

Dorothea Redepenning

Aleksandr Puškins Poem *Cygany* und Sergej Rachmaninovs Oper *Aleko*

— ※ —

Abstract The main question of this paper is: how do literary work and libretto relate to one another and what does the music add? A quick look at the tradition of European antigypsyism and at the history of music raise the question of how far music can be antiziganist. How did librettists and composers portray “Gypsies”? The focus is on Aleksandr Puškin’s poem and Sergej Rachmaninov’s one-act opera. The poem and the libretto are compared. The musical standard idiom, known from several popular works, is not prominent in this opera. Rachmaninov designs Aleko, the Russian and murderer, as the pathetic main character. The stereotypes of the “Gypsy” portrayal that Rachmaninov circumvents in his music predominate two Soviet film adaptations of the opera.

Zusammenfassung Die Hauptfrage dieses Beitrags lautet: Wie verhalten sich literarisches Werk und Libretto zueinander und was fügt die Musik hinzu? Ein kurzer Blick auf die Tradition des europäischen Antiziganismus und auf die Geschichte der Musik wirft die Frage auf, inwieweit Musik antiziganistisch sein kann. Wie haben Librettisten und Komponisten „Zigeuner“ dargestellt? Im Mittelpunkt stehen Aleksandr Puškins Gedicht und Sergej Rachmaninovs einaktige Oper. Gedicht und Libretto werden verglichen. Das musikalische Standardidiom, das aus mehreren populären Werken bekannt ist, steht in dieser Oper nicht im Vordergrund. Rachmaninov macht Aleko, den Russen und Mörder, zur pathetischen Hauptfigur. Die Stereotypen der „Zigeuner“-Darstellung, die Rachmaninov in seiner Musik umgeht, dominieren zwei sowjetische Verfilmungen der Oper.

Wird ein literarisches Werk in ein Libretto verwandelt und vertont, so gehen damit sowohl auf sprachlicher als auch auf musikalischer Ebene Änderungen einher, die dem Ausgangswerk größere Tiefenschärfe verleihen oder seine Botschaft umformen können. Aus dieser

Perspektive wird im Folgenden Rachmaninovs Opernadaptation von Aleksandr Puškins Poem *Die Zigeuner* diskutiert.

Sowohl das Gedicht als auch die Oper stehen in dem größeren Traditionszusammenhang des europäischen Antiziganismus. Ein berühmtes Beispiel aus der bildenden Kunst ist Georges de la Tours Gemälde *La Diseuse de bonne aventure* (1630er-Jahre), das ein bekanntes antiziganistisches Motiv in Szene setzt: Während eine alte Frau einem jungen Mann gegen Bezahlung aus der Hand lesen will, zieht eine junge Frau, ohne dass er es bemerkt, seine Geldbörse aus der Tasche. Das hässliche Gesicht der Alten, die bunten Kleider und die dunkle Hautfarbe konnotieren die Figuren negativ als „Zigeuner“. Bei genauerer Betrachtung erkennt man jedoch, dass die hellhäutige Frau im Zentrum des Bildes ebenfalls am Diebstahl beteiligt ist. Das antiziganistische Bild, das ein Vorurteil als Tatsache verewigt, zeigt auch, dass die Verbindung von Wahrsagen und Diebstahl ebenso wie die kontrastierende Figurenzeichnung – die Markierung der „Zigeunerinnen“ mittels dunkler Hautfarbe und bunter Kleidung – in der Malerei vielfach variiert wurde.

Kann auch Musik antiziganistisch sein? In der europäischen Musikgeschichte hat der „Zigeuner“-Topos ebenfalls einen festen Platz. Miguel de Cervantes' *La Gitanilla* etwa,¹ eine viel gelesene Novelle, kam 1821 als Schauspiel *Preciosa* in einer Textadaptation von Pius Alexander Wolff und mit Musik von Carl Maria von Weber heraus. Eine Ouvertüre mit „Zigeunermarsch nach einer ächten Zigeunermelodie“ und hübsche „Zigeunerchöre“ stehen einer Handlung gegenüber, die aus Cervantes' *Gitanilla* ein Lehrstück über Antiziganismus macht: Alle nur erdenkliche Bosheit, Habgier und Durchtriebenheit, ausgehend vom toposhaften Kinderraub, werden dem „Zigeunerhauptmann“ und der „Zigeunermutter“, die hier Viarda heißt, zugeschrieben.² Georges Bizets weltweit erfolgreiche Oper *Carmen* nach Prosper Mérimée ist ein Musterbeispiel für die Ambiguität zwischen

1 Entstanden vermutlich 1605, gedruckt 1613 als erste der *Novelas ejemplares* (deutsch Leipzig 1779 als *Moralische Novellen*), diverse deutsche Übersetzungen seit 1799.

2 *Preciosa. Romantisches Schauspiel in vier Akten*. Dichtung von Pius Alexander Wolff, Musik von Carl Maria von Weber; Pius Alexander Wolff (1782–1828) war gelernter Kaufmann, Schauspieler, Theaterdichter, in Weimar tätig. Die Schauspielmusik wurde vielfach unter philologischen und theatergeschichtlichen Aspekten untersucht; eine Diskussion der „Zigeuner“-Problematik steht noch aus.

Faszination und Grauen, die von der „Gitana“ und Femme fatale ausgeht.³ Ihre Musik ist von spanischen Tänzen inspiriert. Populäre Operetten wie *Der Zigeunerbaron* und *Zigeunerliebe* perpetuieren den Topos von „den Zigeunern“ als pittoreske Staffage, aus der einzelne Individuen nur dann heraustreten, wenn ihnen ein schlechter Charakter zugewiesen wird. Im *Zigeunerbaron* von Johann Strauss (Sohn, 1885) ist die Titelgestalt ein ungarischer Adliger, und die schöne Saffi, die als „Zigeunerin“ aufwuchs und die er am Ende heiraten darf, ist die Tochter des türkischen Statthalters von Temesvár. Die „Zigeuner“ dienen der *couleur locale*. In Franz Lehárs *Zigeunerliebe* (1910) ist die Hauptfigur der „Zigeunergeiger“ Józsi, der mit seiner Kapelle zur Verlobung von Zorika und Jonel aufspielt. Das Mädchen verliebt sich in ihn, kann aber dank eines Zaubertrunks in die Zukunft sehen und erkennen, dass Józsi einen abgrundtief schlechten Charakter hat. Zum Glück erlebt sie die Beziehung mit Józsi nur im Traum und kehrt im Wachzustand zu ihrem soliden Jonel zurück. Józsi ist ein Geiger, sein musikalisches Idiom ist das der sogenannten „Zigeunerkapellen“, die im Habsburgerreich seit Maria Theresias Assimilationspolitik tätig waren. Alle seine Lieder, besonders das zum Schlager avancierte *Ich bin ein Zigeunerkind*, verbinden diesen musikalischen Tonfall mit seinem unwürdigen Verhalten.

Vermittler dieses Idioms waren János Lavotta,⁴ Antal Csermák⁵ und János Bihari.⁶ Charakteristika dieses Idioms sind unter anderem eine besondere Molltonleiter (mit übermäßiger Sekunde zwischen der zweiten und dritten, gelegentlich auch zwischen der sechsten und siebenten Stufe), die als „Zigeunerleiter“ oder „Zigeunermoll“ („Gypsy scale“), zugleich als „ungarische Leiter“ („Hungarian minor scale“) in den musikalischen Sprachgebrauch einging. Es ist das Idiom, das Franz Liszt als Basis eines den Roma und den Ungarn gemeinsamen musikalischen

3 Sowohl Mérimées Text als auch Bizets Oper sind Gegenstand mehrerer Arbeiten aus der Perspektive der Genderstudies. Siehe etwa McClary: *Structures*, S. 115–129; Saporta: *Masculin*, S. 123–132; Bullerjahn: *Projektionsfläche*, S. 313–351.

4 János Lavotta (1764–1820), aus adliger Beamtenfamilie, Jurist, Geiger und Komponist.

5 Antal Csermák (1774–1822), ungarischer Geiger und Komponist.

6 János Bihari (1764–1827), ungarischer Rom, Geiger und Komponist, als herausragender Virtuose wurde er auch zu Staatsakten geladen. Unter anderem trat er beim Wiener Kongress 1815 auf.

Epos betrachtete.⁷ Eine Operette wie *Zigeunerliebe* zeigt, dass dieses Idiom in musikalischen Antiziganismus umschlagen kann. Vor diesem Hintergrund sind Puškins *Die Zigeuner* und Rachmaninovs *Aleko* zu betrachten.

Werke

Puškins Poem *Die Zigeuner* ist eine poetisch durchkomponierte Dichtung in vierhebigen Jamben mit Kreuzreimen.⁸ Erzählende und reflektierende Passagen wechseln mit Monologen und Dialogen der vier auftretenden Personen. Die Konstellation ist einfach: Zemfira, die Tochter eines alten „Zigeuners“, nimmt sich des vom Gesetz verfolgten Russen Aleko an, der bei den „Zigeunern“ Zuflucht findet. Sie nimmt ihn als Mann, beide haben ein gemeinsames Kind. Als Zemfira sich in einen anderen „Zigeuner“ verliebt, ersticht Aleko erst den Liebhaber, dann seine Frau. Die Gruppe zieht weiter und verstößt Aleko. Der Alte erklärt ihm, warum: Man verurteilt den Mörder nicht, aber sein Denken ist der Gruppe zutiefst fremd, er möge in Frieden ziehen.

Rachmaninovs Oper *Aleko* ist 1892 als Diplomarbeit entstanden.⁹ Das Libretto, das eng an Puškin angelehnt ist, verfasste Vladimir Nemirovič-Dančenko, um die Zeit bereits ein prominenter Autor und Theaterregisseur. Musikalisch orientiert sich der junge Rachmaninov an seinen Lehrern und Vorbildern. Im Eingangschor und in den Tänzen erklingen Reminiszenzen an die Polowetzer-Chöre aus Aleksandr Borodins Oper *Knjaz' Igor'*, die posthum 1890 uraufgeführt wurde; in einigen Details sind Pëtr Čajkovskijs Klangfarben zu erkennen. Die Oper erlebte bei der Uraufführung 1893 im Moskauer Bolschoi-Theater einen glänzenden Erfolg und hat einen festen Platz auf russischen Bühnen.

7 Liszt: Bohémiens. Der Zusammenhang ist aufgearbeitet in dem Sammelband: Awosusi (Hg.): Musik.

8 Цыганы – Die Zigeuner, 1824 in Verbannung verfasst, 1827 in Freiheit veröffentlicht.

9 Алеко – Aleko (Kurzform für Alexander), Uraufführung 27. April 1893. Die Forschungsliteratur zu der Oper ist gering: Melani: Tzigane; Buhler: Aleko; Naumov: Rachmaninov, S. 195–201.

Poem und Libretto

Puškins Poem ist frei vom typischen Antiziganismus der Zeit. Klaus-Michael Bogdal veranschaulicht das am Beispiel der Erzählung des Alten, der davon berichtet, dass seine Vorfahren einst auch einem „heiligen Greis“ Obdach gewährten, gemeint ist Ovid, den Kaiser Augustus ans Schwarze Meer verbannt hatte.¹⁰ Damit nobilitiert Puškin die „Zigeuner“ nicht nur als mitfühlende Leute, die Ausgestoßene bei sich aufnehmen, sondern er billigt ihnen auch eine mündlich tradierte Geschichte zu, die über 1800 Jahre zurückreicht und die in der europäischen Kultur verankert ist. Die Legende des Alten verbiete es auch, so Bogdal, die „Zigeuner“ „als Wilde oder Barbaren zu betrachten“. „Durch ihr Leben in Freiheit unterscheiden sie sich in der poetischen Erfindung Puškins positiv von der Gesellschaft um sie herum. Dennoch sind sie Europäer, tief verbunden mit den antiken Wurzeln dieses Kulturraums.“¹¹

In der Figur des Alten gibt Puškin seinen Lesern eine weitere Lehre mit, die Bogdal als „folgenreiches kulturelles Missverständnis“ bezeichnet,¹² denn Aleko betrachtet Zemfira als sein Eigentum. Er hält an bürgerlich-männlichen Besitzvorstellungen fest, die in der Wertordnung der „Zigeuner“ keine Gültigkeit haben. Puškin schreibt ihnen ein radikales Freiheitsverständnis zu, das unabhängig macht, aber auch ertragen werden muss. Der Alte hat seinen inneren Frieden wiedergefunden, nachdem ihn seine Frau mit der kleinen Zemfira sitzenließ. Dazu ist Aleko nicht in der Lage. Wie zentral das Thema Freiheit für Puškin in dem Poem ist, zeigt die Verwendung des Wortes „воля“, das zehnmal in dem kurzen Text vorkommt. Der gängigere Begriff „свобода“ erscheint nur einmal. „свобода“ meint allgemein Freiheit, frei von Einschränkungen, während „воля“ viel weiter gefasst ist. Es bedeutet zugleich auch Wille, Zielstrebigkeit, Selbstkontrolle, Macht. Im Sinne von Freiheit schließt „воля“ die bewusste Entscheidung für Freiheit, eine Lebenseinstellung, kreatürliche Freiheit ein. Man kann Puškins *Die Zigeuner* als eine Studie oder eine Fantasie über den Begriff „воля“ lesen.

Für das Libretto wurde der Titel in *Aleko* geändert. Damit verschiebt sich die dramaturgische Ausrichtung auf ihn als Hauptfigur.

10 Vgl. die Verse 181–183 „Меж нами есть одно преданье / Царем когда-то сослан был / Полудня житель к нам в изгнанье.“ („Es gibt bei uns so eine Sage: / zu uns kam einst ein Delinquent. / Verbannt vom Zaren wohl weit her.“ Puschkin: Poeme, S. 178).

11 Bogdal: Europa, S. 194.

12 Ebd. S. 192.

Insgesamt aber orientiert sich das Libretto eng an Puškin. Wie in der russischen Operntradition üblich, liegt fast durchgehend der originale Text zugrunde; allerdings wurde er zusammengeschnitten und umgestellt, erzählende Passagen werden wörtliche Reden, die teilweise anderen Personen zugeordnet sind. Das Libretto gliedert sich in dreizehn Nummern. Dabei sind die üblichen Anforderungen an eine Oper berücksichtigt. Es gibt Chorszenen, zwei Tänze und je ein Solo für den Alten, Zemfira, Aleko und den jungen „Zigeuner“, der hier viel mehr Raum bekommt.

Nummern der Oper:

1. Introduction
2. Chor: „Macht weit die Herzen“¹³
3. Erzählung des Alten: „Die Wunderströme, die das Dichten“ – Epilog
4. Szene und Chor: Terzett Aleko, Zemfira, junger „Zigeuner“
5. Tanz der Frauen: Ballett
6. Tanz der Männer: Ballett
7. Chor: „Genug, Alter ...“ (ohne Vorlage)
8. Duettino: Junger „Zigeuner“ und Zemfira
9. Szene an der Wiege: Zemfiras Lied – Aleko
10. Kavatine des Aleko: Kollage aus verschiedenen Textstellen
11. Intermezzo
12. Romanze des jungen „Zigeuners“: Worte des Alten, gerichtet an Aleko
13. Duett und Finale: Zemfira, Aleko, Chor

Wie librettotechnisch mit Hinblick auf die Vertonung gearbeitet ist, sei exemplarisch an einigen Punkten veranschaulicht:

Die Gesamtgliederung bringt in Puškins lose Gedankenfolge eine stringente Handlung: Choreinsatz am Tage, der Alte unterhält das Volk mit seiner Erzählung, Zemfira, Aleko und der junge „Zigeuner“ werden im Terzett eingeführt und das Thema Eifersucht platziert; man tanzt und singt ein Abendlied; in der Dämmerung treffen sich Zemfira und ihr Liebhaber; die Szene an der Wiege zeigt den Streit zwischen Zemfira und Aleko; Aleko klagt seinen Kummer in einer Kavatine; der junge „Zigeuner“ bringt Zemfira ein Ständchen; dann folgt Puškins Schluss, allerdings hat Aleko hier das letzte Wort.

13 Die Textincipits sind aus Puschkin, Poeme, entnommen.

Der Alte, bei Puškin eine Verkörperung von Vernunft, Wissen und Weisheit, wird im Libretto zum „Bojan“, zum altrussischen Sängerdichter, zum Bylinen-Sänger, der erstmals im Igor-Lied erwähnt wird. Er ist eine Standardfigur in russischen Opern seit Michail Glinkas *Ruslan und Ljudmila*. Entsprechend bekommt er die erste Solonummer und wird mit Harfe begleitet, deren Klang an die Gusli, das Instrument der Bylinen-Sänger, erinnert. Der Text stammt aus Puškins Epilog und aus der Passage, in der der Alte Aleko zur Belehrung berichtet, wie Mariula ihn einst verließ. Damit wird das Eifersuchtsthema gleich zu Beginn eingeführt. Zugleich wird der Alte durch die Umdeutung zu einer Nebenfigur herabgestuft, und er wird russisch konnotiert. Die Zeitgenossen Ende des 19. Jahrhunderts werden ihn als folkloristischen russischen Genretypus im „Zigeuner“-Gewand wahrgenommen haben.

Zemfira, bei Puškin eine aktive Figur und gleichfalls eine Verkörperung der Idee der „воля“, wird im Libretto von vornherein als Ehebrecherin gezeigt: Grundlage ist der Dialog zwischen Aleko und dem Alten; aber Alekos Replik, er werde den Nebenbuhler jagen, steht allein; die vernünftige Antwort des Alten wird umfunktioniert zum Geturtel zwischen Zemfira und dem jungen „Zigeuner“.

Entsprechend ist auch ihr Lied *Alter Mann, böser Mann* umgewertet. Bei Puškin gilt das Lied gleichfalls Aleko; aber im Poem ist der junge „Zigeuner“ zu dem Zeitpunkt noch nicht in Erscheinung getreten, sodass es dort vage bleibt. Im Libretto spielt die Szene am Abend. Zemfira ist hinausgegangen, um sich mit ihrem Liebhaber zu treffen. Das Duettino der beiden basiert auf dem Text des Stelldicheins, das zu den Morden führt. Hier ist es vorgezogen und so platziert, dass Zemfira, die gerade noch rechtzeitig nach Hause zurückkommt, ohne in flagranti ertappt zu werden, das Lied direkt an ihren Mann adressiert und ihn auf diese Weise beschimpft.

Höhepunkt der Szenenfolge ist Alekos Kavatine, die direkt auf Zemfiras Lied folgt. Es ist die umfangreichste Nummer und aus unterschiedlichen Textstellen so zusammengestellt, dass ein großes dreiteiliges Solo entsteht, das es Aleko gestattet, zu tragischer Größe aufzuwachsen. Ein Intermezzo leitet über zum Ständchen, das der junge „Zigeuner“ Zemfira darbringt. Der hier zugrunde liegende Text steht bei Puškin an ganz anderer Stelle: In diesem Abschnitt spendet der Alte Aleko Trost und versucht ihn zu beruhigen.

Musik

Das Libretto ist auf musikdramatische Wirkung angelegt; Rachmaninovs Vertonung unterstützt die Librettovorgaben, sie verstärkt sie sogar dahingehend, dass die Titelfigur auch musikalisch das größte Gewicht erhält.

Der junge „Zigeuner“, bei Puškin eine Nebenfigur, wird in der Oper zu einer Hauptfigur. Das *Affettuoso*-Motiv zum Text „Еще одно, одно лобзание!“ – „Ach noch einen, einen Kuss!“, mit dem er das Duett mit Zemfira eröffnet, steht in D-Dur. Es fungiert schon in der Introduction als Kontrastmotiv zum düsteren d-Moll, das mit Aleko verknüpft ist. Dass es bereits hier erklingt, wertet es zum Hauptthema auf. Im Duett wird es vom jungen „Zigeuner“ intoniert, nicht von Zemfira. Es steht für die Liebe des jungen „Zigeuners“ zu Zemfira, nicht für ihre Liebe zu ihm. Dass er noch ein Ständchen singen darf, wertet ihn zusätzlich auf.

Zemfiras Lied folgt direkt auf das Duett; es ist ihr einziges Solo, das auch im szenischen Kontext als Zitat gekennzeichnet ist – effektiv zwar, aber es sind nicht ihre Worte. Der Text geht auf ein Lied zurück, das Puškin von Roma in Kischinau gehört hat.¹⁴ Das Lied wurde vielfach als „Zigeunerlied“ vertont, auch Georges Bizets *Carmen* singt dieses Lied.

Erste Strophe:	Wörtliche Übersetzung (DR):
Старый муж, грозный муж	Alter Mann, böser Mann,
Режь меня, жги меня:	Stich mich, brenn mich ...
Я тверда; не боюсь	Ich bin standhaft, fürchte weder
Ни ножа, ни огня.	Messer noch Feuer.
Ненавижу тебя,	Ich hasse dich,
Презираю тебя;	Verachte dich;
Я другого люблю,	Liebe einen anderen,
Умираю любя.	Liebend sterbe ich.

Auch was Leitmotive oder charakteristische Klangfarben angeht, bleibt Zemfira unberücksichtigt. Puškins eigenständige Zemfira wird in der Oper über die Männer bestimmt. Ihr letztes Wort bei Puškin lautet, anknüpfend an das Lied: „liebend sterbe ich“. Im Libretto nimmt sie tränenreich Abschied vom toten jungen „Zigeuner“ mit den Worten „Liebster, verzeih mir, meine Liebe hat dich zerstört“ und stirbt selbst

14 Puschkin: Poeme, S. 383, Anm. 180.

mit den Worten „Vater, seine Eifersucht hat mich zerstört“. Das ist auf der Opernbühne wirkungsvoll, aber sentimental und wäre bei Puškin undenkbar.

Aleko bekommt musikalisch die umfangreichste und anspruchsvollste Partie. Seine Tonart ist ein chromatisch angereichertes d-Moll, dunkle Klangfarben, heftige Agogik und Dynamik charakterisieren sein innerlich zerrissenes Wesen. Schon die Introduktion ist von seiner Klanglichkeit beherrscht. Sein großes Solo, die musikalisch dicht gearbeitete Kavatine, ist eigentlich eine große Arie mit einleitendem Rezitativ und drei großen Abschnitten, in denen unterschiedliche Gefühlslagen durchlaufen werden. Sie steht einen Ganzton tiefer, in c-Moll, der Tonart, die seit Beethovens fünfter Symphonie mit dem Tragischen assoziiert wird. Das Solo klingt aus mit einem instrumentalen Nachspiel, das sich zu breitem Pathos steigert und die Musik nach den Morden anklingen lässt. So ergreift der Komponist Partei für seinen Titelhelden.

Am Schluss stehen die Worte des Alten, die vom Chor vorgetragen werden. Rachmaninov hat das im Tonfall der slavischen Kirchenmusik vertont. Eingerahmt ist der Chorgesang von Soloabschnitten des Aleko. Ihn erfasst Reue, wie gern würde er sein Leben hingeben für einen Augenblick Freude für Zemfira; und er bekommt das letzte Wort: „O Trauer! Oh Schmerz! Wieder allein, allein!“ Das ist *Lento lugubre. Alla Marzia funebre* vertont. Dieser Trauermarsch gilt der ganzen Situation, primär aber Aleko, der hier ganz ähnlich wie Čajkovskijs *Evgenij Onegin* in Selbstmitleid versinkt.

Aleko, oder: Wie werden *Die Zigeuner* musikalisch inszeniert?

Aleko ist der tragische Held der Oper, daher steht sein Name im Titel. Dass er aus Eifersucht zum Doppelmörder wurde, legen Libretto und Musik als tragisch für ihn aus. Puškins Thema, Gleichberechtigung (auch der Zemfira), Humanismus, „воля“ als Aufgabe und als Ideal – all das spielt in der Oper keine Rolle. Zemfira wird zur untergeordneten Person, geformt nach bürgerlich-männlichen Wertmaßstäben, die die Frau als Eigentum des Mannes begreifen. Entsprechend ist das von der Idee der „воля“ durchdrungene Wertesystem, das Puškin starkmacht, hier ausgeblendet.

Als Rachmaninov seinen *Aleko* komponierte, hatte sich das musikalische Idiom, das mit „Zigeuner“-Darstellungen assoziiert war, längst

europaweit etabliert. Auch in Russland kannte man Liszts *Ungarische Rhapsodien*, die das Modell dieses Idioms bereitstellen, man kannte Robert Schumanns *Zigeunerleben* (1840, auf Emanuel Geibels Text), Johannes Brahms' *Zigeunerlieder* (1888, Text von Hugo Conrat) und den *Zigeunerbaron* von Johann Strauss. In allen Opern und Operetten, in denen „Zigeuner“ auftreten, dient dieses Idiom als *couleur locale*, es schafft ein klingendes Ambiente. Die „Zigeuner“ sind darin als Staffage eingebettet und haben üblicherweise an der dramatischen Handlung keinen Anteil. Rachmaninov verzichtet auf dieses Idiom. Nur der Tanz der Männer (Nr. 6) hat den Zusatz „alla zinganga“; allerdings hat Rachmaninov dieses Thema in seinem Prélude Op. 23,5 (g-Moll) wieder verwendet. Hier lautet die Anweisung schlicht „alla marica“, und nichts in der Musik weist auf das typische Idiom hin.

War es vielleicht eine kluge Entscheidung Rachmaninovs, in seinem *Aleko* auf das populäre Idiom zu verzichten? Kann der Verzicht als Respekt dahingehend gedeutet werden, dass Russen und „Zigeuner“ musikalisch gleichberechtigt sind? Der Alte ist in einen russischen „Bojan“, einen Bylinen-Sänger, verwandelt. Der Chor, der Aleko verstößt, äußert sich im Tonfall der orthodoxen Kirchenmusik. Das Ständchen des jungen „Zigeuners“ ist gefällige Estradenmusik. Alekos musikalische Sprache ist von einem Pathos durchdrungen, für das Čajkovskij das konkrete Vorbild bereitstellt. Zemfira ist in diesen Tonfall eingebettet. Nur über ihr Lied, ihr einziges Solo, wird sie konkreter definiert, und zwar über den Text, der ein Zitat eines „Zigeuner“-Liedes aus der Moldau darstellt. Was als Gleichberechtigung verstanden werden könnte, ist tatsächlich eine Eingemeindung, eine Russifizierung. Davon ist Zemfira über ihr Lied ausgenommen. So ist sie die einzige explizite „Zigeuner“-Figur. Die Frage nach Antiziganismus stellt sich also auf der musikalischen und textlichen Ebene als Genderfrage dar. Nun besteht eine Oper nicht nur aus Text und Musik; sie lebt vor allem von ihrer Inszenierung. Bühnenbild, Kostümierung und Regie sind, auch wenn sie in der Partitur üblicherweise nur rudimentär angegeben werden, doch konstitutiv für das Verständnis einer Oper. Zwei sowjetische Verfilmungen inszenieren die Oper mit entsprechenden Kostümen, Make-up und Requisiten derart, dass sie sie wie selbstverständlich im Klischee der „Zigeuner“-Romantik verorten. Die eine der Inszenierungen, 1953 teils mit Schauspielern, teils mit Opernsängern produziert, ruft

alle Stereotypen auf, die diese Inszenierungstradition bereithält.¹⁵ Die andere Verfilmung entstand 1986 und ist mit namhaften Sängerinnen und Sängern, die zugleich das Schauspiel beherrschen, besetzt.¹⁶ Auch wenn die Bühnen-„Zigeuner“ hier in edle Stoffe gekleidet und als noble Charaktere gezeigt sind, greift auch diese Inszenierung auf die gängigen Klischees zurück. Beide Verfilmungen knüpfen damit an die lange Tradition des exotisch-pittoresken „Zigeuner“-Bildes an, mit dem immer unterschwellig oder explizit Antiziganismus einhergeht. Das zeigt, wie tief das „Zigeuner“-Stereotyp verankert ist, denn da Rachmaninovs Musik keine Ziganismen enthält, wären auch Inszenierungen denkbar, die das Klischee aufbrechen.

Filme

Алеко – *Aleko*, Regie: Sergej Sidelëv, SU 1953.

Алеко – *Aleko*, Regie: Viktor Okuncov, SU 1986.

Literaturverzeichnis

Awosusi, Anita (Hg.): Die Musik der Sinti und Roma, Bd. 1: Die ungarische Zigeunermusik, Heidelberg 1996.

Bogdal, Klaus-Michael: Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung, Berlin 2011.

Buhler, François: *Aleko, l'opéra tzigane de Rachmaninov*, Saint-Denis 2016, französische Übersetzung des Librettos und Kommentar.

Bullerjahn, Claudia: Carmen – eine Projektionsfläche. Vergleichende Untersuchungen von ausgewählten Verfilmungen, in: Bullerjahn, Claudia / Löffler, Wolfgang (Hg.): *Musikermythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen* (= Musik – Kultur – Wissenschaft Bd. 2), Hildesheim 2004, S. 313–351.

15 Lenfilm-Produktion mit dem Orchester der Leningrader Staatlichen Philharmonie unter Nikolaj Rabinovič, abrufbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=x-3Zt19vZjE> [Zugriff: 28. 4. 2020].

16 Lenfilm-Produktion mit dem Akademischen Symphonieorchester der Moskauer Philharmonie unter Dmitrij Kitaenko, abrufbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=8IGXeJX-XT0> [Zugriff: 28. 4. 2020].

- Liszt, Franz: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris 1859, Leipzig 1881, deutsche Ausgabe: *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, Mainz 1861.
- McClary, Susan: *Structures of identity and difference in Bizet's Carmen*, in: dies. (Hg.): *The work of opera. Genre, nationhood, and sexual difference*, New York 1997, S. 115–129.
- Melani, Pascale: *Le thème tzigane de Pouchkine à l'opéra*, in: *Avant-scène: Opéra 290* (janvier–février 2016): Tchaikovski: *Iolanta* / Rachmaninov: *Aleko*, ballet *Casse Noisette*, Paris 2016.
- Naumov, Aleksandr: *S. V. Rachmaninov i Vl. I. Nemirovič-Dančenko: Iz istorii nesostojavšegosja sotrudničestva*, in: *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* Heft 2, 2014, S. 195–201 (S. V. Rachaminov und Vl. I. Nemirovič-Dančenko: *Aus der Geschichte einer unverwirklichten Zusammenarbeit*, in: *Wissenschaftlicher Bote des Moskauer Konservatoriums*).
- Puschkin, Alexander Sergejewitsch: *Poeme und Märchen*, Berlin 1985.
- Saporta, Karine: *Le masculin chez Carmen*, in: Rallo, Élisabeth Ravoux (Hg.): *Carmen. Figures mythiques*, Paris 1997, S. 123–132.