wohl Antony Choudens (1849–1902) gemeint, „jener steinreiche Verleger des *Faust*“, den Massenet in *Mein Leben. Autobiographie*, S. 103–104, ironisch erwähnt – im Gegensatz zu Mackar ein tatsächlich einflussreicher französischer Musikverleger, der über wirkungsvolle Kontakte zu den Pariser Opernhäusern verfügte. Ergänzender Hinweis der Hrsg.

²⁰² Brief Gallets an Détryat vom 20. März / 1. April 1891. GDMČ: a¹⁵ Nr. 236. Am Schluss seines Briefs schrieb Gallet lediglich „Paris, mercredi“. Vom Inhalt her kommen nur der 25. März oder der 1. April 1891 (n. St.) als Entstehungsdatum in Frage. Im Hinblick auf das oben erwähnte Billett Gallets an Čajkovskij vom 27. März 1891 (n. St.) ist nur das spätere Datum möglich.

tung.²⁰³ Er hat lediglich auf der schon früher gestellten Bedingung bestanden, die Oper müsse von einem konkreten Pariser Theater bestellt werden. Die Erklärung Gallets, er und Détroyat würden *Sadia* nur mit ihm machen, hat Čajkovskij zudem sichtlich gerührt.

Ob Gallet und Détroyat sich tatsächlich an Mackar gewandt haben und ob dieser sich nach einer Aufführungsstätte für *Sadia* erkundigt hat, lässt sich anhand der uns zugänglichen Dokumente nicht sagen. In den folgenden Monaten war Čajkovskij ohnehin vollauf beschäftigt, und zwar zunächst mit seiner großen Amerikatournee (April–Mai 1891) und dann mit der Komposition von *Iolanta* und dem *Nussknacker* (beide Werke waren nun für die Spielzeit 1892/93 eingeplant worden), so dass er wohl kaum an *Sadia* gedacht haben wird. Anfang 1892, vielleicht von der erfolgreichen deutschen Erstaufführung von *Evgenij Onegin* in Hamburg am 7. / 19. Januar 1892, mit dem jungen Gustav Mahler am Dirigentenpult) ermutigt, scheint Čajkovskij sich an die von Gallet begrüßte Idee, man könne *Pikovaja dama* in französischer Übersetzung in Paris zur Aufführung bringen, erinnert zu haben. Er schickte ihm ein Exemplar des von Jurgenson gedruckten Klavierauszugs seiner Oper nebst einer französischen Zusammenfassung der Handlung.²⁰⁴ Darauf bezieht sich offenbar ein kurzer Brief Gallets an Čajkovskij vom 28. Januar / 9. Februar 1892, der sich im GDMČ erhalten hat und in dem Gallet den Empfang eines (nicht überlieferten) Briefes des Komponisten sowie eines Pakets („envoi“) bestätigt.²⁰⁵

In der ersten Hälfte des Jahres 1892, als der Komponist sich u. a. der Orchestrierung des *Nussknacker*-Ballets sowie verschiedenen Konzertverpflichtungen und Operaufführungen in Russland widmen musste, gibt es keine Anzeichen dafür, dass er im Begriff war, das *Sadia*-Projekt wieder aufzunehmen. Im Gegenteil, in einem Brief vom 21. Februar / 4. März 1892 an den Dramaturgen Aleksandr Fedotov (1841–1895), der ihm sein Theaterstück *Im Schloss von Chillon* (nach Byrons Gedicht *Der Gefangene von Chillon*) als mögliche Vorlage für eine Oper vorgeschlagen hatte, begründete Čajkovskij seine Ablehnung dieses Sujets u. a. damit, dass er ausländische Sujets grundsätzlich meide, „weil ich nur den russischen Menschen, russische Mädchen und Frauen kenne und verstehe“. Gestalten aus dem Mittelalter könnten zwar seine Fantasie fesseln, jedoch nicht sein Herz berühren, dieses aber sei für die Schöpfung von Musik zu einer Oper unentbehrlich.²⁰⁶ Wenn schon das europäische Mittelalter ihn damals kalt ließ, um wie viel mehr musste das bei einem sich in Indien abspielenden Sujet der Fall sein!

Wie dem auch sei, es war letztendlich doch Mackar, der eine wichtige Wende im *Sadia*-Projekt herbeiführen sollte, indem er den Komponisten am 18. / 30. Juli 1892 darüber informierte, dass Détroyat kürzlich Direktor des Théâtre lyrique geworden sei; er habe ausrichten lassen, dass er *Sadia* während der Saison 1893/94 in seinem Theater zur Aufführung bringen würde, wenn Čajkovskij die Partitur zum Sommer 1893 fertigstellen könne. Mackar bat Čajkovskij, entweder Détroyat direkt zu antworten oder ihm mitzu-

²⁰³ Vgl. ČZM, S. 124, Anm. 11: „Im März 1891 ist Čajkovskij bei Mackar mit Gallet und Détroyat zusammengekommen und sie beschlossen, ihre gemeinsame Arbeit abzubrechen [oder zu unterbrechen]. Das hat für ihre Beziehungen keine Auswirkungen gehabt. Sie wechselten weiter Briefe.“

²⁰⁴ Das behauptet Modest in seiner Biografie des Komponisten. *Žizn'Č*, Bd. 3, S. 421. Diese Behauptung wurde übernommen in: ČZM, S. 107, Anm. 1, wo ferner erklärt wird, dass in der französischen Ausgabe von *Pikovaja dama*, die Mackar später herausbringen sollte, die Übersetzung des Librettos nicht von Gallet, sondern von Michel Delines stammt. Zu Delines und seiner wichtigen Rolle bei der Verbreitung von Čajkovskijs Musik in Frankreich siehe: Braun, *La terre promise*, S. 158–160, 264 f.

²⁰⁵ Brief Gallets an Čajkovskij vom 28. Januar / 9. Februar 1892. GDMČ: a⁴ Nr. 512. Freundlicher Hinweis von Lucinde Braun. Dieser Brief wurde nicht in ČZM publiziert.

²⁰⁶ Brief an Fedotov, 21. Februar / 4. März 1892, ČPSS XVb, Nr. 4626, S. 44–45.

teilen, was er diesem ausrichten solle.²⁰⁷ Čajkovskij hat es anscheinend vorgezogen, sich nicht mit Détroyat in dessen neuer Eigenschaft als Opernimpresario, sondern mit Gallet als dem eigentlichen Textdichter von *Sadia* in Verbindung zu setzen, und hat am 23. Juli / 4. August 1892 jenen überraschenden Brief an Gallet verfasst, von dem in der Einleitung zu diesem Beitrag die Rede war:

Voulez Vous avoir l'extrême [= extrême] obligeance de Vous remettre à la versification de „La Courtisane“ dont j'attendrai avec impatience les actes 2^{me} et 3^{me}! Je Vous adresse d'avance mes remerciements les plus chaleureux.²⁰⁸

Nach Erhalt dieses für ihn ganz unerwarteten Briefs hat Gallet sofort (am 27. Juli / 8. August 1892) an Détroyat geschrieben und ihn um Aufklärung gebeten:

Mon cher ami, j'ai reçu, ce matin, une lettre de Tchaïkowsky, me demandant très inopinément la fin de Sadia – Pour revenir ainsi sur la déclaration très nette qu'il m'avait adressée au sujet de cet ouvrage, qu'il ne pouvait faire pour la Russie, mais qu'il ferait bien sur une commande de Paris, il faut qu'il ait reçu de vous, en votre qualité de directeur, une demande formelle – Je vous prie de me renseigner à ce sujet – J'ai une grosse besogne à abattre & je ne puis m'en distraire que s'il y a réellement urgence – Dites le moi, je vous prie²⁰⁹

Détroyat setzte seinen Kollegen von der neuen Sachlage in Kenntnis, und Gallet schickte bald darauf folgenden Brief an Čajkovskij, der zwar undatiert ist, aber irgendwann zwischen dem 27. Juli / 8. August und dem 20. August / 1. September 1892, dem Tag seiner Abreise aufs Land,²¹⁰ verfasst worden sein muss:

Cher Monsieur, Les vacances de Septembre vont me permettre d'achever selon votre désir, cette Courtisane au sort de laquelle je suis bien-heureux que vous vous intéressez activement. Détroyat me fait savoir qu'il compte la jouer la saison prochaine.²¹¹

Während seines Urlaubs scheint Gallet die Arbeit am *Sadia*-Libretto tatsächlich wieder aufgenommen zu haben, er konnte sie aber mangels der dazu erforderlichen Materialien nicht abschließen. Nach Paris zurückgekehrt, wandte er sich am 6. / 18. Oktober 1892 an Détroyat, um sich mit ihm diesbezüglich abzusprechen: „Du reste, je vous verrai pour Sadia que je voudrais terminer aussi promptement que possible.“²¹² Aus einem weiteren Brief an Détroyat fünf Tage später erfahren wir, um was genau es ging:

J'ai repris Sadia; mais je voudrais bien avoir sous les yeux mon premier acte dont je ne possède que d'obscurs brouillons –
Si vous l'avez, renvoyez le moi; sinon, j'écirai à Tschaïkowsky de m'en expédier une copie –²¹³

²⁰⁷ Brief Mackars an Čajkovskij vom 18. / 30. Juli 1892. ČZM, S. 164 (russ.).

²⁰⁸ Brief an Gallet, 23. Juli / 4. August 1892. PMA 11, S. 335. Auf die Versteigerung dieses Briefes durch die amerikanische Firma R.R. Auction im Jahre 2006 machten Thomas Kohlhase und Ronald de Vet in: Mitteilungen 17 (2010), S. 14, aufmerksam, der Adressat konnte zu jenem Zeitpunkt aber noch nicht eindeutig identifiziert werden. Dieser Brief ist auch in dem von Lucinde Braun aufgespürten älteren französischen Auktionskatalog verzeichnet: *Autographes Collection Louis Gallet. 1970*, Los-Nr. 31. Braun, *La terre promise*, S. 261.

²⁰⁹ Brief Gallets an Détroyat vom 27. Juli / 8. August 1892. GDMČ: a¹⁵ Nr. 238.

²¹⁰ Das genaue Datum seiner Abreise aus Paris erfahren wir aus Gallets kurzem Brief an Détroyat vom 17. / 29. August 1892. GDMČ: a¹⁵ Nr. 239.

²¹¹ Brief Gallets an Čajkovskij, ohne Datum [August 1892]. GDMČ: a⁴ Nr. 513. Eine Abschrift dieses Briefs hat Lucinde Braun freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Er ist nicht in ČZM publiziert worden.

²¹² Brief Gallets an Détroyat vom 6. / 18. Oktober 1892. GDMČ: a¹⁵ Nr. 241.

²¹³ Brief Gallets an Détroyat vom 11. / 23. Oktober 1892. GDMČ: a¹⁵ Nr. 242.

Da Détroyat Čajkovskij im Juli 1889 lediglich eine Abschrift des Librettos des 1. Aktes geschickt hatte, befand sich das Original-Manuskript in seinem Besitz. Dies konnte er Gallet mitteilen, der ihm am 13. / 25. Oktober 1892 folgendermaßen antwortete:

Je prendrai ou je ferai prendre par un homme sûr, chez le concierge du Théâtre²¹⁴ ou de la rue de l'Isly²¹⁵ (vous ne me dites pas lequel!) le manuscrit du 1^{er} acte de Sadia.²¹⁶

Obwohl er auch elf Tage später das Manuskript noch nicht abgeholt hatte, versicherte Gallet seinem Kollegen, dass seine Einstellung zu *Sadia* sich nicht geändert habe:

Ne doutez pas de mon désir de continuer Sadia – Si je n'ai pas fait prendre encore le manuscrit, c'est que j'ignorais chez lequel de vos concierges, théâtre ou logis, je devais le faire prendre – Et puis en réalité, je voulais y aller moi-même, ce qui je ferai maintenant dans deux jours –²¹⁷

Dass Gallet das Libretto von *Sadia* im November–Dezember 1892 abgeschlossen hat, geht aus einem Brief an Détroyat vom 10. / 22. Januar 1893 hervor, in dem er sich zuerst Freikarten für die Uraufführung der Operette *Madame Chrysanthème* von André Messager (1853–1929), die acht Tage später im Théâtre Lyrique (Renaissance) stattfinden sollte, erbitten hatte. Als Postskriptum fügte er hinzu:

On m'affirme que Tschaiïkowsky est à Paris – L'avez-vous vu? Il est bizarre qu'il ne m'ait rien fait dire – Une causerie serait utile – Il pourrait emporter Sadia –²¹⁸

Leider wurde Gallet zu spät informiert, denn Čajkovskij war am Tag zuvor, also am 9. / 21. Januar, von Paris abgereist. Während der wenigen Tage, die er dort nach seinem Konzert in Brüssel (am 2. / 14. Januar 1893), verbrachte, hatte Čajkovskij zunächst gehofft, es würde ihm gelingen, ein Incognito zu wahren, so dass er sich ungestört in der Stadt bewegen könne. Das Aufsehen, das sein bereits am 1. / 13. Januar 1893 veröffentlichter Leserbrief zur Verteidigung Hans von Bülows gegen einen im *Figaro* erschienenen anti-deutschen Artikel erweckte, durchkreuzte aber seine Pläne und er fand sich wie so oft in den vergangenen Jahren im Blickpunkt der Öffentlichkeit.²¹⁹ Man kann nicht umhin, darüber zu spekulieren, was geschehen wäre, wenn Čajkovskij während dieses kurzen Pariser Aufenthalts (der übrigens sein vorletzter in der französischen Hauptstadt sein sollte) mit Gallet zusammengetroffen wäre und von diesem die letzten zwei Akte des *Sadia*-Librettos bekommen hätte. Im Besitz des vollständigen Textbuchs hätte er vielleicht doch angefangen, diese Oper zu komponieren?

²¹⁴ Hier ist das Théâtre de la Renaissance, 20 Boulevard Saint-Martin, gemeint, wo das ‚Théâtre lyrique‘ (denn dieses war eigentlich der Name des Opernunternehmens, nicht eines Gebäudes) während der kurzen Intendanz von Détroyat untergebracht war. Siehe: Braun, *La terre promise*, S. 268 f.

²¹⁵ Détroyat wohnte an folgender Adresse: 6 rue d'Isly.

²¹⁶ Brief Gallets an Détroyat vom 13. / 25. Oktober 1892. GDMČ: a¹⁵ Nr. 243.

²¹⁷ Brief Gallets an Détroyat vom 24. Oktober. / 5. November 1892. GDMČ: a¹⁵ Nr. 244.

²¹⁸ Brief Gallets an Détroyat vom 10. / 22. Januar 1893. GDMČ: a¹⁵ Nr. 245.

²¹⁹ Siehe dazu: Braun, *La terre promise*, S. 46, 116 f. (Anm. 342).

Entwicklungen in Čajkovskijs letztem Lebensjahr und das weitere Schicksal von *Sadia*

Womöglich hat Čajkovskij Anfang 1893 ganz bewusst Gallet (und Détrovat) in Paris nicht aufgesucht, weil seine schöpferische Fantasie bereits von einem großen neuen Werk in Anspruch genommen war, nämlich von der 6. Sinfonie.²²⁰ Erst nach Vollendung der Konzeptschrift der *Pathétique* (am 24. März / 5. April) scheint er wieder den Wunsch gespürt zu haben, eine neue Oper zu schreiben, und sein Bruder Modest durfte ihm gleich zwei schon fertige Libretti zur Beurteilung vorlegen: *Nala und Damayanti* (nach Vasilij Žukovskijs Bearbeitung der berühmten Episode aus dem *Mahabharata*) und *Undina* (ebenfalls nach einem von Žukovskij übersetzten Werk, der gleichnamigen Erzählung Friedrich de la Motte Fouqués, die Čajkovskij schon einmal vertont hatte). Das erstere dieser Sujets dürfte ihn an die ebenfalls in Indien angesiedelte *Sadia* erinnern haben, aber selbst nachdem er beide Libretti seines Bruders abgelehnt hatte – in beiden Fällen hauptsächlich weil sie vom wirklichen Leben zu entfernt seien²²¹ – scheint er nicht an eine Wiederaufnahme (oder vielmehr Aktivierung) des *Sadia*-Projekts gedacht zu haben. Letzteres wird in den überlieferten Briefen des Komponisten aus jener Zeit jedenfalls nirgends erwähnt. Wie er Modest erklärte, wollte er ein Sujet in der Art von *Carmen* oder Mascagnis *Cavalleria rusticana* haben.²²² Obwohl er Détrovat schon im Sommer 1888 aufgefordert hatte, einen *Carmen*-ähnlichen Opernstoff zu finden, hatte er damals auch von seiner Vorliebe für Sujets, die „nicht von dieser Welt“ seien, gesprochen.²²³ Diese beiden Gegensätze konnten in gewissem Maße in *Sadia* versöhnt werden. Jetzt aber, im Frühling 1893, scheint er durchaus nur solche Opernsujets in Erwägung gezogen zu haben, die frei von jeglicher Einmischung des ‚Fantastischen‘ waren, was denn auch z. T. seine Hinwendung zu den Werken George Eliots – vor allem zu ihrer Erzählung *Mr Gilfil’s Love Story* (1857) – während der letzten Monate seines Lebens erklärt.²²⁴

Andererseits waren aber auch die Bedingungen für das Gedeihen des *Sadia*-Projekts in Paris nicht mehr so günstig, denn bereits am 20. März / 1. April 1893 musste Détrovat den Konkurs seines Opernunternehmens im Théâtre de la Renaissance anmelden. Es war ihm während seiner kurzen Intendanz nur gelungen, zwei Opern dort zur Aufführung zu bringen: Messagers *Madame Chrysanthème* und Offenbachs *Les Contes d’Hoffmann*.²²⁵ Für jemanden, der so viel Geld²²⁶ und vor allem Enthusiasmus in dieses Vorhaben gesteckt hatte, muss das eine äußerst herbe Enttäuschung gewesen sein.

Angesichts dieser Entwicklungen könnte man tatsächlich geneigt sein, von einer endgültigen Aufgabe des *Sadia*-Projekts zu sprechen, wie so oft in der einschlägigen Literatur zu lesen ist – wobei das schon erheblich früher, im März 1891 geschehen sein soll –, wäre

²²⁰ Vgl. in dem von Thomas Kohlhase unter Mitarbeit von Polina Vajdman zusammengestellten *Kritischen Bericht* zur 6. Sinfonie den Abschnitt über den Kompositionsprozess. NČE II/39c, S. 8–12; auch in: ČSt 7, S. 197–200.

²²¹ Vgl. die Briefe an Vladimir Davydov vom 11. / 23. April 1893 (ČPSS XVII, Nr. 4913, S. 79) und an den Bruder Modest vom 17. / 29. April 1893 (ebd., Nr. 4919, S. 84–85).

²²² Brief an den Bruder Modest, 17. / 29. April 1893, ČPSS XVII, Nr. 4919, S. 85.

²²³ Siehe oben, S. 73.

²²⁴ Zu der Beschäftigung Čajkovskijs mit den Werken George Eliots siehe: Ada Ajnbinder, *Čajkovskij i anglijskaja kul’tura (po materialam ličnogo arhiva kompozitora)*, in: *Russko-britanskije muzykal’nye svjazi*, Sankt Petersburg 2009, S. 108–141 (131–135); deutsch in diesem Heft, S. 3–31.

²²⁵ Siehe dazu: Braun, *La terre promise*, S. 268.

²²⁶ Aus einer Anzeige in *Le Ménestrel* (14. August 1892) erfahren wir, dass Détrovat 300 000 Francs als Gründungskapital für das Théâtre Lyrique deponiert hatte.

da nicht die Tatsache, dass im Kommentarteil von zwei der späteren Briefbände in ČPSS darauf hingewiesen wird, dass Čajkovskij in seinem letzten Lebensjahr zum *Sadia*-Sujet zurückgekehrt ist.²²⁷ Thomas Kohlhasse berief sich auf diese Behauptung aus ČPSS, als er in seinem „*Paris vaut bien une messe!*“-Beitrag bemerkte: „Offenbar hat er [Čajkovskij] sich 1893 tatsächlich auch erneut diesem Opernplan zugewandt, kam aber nicht mehr dazu, ihn zu verwirklichen.“²²⁸ Dabei wirkt die diesbezügliche Behauptung in ČPSS wie aus der Luft gegriffen, weil keine konkreten Belege genannt werden. Woher schöpften die Herausgeber von ČPSS ihre Gewissheit?

Als einzig plausible Antwort auf diese Frage kann man vermuten, dass Ksenija Davydova (1905–1992), die Großnichte des Komponisten, die an der Redaktion der besagten Briefbände in ČPSS beteiligt war, unter den Hinweisen auf Versteigerungen von Briefen und anderen Manuskripten Čajkovskijs, die sie regelmäßig von ausländischen Kollegen erhielt,²²⁹ auch einen Hinweis auf folgenden Brief Čajkovskijs an Gallet bekam, der in dem 1970 erschienenen Auktionskatalog verzeichnet war.²³⁰ Es handelt sich nämlich um einen Brief aus dem Jahre 1893 (leider ist das Datum nicht genauer bezeichnet), und in ihm geht es tatsächlich um *Sadia*:

TCHAIKOVSKY, L.A.S. à Gallet, 1893; 4 pp. concernant le projet de *Sadia* dont il n'est pas tellement pressé d'avoir le livret, ne pouvant y travailler. Compliments à Gallet sur la manière magistrale dont il a traité le sujet et dont il espère se montrer le digne musicien.²³¹

Aus dieser Beschreibung könnte man vorsichtig schließen, dass Gallet Čajkovskij darüber informiert hatte, dass das vollständige *Sadia*-Libretto nun fertig sei, und dass er es ihm zuschicken könne. Der Komponist lehnte dieses Angebot zwar freundlich ab (wobei er Gallet nochmals sein Lob für den Text des 1. Aktes, den er schon bekommen hatte, aussprach), weil er zur Zeit mit anderen Kompositionsprojekten beschäftigt sei; dennoch stellte er eine Vertonung in nicht allzu ferner Zukunft weiterhin in Aussicht. Ob Čajkovskij diese erneute Versicherung ernst gemeint hat, vermögen wir bei der gegenwärtigen Kenntnislage nicht zu beantworten. Auf jeden Fall zeugt dieser Brief Čajkovskijs – der späteste uns bekannte Brief von ihm an Gallet – davon, dass er auch im Jahre 1893 den Glauben an das *Sadia*-Projekt nicht verloren hatte.

Nachdem Gallet das *Sadia*-Libretto endlich fertiggestellt hatte, war er natürlich daran interessiert, dass die Oper auch vertont und aufgeführt würde. Wie er bereits wusste, war es dafür unentbehrlich, dass ein Pariser Theater Čajkovskij mit der Komposition beauftragte. Da Détroyat nun über kein eigenes Theater mehr verfügte, dachte Gallet an die Opéra-Comique, die seit 1891 wieder von Léon Carvalho (1825–1897) geleitet wurde, und so schrieb er seinem Kollegen am 8. / 20. Oktober 1893:

²²⁷ Vgl. im Kommentar zu Čajkovskijs Brief vom 29. März / 10. April 1889 an seinen Neffen Vladimir Davydov: „Čajkovskij ist 1893 zu diesem Sujet [*Sadia*] zurückgekehrt, schaffte es aber nicht mehr, etwas aufs Papier zu bringen.“ (ČPSS XVa, Nr. 3830, S. 89, Anm. 7) und im Kommentar zum Brief vom 4. / 16. Juli 1890 an den Bruder Modest: „Im Jahre 1893 trug sich Čajkovskij wieder mit dem Gedanken, *Die Kurtisane* zu komponieren.“ (ebd., XVb, Nr. 4166, S. 204, Anm. 3).

²²⁸ Kohlhasse, „*Paris vaut bien une messe!*“, S. 238.

²²⁹ Sie erhielt nicht nur Hinweise, sondern auch Fotokopien aus Auktionskatalogen mit Auszügen und Beschreibungen dieser Dokumente. Diese wollte sie sogar für einen Ergänzungsband zu ČPSS verwenden, sie ist aber nicht mehr dazu gekommen, diese Idee zu verwirklichen. Siehe: Ksenija Davydova, *Problemy epistoljarii*, in: SovM 1986, Heft 6 (Juni), S. 87 f.

²³⁰ Als konkreter Vermittler denkbar wäre Vladimir Fëdorov (1901–1979), der eng mit dem GDMČ kooperierte und den Drouot-Katalog mit den Materialien aus dem Gallet-Nachlass an seinem Arbeitsplatz, der BnF, verfügbar hatte.

²³¹ *Autographes Collection Louis Gallet. 1970*, Los-Nr. 32. Braun, *La terre promise*, S. 262.

J'ai parlé à Carvalho de Sadia, que vous appelez je ne sais pourquoi la Sultane – Il m'a demandé sur la coupe et le sujet de cet ouvrage quelques détails que je lui ai donnés et qui ont paru conformes à ses vues – J'ai ajouté qu'il faudrait faire à Tschaiïkowsky une commande ferme –

J'en suis là – Quant à notre compositeur, je ne l'ai pas vu et ne sais même pas s'il est à Paris – S'il doit écrire cet ouvrage, il serait indispensable qu'une entente s'établisse entre lui, Carvalho et nous –

Et cela ne se fera pas uniquement par l'expression seule de notre désir – Créez donc cette rencontre, vous qui êtes le plus autorisé de nous trois.²³²

Čajkovskij befand sich damals in Moskau. Paris sollte er nach seinem letzten kurzen Aufenthalt (vom 2. / 14. bis zum 6. / 18. Juni 1893) nicht mehr sehen. Gallet könnte aber aus Zeitungsberichten über die Konzerte russischer Musik, die in Paris im Zeichen der vor Kurzem offiziell ratifizierten Militärkonvention zwischen Frankreich und Russland stattfinden sollten,²³³ den Eindruck gewonnen haben, dass Čajkovskij an diesen Konzerten persönlich mitwirken würde.

Die nächsten Briefe Gallets, in denen es um *Sadia* geht, stammen aus der Zeit nach Čajkovskijs Tod, der am 25. Oktober / 6. November 1893 erfolgte, und sie zeigen, dass Gallet nun einen anderen Komponisten für sein fertiges Libretto zu finden versuchte. So schrieb er Détröyat am 18. Dezember 1893:

J'ai déjà parlé à Carvalho de Sadia; je lui en parlerai de nouveau – Vous arriverez à la rescousse pour qu'il désigne un musicien – Il sait parfaitement à quoi il a affaire comme sujet – Je le lui ai exposé & je pense qu'il n'en a pas perdu le souvenir – Au surplus, il sera bon de lui demander un rendez[-]vous pour qu'il en fasse plus amplement la connaissance –²³⁴

Er hatte zwar Čajkovskij Anfang 1891 versichert, dass er das *Sadia*-Libretto für keinen anderen Komponisten als für ihn zu Ende bringen wolle,²³⁵ aber nach dessen Tod und in Anbetracht der Tatsache, dass das Libretto nun komplett vorlag, war die Situation natürlich eine andere, und es wäre ungerecht, ihm Untreue gegenüber dem Verstorbenen vorzuwerfen. Obwohl er von Carvalho auch nach Verlauf von mehreren Wochen keine feste Zusage für *Sadia* erhalten hatte, machte Gallet sich weiterhin Hoffnungen, dass er sein Textbuch an den Mann würde bringen können. In einem Brief an Détröyat vom 11. Januar 1894 nannte er sogar einen Komponisten, der sich des *Sadia*-Stoffes annehmen könne:

Carvalho a jusqu'ici gardé le silence, malgré mes demandes au sujet de Sadia – Je ne demande pas mieux, certes, que de l'entretenir de ce sujet, auquel il sera très facile de faire un sort, s'il le désire fermement.

Comme musicien, il ne faut évidemment pas compter sur Saint-Saëns qui a une pièce à terminer & se promène d'ailleurs sous une latitude inconnue,²³⁶ ni sur Massenet, qui a Grisélidis,²³⁷ ni sur Dubois, qui a Xavière²³⁸ – Pensez-vous que Godard serait le bienvenu auprès de Carvalho? Si ce dernier voulait, il pourrait se mettre à l'œuvre tout de suite.²³⁹

²³² Brief Gallets an Détröyat vom 8. / 20. Oktober 1893. GDMČ: a¹⁵ Nr. 246.

²³³ Siehe dazu: Braun, *La terre promise*, S. 122 f.

²³⁴ Brief Gallets an Détröyat vom 18. Dezember 1893. GDMČ: a¹⁵ Nr. 247.

²³⁵ Siehe den oben besprochenen Brief Gallets an Čajkovskij vom 11. / 23. Januar 1891.

²³⁶ Saint-Saëns befand sich damals auf einer Reise nach den Kanarischen Inseln. Er hatte Gallet davor erklärt, er wolle die unvollendete Oper *Brunehilde* (nach einem Libretto von Gallet) ihres im Mai 1892 verstorbenen Freundes Ernest Guiraud zu Ende komponieren. Daraus sollte die Ende 1895 uraufgeführte Oper *Frédégonde* werden. Vgl. Jean Gallois, *Camille Saint-Saëns*, Sprimont 2004, S. 294.

²³⁷ Seine Oper *Grisélidis* (nach einem Libretto von Armand Silvestre und Eugène Morand) hatte Massenet schon 1891 komponiert, sie wurde aber erst 1901 uraufgeführt. Vielleicht hat er damals einen Versuch unternommen, sie auf die Bühne zu bringen.

Es ist ungewiss, ob Gallet und Détróyat sich tatsächlich an Benjamin Godard (1849–1895) wandten, um ihn für die Vertonung des *Sadia*-Librettos zu gewinnen, aber auf jeden Fall ist keine Oper mit diesem Titel weder von diesem noch von irgend einem anderen französischen Komponisten bekannt. Das Schicksal des Manuskripts von Gallets dreiaktigem Libretto ist ebenfalls ungewiss, sodass man sich bislang kein Bild davon machen kann, wie Gallet die Akte 2 und 3 gestaltet hat und ob er vom Handlungsablauf des gemeinsam mit Détróyat entworfenen Szenariums abgewichen ist.

In dem chronologisch letzten Brief Gallets an Détróyat aus der Donation von Prof. Mabile im GDMČ spiegelt sich einer jener merkwürdigen Zufälle wider, die von einem höheren Walten zu zeugen scheinen. Die Nachfolgerin Détróyats als Inhaberin des Théâtre de la Renaissance war nämlich keine Geringere als Sarah Bernhardt (1844–1923).²⁴⁰ Als eines der ersten dort aufgeführten Stücke wählte sie das Versdrama *Izeyl* von Armand Silvestre (1837–1901) und Eugène Morand (1853–1930) aus. In diesem eigens für sie geschriebenen Drama spielte die berühmte Tragödin eine Kurtisane, *Izeyl*, die ihren früheren Lebenswandel aufgibt, um einem Jünger des Buddha zu folgen. In Notwehr tötet sie aber einen Prinzen, der sie zur Wiederaufnahme eines alten Liebesverhältnisses hatte zwingen wollen, und zur Strafe wird sie geblendet. *Izeyl* stirbt schließlich in den Armen des sie tröstenden Buddhisten, der Götterkönig Indra aber lässt sie im Paradies auferstehen. Das Stück ging erstmals am 24. Januar 1894 über die Bühne, und zwar mit Čajkovskijs gutem Freund, Lucien Guitry, in der Rolle eines anderen Prinzen, der auf seinen Thron verzichtet, um ebenfalls ein Jünger des Buddha zu werden. Die von mehreren Rezensenten lobend er-



Marce de Solar, Sarah Bernhardt in der Rolle der *Izeyl*, Druckgraphik 1894
(nach: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42108574s>)

²³⁸ Die ‚dramatische Idylle‘ *Xavière* von Théodore Dubois (nach einem Libretto von Gallet) wurde im November 1895 an der Opéra-Comique uraufgeführt.

²³⁹ Brief Gallets an Détróyat vom 11. Januar 1894. GDMČ: a¹⁵ Nr. 249.

²⁴⁰ Dieser Umstand wird auch in: Braun, *La terre promise*, S. 268, erwähnt.

wähnte Bühnenmusik stammte von Gabriel Pierné (1863–1937).²⁴¹ Sowohl Gallet als auch Détroyat wohnten der Premiere von *Izeyl* bei, die für Sarah Bernhardt zu einem großen Erfolg wurde. Wenige Stunden nach der Vorstellung schrieb Gallet seinem Kollegen, der ihn offenbar noch im Theater auf die Ähnlichkeit des Dramas mit dem *Sadia*-Stoff hingewiesen hatte:

Izeyl et *Sadia* ont évidemment la même origine, comme bien d'autres ouvrages sur cet antique sujet; mais la mise en œuvre est tout à fait différente – D'autre part, nous avons la preuve écrite que Tschaiḱowsky a lui-même demandé et même spécialement désigné ce sujet – Donc, rien à craindre, ni rien à réclamer, croyez-moi – Nous sommes à l'abri de toute contrariété de ce côté –²⁴²

Gallet meinte also, dass es zu keinen urheberrechtlichen Komplikationen kommen werde, falls *Sadia* tatsächlich eines Tages von einem französischen Komponisten vertont und die Oper zur Aufführung gebracht werden sollte. Denn wenn die Autoren von *Izeyl* ihn und Détroyat wegen Plagiats verklagen sollten, bräuchten sie vor Gericht bloß jenen Brief Čajkovskijs von Ende August 1888 vorzuweisen, in welchem der verstorbene Meister Détroyat die Geschichte der verliebten Bajadere als Opernsujet vorgeschlagen hatte, was sie von allen Plagiatsvorwürfen freisprechen würde. (Die Wichtigkeit dieses Briefs vom rechtlichen Standpunkt erklärt vielleicht, warum er bisher nicht zusammen mit den anderen Briefen Čajkovskijs an Détroyat aufgetaucht ist.)

So hat nur wenige Monate nach Čajkovskijs Tod Sarah Bernhardt – eine Schauspielerin, deren Kunst der Komponist als „genial“ bezeichnet und die er einmal sogar (in Neapel im März 1882) in der Rolle der Kameliendame erlebt hatte²⁴³ – in Paris vor den Augen Gallets und Détroyats eine an die Gestalt Sadias gemahnende Rolle auf eben jener Bühne verkörpert, auf der Čajkovskijs französischsprachige Oper aufgeführt hätte werden sollen, wenn alles nach Détroyats Wünschen gelaufen wäre!

Im selben Brief vom 24. Januar 1894 hat Gallet sich mit Détroyat verabredet, gemeinsam Carvalho in der Opéra-Comique aufzusuchen. Es sollte offenbar um *Sadia* gehen, für die ein Komponist gefunden werden sollte. Da die Briefe Gallets hier abbrechen und die Gegenbriefe Détroyats nicht überliefert sind, können wir zu diesen Verhandlungen und insbesondere zur Frage, weshalb sie letztendlich gescheitert sind, leider nichts Konkretes sagen. Es könnte vielleicht an dem Überfluss an Geschichten über bußfertige Kurtisanen, über den Théophile Gautier schon vierzig Jahre zuvor gespottet hatte, gelegen haben. Knapp zwei Monate nach diesem letzten erhaltenen Brief Gallets an Détroyat, nämlich am 16. März 1894, wurde an der Opéra Massenets *Thaïs* uraufgeführt, für die Gallet das Textbuch nach dem gleichnamigen Roman von Anatole France geschaffen hatte. In dieser in Ägypten spielenden Oper geht es ebenfalls um eine Kurtisane, die ihres bisherigen Lebenswandels müde ist, und um einen jungen Asketen – diesmal eines Christen – der ihre Seele retten will, sich aber gleichzeitig in profaner Liebe zu ihr hingezogen fühlt. Ob eine Vertonung eines ähnlichen Stoffes durch Čajkovskij sich in Paris neben oder nach *Thaïs* hätte behaupten können, muss dahingestellt bleiben.

²⁴¹ Vgl. z. B. die Rezension, die in der *New York Times* am 18. Februar 1894 unter folgendem Titel erschien: „BUDDHA ON PARIS BOARDS / BERNHARDT IN HER NEW PLAY TEMPTS THE HINDU CHRIST“. Dieser Zeitungsartikel ist im Internet einsehbar:

<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F50D12FA345D15738DDDA10994DA405B8485F0D3>.

²⁴² Brief Gallets an Détroyat vom 24. Januar 1894. GDMČ: a¹⁵ Nr. 250.

²⁴³ Siehe dazu: Galina Belonovič, *Francuzskij dramatičeskij teatr v žizni Čajkovskogo*, in: ČA 2 (2003), S. 139–149 (144–145).

Nachwort

Von Čajkovskijs zwei vorgesehenen Librettisten für *Sadia* war Gallet der Begabtere, weshalb ihm auch die eigentliche Rolle des Textdichters zufiel. In seinen Erinnerungen huldigte Saint-Saëns ihm auf folgende Weise:

Une intelligence pénétrante et ouverte à tout, une saine raison, l'esprit naturel, le talent, l'érudition sans pédantisme, faisaient de lui un collaborateur idéal [...]. Sans être aucunement musicien, Gallet jugeait finement la musique.²⁴⁴

Gallet war zudem sehr produktiv, und angesichts seiner Zusammenarbeit mit Musikern wie Gounod, Bizet, Saint-Saëns, Massenet und Bruneau nennt ihn Hervé Lacombe zu Recht „une personnalité essentielle de l'histoire du théâtre lyrique français“.²⁴⁵

Das bedeutet aber nicht, dass man Détroyats Rolle im *Sadia*-Projekt unterschätzen oder gar in einem negativen Licht darstellen darf, so wie es Modest Čajkovskij getan hat. In der recht ungenauen Zusammenfassung dieses Projekts in seiner Biographie des Komponisten hat Modest nämlich Détroyat, dessen Namen er in diesem Teil seines Buches durch „X.“ ersetzt hat,²⁴⁶ unterstellt, er hätte aus „dem Verlangen, dieses interessante Vorhaben zu realisieren“ sowohl Gallet als auch Čajkovskij hinters Licht geführt, indem er den jeweils einen glauben ließ, der andere warte ungeduldig auf die Vollendung des Librettos bzw. der Partitur. Als Teil seiner „Strategie“ habe Détroyat auch, so Modest, in seinen Briefen an den Komponisten von Gallets großem Einfluss an der Grand opéra gesprochen, und in seinen Briefen an Gallet habe er Čajkovskij als „allmächtig“ in Sankt Petersburg und Moskau geschildert, so dass einer Aufführung der Oper in Russland nichts im Wege stünde. Diese „Ränke“ seien erst durch die oben zitierten Briefe, die Gallet und Čajkovskij im Januar 1891 gewechselt haben, aufgedeckt worden. Das Angebot des Eden-Théâtre im Sommer 1890, *Sadia* dort aufzuführen, bezeichnete Modest als „wahrscheinlich auch ein Hirngespinnst von Herrn X.“²⁴⁷

Modests Beschuldigungen gegen Détroyat halten indes einer Prüfung nicht stand. Nur einmal, im Sommer 1889, nachdem Čajkovskij das Libretto des 1. Aktes von *Sadia* begeistert gelobt hatte, hat Détroyat Gallet glauben lassen, der Komponist warte ungeduldig auf die Fortsetzung, obwohl Čajkovskij das in seinem Brief an Détroyat vom 17. / 29. Juli 1889 so nicht ausgedrückt hatte.²⁴⁸ Détroyat bediente sich dieser List aber ganz gewiss nicht aus Eigennutz, sondern mit der guten Absicht, das *Sadia*-Projekt voranzutreiben, denn er wusste, wie sehr Gallets Dienste bei anderen Komponisten gefragt waren. Aus Détroyats Briefen an Čajkovskij bekommt man auch nicht den Eindruck, er habe dem russischen Komponisten weisgemacht, Gallets Einfluss sei für die Aufnahme von *Sadia* durch ein Pariser Theater ausreichend. Im Gegenteil, im Sommer 1890 war es Détroyat durch sei-

²⁴⁴ Camille Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*, Paris 1900; zitiert nach: Lacombe, *Autour de Louis Gallet*, S. 71.

²⁴⁵ Ebd., S. 61f.

²⁴⁶ In einer Anmerkung zu folgendem Satz aus Čajkovskijs Brief an Vladimir Davydov vom 29. März / 10. April 1889, den er in seiner Biographie auszugsweise zitiert hat: „Es ist abgemacht, dass ich eine französische Oper *La Courtisane* schreiben werde.“ hatte Modest Détroyats Namen nicht verschwiegen. In der Anmerkung heißt es nämlich: „Nach einem Libretto von Gallet und Détroyat. Diese Oper wurde nicht einmal angefangen.“ Žizn'Č, Bd. 3, S. 306, Anm. 2. Wir begegnen Détroyats Namen auch im Text von Čajkovskijs Brief an Modest vom 4. / 16. Juli 1890 (siehe oben), den Letzterer ebenfalls in seine Biographie eingerückt hat. Ebd., S. 379.

²⁴⁷ Ebd., S. 420 f.

²⁴⁸ Siehe dazu oben, S. 85.

ne Bemühungen gelungen, den Direktor des Eden-Théâtre für *Sadia* zu gewinnen. Zwei Jahre später, als er Leiter seines eigenen Theaters geworden war (des Théâtre Lyrique), konnte Détroyat selbst Čajkovskij ein konkretes Angebot machen. Dass dieses Unternehmen nicht reüssierte, kann man nur als Beispiel für eine der vielen Lehren betrachten, die einem in Cervantes' großem Roman begegnen: nämlich, dass Menschen mit den edelsten Absichten oft von Pech verfolgt werden.

Aus der Darstellung Modests jedenfalls lässt sich der Stellenwert von *Sadia* in Čajkovskijs schöpferischen Plänen nicht angemessen erfassen. Schon aus dem Grunde nicht, weil der Bruder des Komponisten weder den Namen der geplanten Oper nennt, noch Informationen zu ihrer Handlung gibt, obwohl er das Szenarium und das Libretto des 1. Aktes sehr wohl hätte einsehen können. In seinem Bestreben, die Gestalt Détroyats ins Lächerliche zu ziehen – indem er z. B. von dessen „fünfjährigem [seit 1886] Bombardieren“ Čajkovskijs sprach und ferner behauptete: „Seine Briefe wurden zu einem Alptraum für Petr II'ič und der Anblick seiner Handschrift auf einem dicken, mit einem neuen Szenarium beladenen Paket genügte, um ihn wütend zu machen“²⁴⁹ – in diesem Bestreben, das vielleicht seinem Neid auf einen ‚Konkurrenten‘ entsprang, hat Modest es mit der Wahrheit nicht so genau genommen, denn er behauptete, sämtliche Szenarien, die Détroyat dem Komponisten geschickt habe, würden sich in Russland abspielen und seien deshalb wegen ihrer „typisch französischen Unkenntnis [russischer Umstände]“ für Čajkovskij völlig inakzeptabel gewesen.²⁵⁰ Außer *Dmitrij Donskoj* und *La Géorgienne* waren aber alle anderen Sujets bzw. Szenarien, die Détroyat Čajkovskij vorgelegt hat, nicht russisch, allen voran natürlich *Sadia*.

Tatsächlich lag die Geschichte der verliebten Bajadere Čajkovskij sehr am Herzen, auch in der abgewandelten Form, in die Gallet und Détroyat sie gekleidet hatten, um frühere Bearbeitungen von Goethes Ballade für die Bühne (besonders Aubers *Le Dieu et la Bayadère*) nicht zu wiederholen. Nur dieses inhaltliche Interesse sowie sein anhaltender Wunsch nach Anerkennung als Opernkomponist in dem ‚gelobten Land‘ können erklären, weshalb er noch 1893 eine Vertonung von *Sadia* in nicht allzu ferner Zukunft in Aussicht gestellt hat.

²⁴⁹ Žizn'Č, Bd. 3, S. 420.

²⁵⁰ Ebd.