

Boris Godunov am 10.5.08 in Zürich

1868, als Mussorgskij noch mit seiner heute unvollendeten Oper „Die Heirat“ (nach Gogol) beschäftigt gewesen sein muss, legte ihm ein alter Freund und Historiker namens Nikolskij den Stoff um Boris Godunow nahe. Mussorgskij zeigte sich begeistert, liess alles liegen und begann sofort, die Arbeit an einer Oper zu diesem Thema aufzunehmen, die er binnen kurzer Zeit vollendete. Bei seinem Libretto stützte er sich auf die gleichnamige Tragödie Puschkins (1799-1837), die dieser bedeutsame russische Dichter 1824 verfasst hatte. Puschkins Vorbild war damals u.a. das Shakespearesche historische Drama. Sein Werk wurde viel kritisiert, unterlief ob seiner politischen Brisanz bzw. seiner unklassischen Dichtungsform mehreren Zensuren und wurde so erst recht spät (1831) veröffentlicht und sogar erst 1870 aufgeführt. Zuvor durften keine Werke aufgeführt werden, in denen ein Zar der Dynastie Romanows auftrat. Auf Opernbühnen durften gar keine Herrscherfiguren Russlands erscheinen. Erst die lockere Herrschaft Alexanders II. löste diese Vorschrift, unter der auch Mussorgskijs „Boris“ noch zu leiden hatte, allmählich. Neben dem Text Puschkins stützte sich Mussorgskij, der daraus wörtlich kaum etwas, jedoch inhaltlich den ganzen Stoff in fast intensivierter Form übernahm, auf die Bände 9 und 10 des Chronikwerkes „Die Geschichte des russischen Reiches“ von Nikolai Karamsin (1766-1826), auf die auch Puschkin sich schon gestützt hatte. Das behandelte historische Material wurde dabei in beiden Werken nahezu authentisch verwertet. Lediglich durch die Behandlung des Materials setzten die Künstler Gewicht auf ihnen wichtige Aspekte. So etwa Mussorgskij auf den gewissenhaften Boris, den das erweckte Bewusstsein über den Mord an Dimitrij in den Tod treibt, oder der Narr, der - geradezu visionär in den letzten Momenten der Oper, ein Geniestreich Mussorgskijs - das traurige Schicksal Russlands in der „Zeit der Wirren“ (1584-1613) besingt.

Mussorgskij hatte den „Ur-Boris“ mit vier Akten 1869 vollendet. Er wurde 1871 von der Prüfungskommission des staatlichen Marinskij-Theaters wegen des Fehlens einer Primadonnen-Partie, der Neuheit seiner Musik und sehr wahrscheinlich auch aufgrund politischer Argumente abgelehnt. Der Stoff, der sich schon zu Puschkins Zeiten als brisant auszeichnete, wurde auch zu dieser Zeit nicht gerne gesehen. Generell hatte man Angst vor Revolutionsgedanken im Volk, die durch die Abschaffung der Leibeigenschaft bereits inspiriert worden waren. Auch der fremdartige und neue Kompositionsstil wurde nicht gerne gesehen. Und so hatte Mussorgskijs Nationaloper auch nach einigen Veränderung, welche die Addition des „Polen-Aktes“ (3. Akt) und die Änderung des letzten Aktes (der nun mit der Volksszene bei Krony und nicht mehr mit dem Tod der Zaren endete) beinhalteten, noch mit der Zensur zu kämpfen. Aber auch die Musikkritiker - besonders Cui - bewerteten die Premiere am 27. Januar 1874 zumeist negativ, und nach einige eigentlich erfolgreichen Vorstellungen wurde die Oper schon bald aus dem Repertoire genommen. Die umstrittene Bearbeitung Rimskijs (1896, 1908), der vieles veränderte und *entschärfte*, und die originalgetreue Neufassung durch Schostakowitsch (1939) vermochten der Oper später wieder zu Popularität zu verhelfen und gaben ihr ihre heutige internationale Bekanntheit. Heute kennt man Oper zwar und streitet sich über den Komponisten, den man schwerlich als Dilettanten oder Genie, als Naturalisten oder Realisten einordnen kann, jedoch wird die Oper selbst nur selten gespielt.

Handlungsübersicht

Prolog, 1. Bild: Das russische Volk wird beim Kloster Nowodiewitsch gezwungen, von Gott zu erbeten, dass Boris die Zarenkrone annehme. Ein Bote bringt die Nachricht, dass Boris sich noch nicht entschieden habe, und das Volk wird genötigt, noch intensiver zu beten.

Prolog, 2. Bild: 1598 - die Krönung Boris' zum Zaren auf dem Kremlplatz. Das Volk feiert ihn. Boris hält eine zweifelerfüllte Rede, die schliesslich in majestätischer Festlichkeit endet.

1. Akt, 1. Bild: In einer Klosterzelle schreibt der Mönch Pimen die Geschichte Russlands nieder. Sein Zellengenosse ist der Novize Grigorij, der ihn nach dem (wahrscheinlich im Auftrag Boris') ermordeten Zarensohn Dimitrij fragt. Als er erfährt, dass dieser nun so alt wie er wäre, beschliesst der jungen Novize, der auf Abenteuer aus ist und sich als Retter Russlands versteht, sich als Dimitrij auszugeben und zu fliehen. Der „*falsche Demetrius*“ ist geboren.

1. Akt, 2. Bild: 1603 - der *falsche Demetrius* kehrt mit zwei Bettelmönchen in einer Schenke an der Grenze zu Litauen ein. Von der Wirtin erfährt er einen geheimen Weg nach Litauen, auf dem er den ihn suchenden Häschern zu entkommen gedenkt. Als diese die Schenke betreten, gelingt es dem *falschen Demetrius* nicht, sie zu überlisten, und er muss fliehen.

2. Akt, 1. Bild: Boris mit seinen Kindern im Zarengemach in Moskau. Seine Tochter Xenia trauert über den Verlust ihres Verlobten, während Sohn Fjodor eifrig die Karte Russlands lernt und Boris erfreut. In einem langen Monolog sinniert Boris über seine unglückliche Amtszeit und den Mord an Dimitrij. Der intrigante Schujskij, Berater und damals von Boris beauftragter Mörder Dimitrijs, kommt hinzu; er berichtet vom Auftauchen des Usurpators Dimitrij. Der vom Gewissen geplagte Boris dreht durch und bricht zusammen.

3. Akt, 1. Bild: (*dieser „Polen-Akt“ wurde von Mussorgskij nach Ablehnung seiner ersten Fassung dem Werk hinzugefügt*) Die hochnäsige und machtgierige Polin Marina sehnt sich - von Huldigern umgeben - nach dem Zarenthron Russlands. Sie plant, sich bei Dimitrij einzuschmeicheln, um an seiner Seite an die Mächte zu gelangen. Der Jesuit Ragoni nötigt sie, den katholischen Glauben in das orthodoxe Russland zu bringen.

3. Akt, 2. Bild: Ragoni sichert sich den *falschen Demetrius*, indem er sich ihm als Berater aufzwingt. Dimitrijs Zuneigung zu Marina und sein Wille zu einem Kreuzzug nach Russland werden deutlich. Als es zu einem Gespräch der beiden kommt, spielt Marina mit ihm und gibt sich kalt und machtinteressiert. Nachdem Dimitrij ihr gedroht hat, gibt sie nach und heuchelt ihm ihre Liebe vor. Während die beiden von ihrer Macht in Russland träumen, sieht sich Ragoni als Mann hinter den Kulissen, der beide in seiner Hand hat.

4. Akt, 1. Bild: 1605 - die Duma beschliesst, den Usurpator zu verfolgen und hinzurichten. Schujskij führt dem verstörten Boris den Mönch Pimen vor, der ihm von einem Blinden berichtet, der am Grab Dimitrijs sein Augenlicht wiedererlangt hatte. Boris verzweifelt, in einem langen qualvollen Monolog geht er seinem Ende entgegen und stirbt schliesslich. Sein Sohn Fjodor ist nun Zar.

4. Akt, 2. Bild: Das hungernde Volk quält in einer Waldlichtung beim Dorf Krony einen gefangenen Bojaren. Die beiden schon bekannten Bettelmönche kommen hinzu und preisen den Untergang Boris' und den Einzug Dimitrijs. Zwei wahre Mönche, die ihr lateinisches Loblied vortragen, werden niedergemacht und gefesselt. Schliesslich zieht Dimitrij auf dem Weg zum Zarenthron durch den Ort und lässt sich von allen feiern. Ein Narr singt ein weises Lied über das traurige Schicksal Russlands und beschliesst die Oper.

In der Zürcher Aufführung spielt Fedoseyev die letzte Szene nicht. Die Oper endet mit dem Tod Boris'. Nach Fedoseyev muss Boris Godunov zwingend mit dem Tod Boris' enden.

Die Oper „Boris Godunow“ wird häufig als „Volksdrama“ bezeichnet, obwohl diese Bezeichnung viel mehr auf sein späteres Werk „Khowantschina“ zutrifft. Aber tatsächlich ist im „Boris“, bei dem der Titelheld freilich die Hauptfigur ist, das Volk der *Handlungsträger*. Man begegnet ihm in fast jeder bedeutenden Szene. Und gerade in der Darstellung des Volkes zeigt sich der Naturalist und Realist in Mussorgskij, denn das Volk wird nicht als Held gezeigt, nicht beschönigt und auch nicht revolutionär gefärbt, sondern so, wie es ist: unterdrückt, launisch, gläubig, ergeben und ... *russisch!* Dabei ist nicht nur dieser Aspekt der Oper realistisch, sie ist vielmehr auch eine *historische* Oper, in der historische Fakten real und eigentlich unverändert verwertet wurden.

Wer ist der eigentliche Protagonist dieses Dramas? Wie kaum eine Oper zuvor lässt Modest Mussorgskis «Boris Godunow» diese Frage unbeantwortet, denn die Titelfigur ist kaum mehr ein agierender Held, sondern eine Persönlichkeit, die kontinuierlich an ihrem Gewissen zerbricht, an der Verzweiflung über die Taten, die sie an die Regierung brachten.

Ein grandioses Gemälde entsteht. Mussorgskis Oper war - wenn auch zunächst in der glättenden Orchestration durch Nikolai Rimski-Korsakow - schon für die Musikergeneration um 1900 ein Schock und eine wertvolle Inspiration. Sie hat nichts von ihrer Wucht eingebüsst. Dabei ist die ideale Aufführungsweise umstritten. Mussorgskis radikale erste Version wurde vom Mariinski-Theater in St. Petersburg abgelehnt, also überarbeitete und erweiterte er sie 1872. Diese Fassung wurde 1874 uraufgeführt, geriet aber immer wieder in die Kritik. Vor allem der «Polenakt» - zwei Szenen, die zeigen, wie sich das katholische Polen für eigene Zwecke des «falschen Dimitri» bedient - gilt mit einem gewissen Recht als schwächster Teil des Werks, weil hier die Opernkonvention durchschimmert und die innovativen Qualitäten Mussorgskis am wenigsten deutlich hervortreten.

Vladimir Fedoseyev, der Dirigent der Zürcher Aufführung, hat sich für eine Mischform entschieden. Er übernimmt einerseits aus der zweiten Fassung diesen Polenakt - nicht zum Nachteil der Aufführung. Denn sie gewinnt dadurch zwei starke dramatische Sängerpersönlichkeiten hinzu, den intriganten Jesuiten Rangoni (Vladimir Stoyanov) und die in Dimitri verliebte Marina (Luciana D'Intino, die vor allem eine ungemein starke vokale Sonorität in der Tiefe ausstrahlt). Konsequenterweise aber müsste man danach auch Dimitris Ankunft in Russland und seinen Aufstieg zum neuen Zaren zeigen: Wie er vom Volk in der grossen Revolutionsszene empfangen wird, ein Moment ähnlich dem Anfang, als die Massen Boris huldigten. Dadurch würde die Geschichte abgerundet, sie geriete ins Kreisen.

Diese Schlusszene der 1872er-Version jedoch, die den Chor nach dem Tod des Zaren nochmals ins Zentrum rückt, lässt Fedoseyev weg. Er meint, so das «Opernhaus-Magazin», das Werk könne nur mit dem Tod des Protagonisten enden - wie in der Urfassung. Eine Einstellung, die man zumindest diskutieren darf. Mit dem Tod Boris' zu schliessen, ist durchaus eindrücklich, wie hier zu erleben ist. Und doch fehlt etwas danach.

Der von Jürg Hämmerli einstudierte, verstärkte Chor des Opernhauses ist gut an diesem Abend, er steigert sich allmählich in seine Rolle hinein, auch wenn der Raumklang zum Schluss aus dem Zuschauerraum heraus etwas gar plakativ wirkt. Es soll den Stimmen wohl zu mehr Wucht verhelfen. Noch eindringlicher aber ist halt der Protagonist, Matti Salminen, der die Rolle bereits vor neun Jahren in Zürich sang (dort in einer Urfassung von 1869, die von David Pountney schlüssig inszeniert wurde). Gleichsam in einer vergoldeten Schale entrückt, agiert dieser Boris nervös, unsicher, launisch und dabei höchst intensiv. Salminen ist eine Idealbesetzung. Weitere Glanzlichter in diesem Ensemble: der Mönch und Chronist Pimen - Pavel Daniluk, ein echter Erzähler; der junge leidenschaftliche Dimitri von Reinaldo Macias; der unberechenbare Schujski von Rudolf Schasching und die beiden agilen Bettelmönche Warlaam und Missail (Andreas Hörl und Martin Zysset).

Eine schöne Ensembleleistung, und Vladimir Fedoseyev, im Opernhaus der Experte für Russland, hat die Partitur jederzeit im Griff. Formale Klarheit dominiert über Verve oder Leidenschaft.

Das trifft sich durchaus mit der einmal mehr vergleichsweise nüchternen Inszenierung von Klaus Michael Grüber und Ellen Hammer, deren unaufgeregter Stil dennoch einnimmt. Die dreieinhalbstündige Produktion wurde bereits 2006 am Théâtre de la Monnaie in Brüssel gezeigt, dann überarbeitet; sie überzeugt durch ihre Klarheit und Schlichtheit. Eduardo Arroyo allerdings hat dem Bühnenbild etwas animalisch-surrealistischen Chic (riesengrosse Insekten, eine Engelsgestalt) untergemischt, was aufgesetzt wirkt und glücklicherweise keine Konsequenzen hat. Man darf darüber hinwegsehen.

Exkurs: Die eindrückliche Szene Pimens, gesungen von Pawl Dailiuk:

Im 1. Bild des 1. Aktes (nach den beiden Prolog-Bilder) sitzt der Mönch Pimen in einer Klosterzelle und schreibt an einer Chronik Russlands. Im Hintergrund liegt unruhig schlafend der Novize Grigorij, der sich später als der falsche Demetrius ausgeben wird, nachdem er von Pimen erfahren hat, dass der ermordete Zarensohn nun in seinem Alter wäre. Als Pimen vor seinem vorerst letzten Eintrag steht, hält er inne und sinniert über seine Arbeit und das, worüber er schreibt: vergangene Heldentaten, glorreiche Zeiten. Im Laufe dieses Bildes kann man deutlich erkennen, wie Mussorgskij Worte und Stimmungen einfängt und musikalisch umsetzt. Ruhig bewegt sich Pimens rezitativer Gesang innerhalb eines kleinen Ambitus über weiche Harmonien dahin. Die Stimmung ist gedämpft, andächtig, der Atmosphäre eines ruhigen Klosters entsprechend. Pimen denkt darüber nach, was mit seiner Arbeit passieren wird. Er träumt davon, wie jemand sein Werk finden und weiterführen wird und so den Nachfahren zugänglichen macht, was einst im Reich passierte. Der Ambitus seines Gesangs vergrössert sich und die tiefe (und stets im Bassschlüssel notierte) Stimme des Mönchs hebt sich voller Stolz in der Hoffnung, dass sein Werk nicht umsonst gewesen sein wird.

Es repräsentiert die stille, langwierige Arbeit, bei der Pimen „beim Schein der Lampe“ sich selbst und mögliche Nachfolger in Gedanken sieht. Wieder verwendet Mussorgskij keinerlei Modulationen, sondern setzt die beiden unterschiedlichen Tonarten direkt nebeneinander. Im Bass setzt auf Zählzeit Zwei des Taktes 8 ein Sechszehntelwechsellmotiv ein, das in gewisser Weise einem schon bekannten Motiv

ähnelt, mit dem das Bild begann: dem Schreibmotiv. Das Auf und Ab steht für die Schreibfeder in Pimens Hand, die Zeichen und Worte auf das Pergament malt. Aber es verkörpert auch die Unruhe, die in Pimen entsteht. Ab T. 9 setzt aus dem Pianissimo ein Crescendo ein, das bis T. 14 ansteigt und in einem einfachen Fortissimo endet. Pimens Vision wird intensiver, er blickt zurück auf vergangene Zeiten, auf all die Abenteuer und Erlebnisse, die er niederschreibt. Seine Stimme hebt sich weiter und ab T. 13 verändern sich die Harmonien zu einem fast fröhlichen D-Dur. Wie schon zuvor der Wechsel zu B-Dur repräsentiert auch dieser eine (positive) Veränderung in Pimens Gemütszustand. Der Höhepunkt ist in Takt 15 erreicht. Mit einem Diminuendo erlangt Pimen wieder sein Bewusstsein. Die Stille des Klosters umgibt ihn wieder (T. 16). Aber während er noch halb nachdenklich dasteht, hört er in Gedanken eine Melodie, ein Motiv, das ihn wach werden lässt: das „Russland“-Motiv (T. 18 f.). In strahlendem D-Dur erhebt sich im Bass diese tiefe, prächtige Melodie, die mit ihrer anfänglichen Aufwärtsbewegung mit einer Terz, einer Sekunde und einer gleich wieder fallenden Quarte gleichsam nach oben strebt, sich wieder senkt und von neuem ansetzt. Harmonisch ist sie erstaunlich *unrussisch*, beinhaltet sie im ersten Teil gar eine richtige Kadenz mit Ganzschluss und wird nach einem Übergang von Subdominante und Dominante als Kadenz mit Halbschluss wiederholt. Es finden sich in dieser Hinsicht wenige typische russische Eigenheiten. Aber natürlich zeugen die fallende Terz und die Quarte sowie ihre russische Ausdrucksstärke, die Mächtigkeit des Melodieverlaufes, von ihrer russischen Bedeutung: das Motiv steht - auch in den folgenden Szenen - in vieler Hinsicht für das Land, die Heimat, vergangene Heldentaten und Zarenherrschaften und im übertragenen Sinne auch für den Mönch Pimen, der in gewisser Weise all dies durch seine Arbeit in sich vereint.

Im folgenden wird das Motiv immer weiter nach oben sequenziert und auch Pimens Gesang, der nun darüber - durchsetzt mit einigen Terzen und Quarten - liegt, hebt sich wieder mit einem Crescendo bis zum d^1 (T. 26). „Vergangenes zieht vor meinem Geist vorüber“ singt er, „und steigt vor mir wie Meereswogen auf“. Und wie eine Meereswoge setzt sehr tief im Bass in T. 26 eine verdoppelte, wellenförmige Sechszehntelfolge ein, die in T. 28 mit einem Sforzato und in eine Zweiunddreißigstelfolge umgewandelt die Stelle des „Russland“-Motivs einnimmt und sich mit Pimens Erzählung vom wogenden Meer geheimnisvoll steigert. Aber auf einmal in T. 30 „ist's still“. Urplötzlich fängt sich der Mönch wieder und kehrt in die ruhige und schweigsame Gegenwart zurück. Harmonisch kehrt das B-Dur und schliesslich C-Dur wieder (T. 31). Ein wenig bedauert der Mönch die jetzige erbärmliche Zeit, in der nichts mehr passiert und die - geradezu ein visionären Vorausblick, den Mussorgskij Pimen hier indirekt machen lässt - bald zur „Zeit der Wirren“ werden wird ...

Es folgt eine Pause (T. 33) und im folgenden (Nr. 7) nimmt der Chronist seine Arbeit wieder auf, um die letzte Kunde niederzuschreiben. Der 3/4-Takt, der auch vor dieser Szene im 4/4-Takt präsent war, kehrt wieder und wieder setzt das ursprüngliche Schreibmotiv ein (Nr. 7): ein Sechzehntelwechsellmotiv, das leicht steigt, lauter wird und wieder fällt. Dann sagt Pimen wieder etwas - vielleicht schaut er von seinen Aufzeichnungen auf oder er taucht die Feder in Tinte - und schreibt wieder, bis nur noch das leise Kritzeln der Schreibfeder zu hören ist und hinter der Bühne ein Mönchsgesang einsetzt.

Mussorgskij hat in dieser Szene gezeigt, wie er Stimmungen und Gedanken der Protagonisten - und freilich auch des Ambientes - in Musik umsetzen kann.

Harmonische Wechsel sind den Gedankensprüngen Pimens angepasst, häufig werden Modulationen weggelassen und zwei Tonarten direkt hintereinander gesetzt.

Weiterhin auffällig ist die geradezu bildliche Umsetzung von Handlung wie etwa das Schreiben, das er durch das *Schreib-Wechselmotiv* verkörpert. Besonders ist in dieser Szene auch das „*Russland*“-*Motiv*, das Pimen während der gesamten Oper begleitet und so auch erklingt, wenn dieser im 4. Akt zu Boris spricht. Der Komponist hat mit ihm einen einzigartigen Charakter, eine Verkörperung eines Landes, einer Geschichte, einer Lebensweise geschaffen.