

MODEST MUSSORGSKY: „BORIS GODUNOW“

Modest Mussorgsky gehört in jene kleine Gruppe genialer Einzelgänger, an denen die Musikgeschichte nicht eben reich, von denen sie jedoch in erstaunlichem Maße mit Impulsen versehen worden ist. Die Besonderheit seines Naturells ist unlösbar mit seinem Russentum verbunden; die tief ethische Verwurzelung seiner Kunst ist eine typische russische Angelegenheit, und über der Besonderheit seines Lebens, Arbeitens und Sterbens liegt die tragische Natur so mancher seiner großen Landsleute wie ein Modell.

„Krönungs-
szene“ aus der
Oper „Boris
Godunow“
in einer
Inszenierung
der Salzburger
Festspiele
1965

Zur zentralen Stellung der Oper „Boris Godunow“

Dilettant oder genialer Einzelgänger?

Von Knut Franke

Die Verknüpfung von spontaner Gedanklichkeit mit Leidens- und Mitleidensfähigkeit, Archaik und Unbehaueneheit in der methodischen Diktion bis hin zur Verachtung des Handwerklichen, die Neigung zu kollektivistischen Verhaltensformen um der vertieften Gestaltung individueller Menschlichkeit willen, das ganze schöpferische Elend, das dieser Mensch verkörperte, all das sind so typisch russische Merkmale, wie nur etwas russisch sein kann. Gegen Mussorgsky erscheint ein anderer Einzelgänger wie Glinka geradezu als gesellschaftskonformer Dandy, und Balakirew wie der Hohepriester eines Akademismus. Mussorgsky hat in seinem Leben eine ungeheure Erfahrungsspanne in existentieller Hinsicht durchgemessen, und so ist es verständlich, daß sich in seinem Werk das Sein eines ganzen Volkes in all seiner Not, aber auch in seiner Vitalität nahezu ungebrochen spiegelt. Das hat ihn natürlich in steten Konflikt mit all jenen gebracht, die künstlerisch „für Ordnung“ sorgen wollten, wobei es kurios genug ist, daß seine Freunde aus dem „Mächtigen Häuflein“ (Balakirew, Rimsky-Korssakow, Borodin, Cui und Stassow) selbst fast zu Gralshütern avancierten, die sie – wenn man sie von ihren Vorsätzen her mißt – nun ganz und gar nicht waren. Mussorgsky repräsentiert künstlerisches Urgestein. Ihn scherte nicht die Diskussion um Formfragen, ja, er sah in seinem Nur-Russentum die Einbeziehung solcher Dinge als etwas Artfremdes an („Kalte Gurkensuppe ist für den Deutschen ein Übel, wir aber essen sie gern. Uns

widerstrebt dagegen die Milchsuppe, über die die Deutschen in Entzücken geraten. Kurzum: die sinfonische Durchführung im technischen Sinne ist von den Deutschen ausgearbeitet worden wie auch ihre Philosophie... Wann werden die Leute endlich einmal aufhören, Fugen zu schreiben?“).

Schöpferische Individualmentalität

Daher sind Vorwürfe aus einer letztlich akademisch-traditionsbezogenen westeuropäischen Perspektive in bezug auf Mussorgskys Handwerklichkeit lediglich Fragen von Leuten, die die totale Andersartigkeit einer schöpferischen Individualmentalität sich gar nicht vorstellen können. Wenn der Philosoph Fjodor Stepun einmal anmerkte, die russischen Philosophen hätten „allen methodologischen wie auch formal-ethischen Fragen wenig Beachtung geschenkt“, (und zwar zugunsten von theologischen, geschichtsphilosophischen und soziologischen Aspekten), so ist hier in nuce der Ansatz von Mussorgsky formuliert. Mussorgsky ist wahrscheinlich der einzige erzrussische Komponierphilosoph, dessen Idiomatik sich aus einer ungeheuren Affinität zu nationalen musikalischen Urformen entwickelte. Es ist nicht verwunderlich, daß wir in seinen Opern häufig modalen Wendungen begegnen. Es gehört zu den Paradoxien der Musikgeschichte, daß die Glättung der Kompositionen durch spätere Bearbeiter (die auch nicht vor Eingrif-

fen in die melodische und instrumentale Originalität Mussorgskyscher Partituren zurückschrecken) dazu führte, die Werke dieses besonderen Kopfes zwar bekanntzumachen, jedoch so, daß die Ursprünglichkeit der musikalischen Mitteilung für Generationen verhindert wurde.

Das Schicksal von Mussorgskys sechstem (von insgesamt elf geplanten bzw. ausgeführten) Bühnenwerk, die Oper „Boris Godunow“, zeigt besonders deutlich, wie Umstände ein Kunstwerk und deren Rezeption verzerren können. Die Oper basiert auf Puschkins Stück und auf Karamzins „Geschichte des Russischen Staates“. Ihre erste Version wurde 1868/69 verfaßt; die zweite Fassung komponierte Mussorgsky 1871/72.

Keine erotischen Konfliktquellen

Die Entstehungszeit der Oper war geprägt durch zahlreiche unmittelbar vorausgegangene oder wenig später vorgelegte andere Kunstäußerungen russischer Autoren, die damit (ebenso wie Mussorgsky) einer Zeit Tendenz der Aufarbeitung gewisser psychologischer, nationaler und soziologischer Gegebenheiten folgten. Es sei hier nur an Dostojewskys „Erniedrigte und Beleidigte“ erinnert (1861), an „Schuld und Sühne“ (1866), an „Die Brüder Karamasow“ (1879/80) und an Tolstoj's „Krieg und Frieden“ (1864/69); ferner sollte man der ebenfalls von Stassow initiierten Malergruppe der Peredwischniki gedenken, die

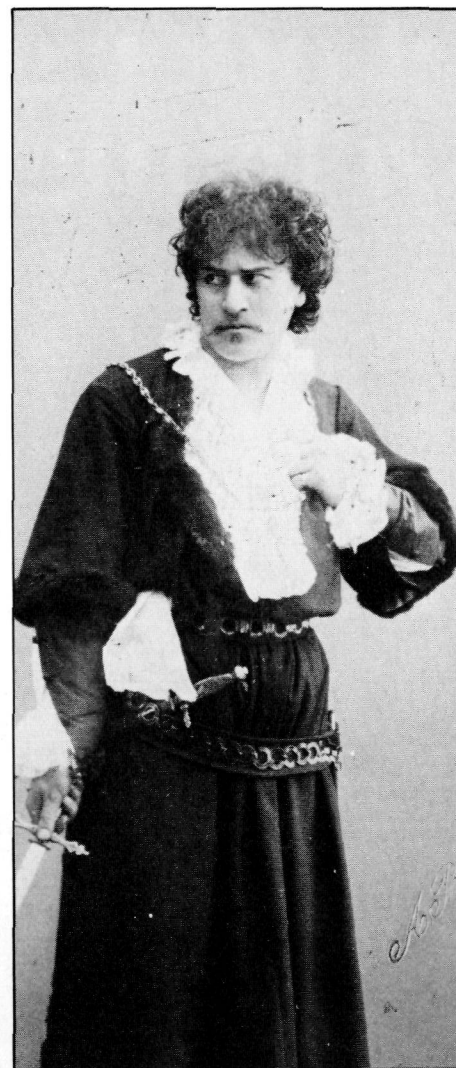
Modest Mussorgsky: „Boris Godunow“

ab 1871 eine neue Form eines nationalgebundenen Realismus einbrachten. Auch der 1863 erschienene Roman „Was tun?“ von Tschernyschewsky wirkte stimulierend. Im Oktober 1868 begann Mussorgsky seinen „Boris“, und zehn Tage vor dem Weihnachtsfest des Folgejahres war das Werk in Partitur abgeschlossen. Das Petersburger Marien-theater hatte als Staatsinstitution die Auflage, Bühnenwerke vorzensieren zu lassen. 1871 wurde die Oper abgelehnt. Es wäre zu vordergründig, diesen Bescheid nur auf dramaturgische Aspekte gestützt sehen zu wollen: da gab es keine erotischen Konfliktquellen, wie man es gewohnt war aus einer „anständigen“ Oper, keine vergleichbare Frauenrolle stand dem Hauptakteur gegenüber und andere bühnenwirksame Effekte wie beispielsweise ein Ballett fanden ebenfalls nicht statt. So gestaltete der Komponist das Werk um, fügte eine Frauenrolle und das daraus für die Dramaturgie Resultierende ein. Erwartungsgemäß hatte auch diese (Zweit-)Fassung zensurbedingt keinen Erfolg. Es gab lediglich konzertante Aufführungen zweier Segmente der Oper und 1873 dann von drei Szenen, die aufgrund einer Intervention des Bassisten Konradjew zustande kamen. Der Erfolg der zuletzt genannten Veranstaltung veranlaßte nun das Marien-theater, eine Bühnenaufführung der gekürzten Zweitfassung zu akzeptieren. Bis zum Jahre 1882 erfolgten immerhin 26 Aufführungen (seit 27. Januar 1874); jetzt nahm auch der Verlag Bessel das Werk zum Druck an. Nikolaj Rimsky-Korssakow hatte sich des Nachlasses von Mussorgsky angenommen und in mühevoller Arbeit mancherlei nicht nur erhalten, sondern überhaupt erst darstellungsreif gemacht.

Das „Schulgerechte“: mangelhaft

Doch Rimsky war selbst ein so eigener Kopf, daß es nicht verwunderlich ist, wie sehr er in Skizzen, aber auch in vorhandene fertige Partituren eingriff. Zutiefst davon überzeugt, daß das geniale „Dilettieren“ seines verstorbenen Freundes nicht zuletzt auf dessen unstete Lebensform und die daraus folgende mangelhafte „schulgerechte“ Kenntnis des rein Handwerklichen der Musik zurückzuführen war, ging er weniger skrupulös als prinzipiell vor. Das betraf nicht nur die Instrumentation, sondern auch das Melos und die harmonikale Eigenständigkeit. Kirchentonarten und manche, spezifisch am russischen Volkslied und

dessen Eigenheiten orientierte „Reibungen“ verschwanden; die Basilus-Kathedralen-Szene (nur in der Erstfassung enthalten) wurde nicht einbezogen, obwohl sie dramaturgisch wichtig ist (das machte dann der Meister der „Kaukasischen Skizzen“, Nikolaj Ippolitow-Iwanow). Zu allem kommt noch hinzu, daß Rimsky offenbar



„Boris Godunow“: Unbekannter russischer Darsteller der Uraufführung in St. Petersburg 1874

nicht ganz ungezwungen an der Oper des Freundes sich zu schaffen machte („... Eines Tages“, so schreibt er in seiner „Chronik meines musikalischen Lebens“, „als der Klavierauszug bis zum vorletzten Bilde gediehen war, fiel mir plötzlich ein, daß mir ja noch die Übertragung des letzten Bildes

bevorstand; ich erschrak darüber und empfand heftigen Widerwillen...)

Es sei hier noch daran erinnert, daß außer Rimsky-Korssakow auch Dmitri Schostakowitsch und Karol Rathaus den „Boris“ in eigenen Versionen vorgelegt haben. So kommt dann der Ersteinstrumentierung der auf Mussorgsky fußenden Version bei EMI (1 C 155-02870/73 Q) unter Jerzy Semkow mit Talvela, Mroz und Gedda und dem Orchester des Polnischen Rundfunks eine besondere Stellung zu: sie gibt ein Bildnis eines doch ungleich spontaneren, aber auch unbequemen musikalischen Denkens des Komponisten, der wie kaum ein zweiter erst durch Zweithand-Veröffentlichungen bekannt gemacht wurde. – Mit der polnischen Aufnahme liegt denn auch nun zum ersten Male das Werk Mussorgskys in einer Form vor, die in einzigartiger Weise einen Einblick in die Werkstatt des Komponisten gestattet.

Nur wenige hatten im ausgehenden 19. Jahrhundert begriffen, daß Mussorgsky fremder Hilfe in seinen Werken nicht bedurfte. Zu ihnen gehörte der große Klangkolorist Anatol Ljadow, einer der wunderksamsten Käuze der Musikgeschichte. Er schrieb: „Es ist leicht, Mussorgskys Sprache zu reinigen; wenn man es aber getan hat, stellt man fest, daß damit auch der ganze Schmelz verschwunden ist.“

Discographie Modest Mussorgsky: Boris Godunow

Lilowa, Radev, Maslennikov, Heppe, Markov, Ghiaurov, Talvela, Spiess, Diakov, Chor des Bulgarischen Rundfunks Sofia, Wiener Sängerknaben, Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan; Dec 6.35194 HF

Sorokina, Klepatskaja, Werbitzkaja, Archipowa, Borisenko, Schulpin, Iwanowsky, Sacharow, Grigorjew, Gorbunow, Mischutin, Iwanow, Kibkalo, Petrow, Reschetin, Gelwa, Kitotorow, Chor und Orchester des Bolschoi-Theaters Moskau, Melik-Paschajew; Ariola Eurodisc XI 78701 R

Lukomskä, Kinasz, Baniewicz, Gedda, Paprocki, Talvela, Hiolski, Mroz, Polnischer Rundfunkchor Krakau, Knabenchor des Philharmonischen Chors Krakau, Polnisches Rundfunk-Sinfonieorchester Krakau, Jerzy Semkow; EMI 155-02870/73 O

TA-E 88 B Vorverstärker

Ein Vorverstärker hat nur eine Aufgabe: das Entzerren und Verstärken eingehender Signale, ohne sie hörbar zu beeinflussen.

Kleine Signale sind schwierig zu verstärken. Denn mit abnehmender Eingangsspannung wird der Einfluß des Eigenrauschens eines Verstärkers immer größer und verfälscht damit zunehmend die Wiedergabe. Ebenso beeinträchtigen Kapazität und Impedanz des Phonoeingangs den Frequenzgang eines Tonabnehmers. Aber auch das Übersprechen zwischen den Kanälen verschlechtert die Wiedergabequalität.

Im Signalweg des TA-E 88 B werden nur selektierte Transistoren, Metallfilmwiderstände, Keramik-, Tantal- und Folienkondensatoren verwendet. Der Rauschpegel des Vor-Vorverstärkers entspricht mit -157 dBV etwa dem theoretischen Stromrauschen eines MC-Tonabnehmers. Beide MC-Eingänge sind in ihrer Eingangs-Impedanz umschaltbar. Neben der Impedanz ist auch die Kapazität des MM-Eingangs Phono II über einen ausreichend weiten Bereich einstellbar. Damit lassen sich alle Magnet- und MC-Tonabnehmer optimal anpassen.

Die Doppel-Mono-Konstruktion verhindert Übersprechen. Die gegenseitige Beeinflussung der Signale ist somit ausgeschlossen.

Entsprechend zeichnet sich die Wiedergabe des TA-E 88 B durch ein sauberes, definiertes und musikalisches Klangbild aus.

Händlernachweis auf Anfrage.

ESPRIT

SONY

Sony Deutschland GmbH, Hugo-Eckener-Str. 20, 5000 Köln 30