

Peter Eötvös: *Tri Sestri* (1996-97)

Text: Claus H. Henneberg und Peter Eötvös (russ., nach Anton Tschechow)
Dt. Übersetzung: Alexander Nitzberg; Ungar. Übersetzung: Ágnes Romhányi

Soli: Irina (Ct), Mascha (Ct), Olga (Ct), Natascha (Ct); Doktor (T), Rodé (T), Fedotik (T);
Tusenbach (Bar), Verschinin (Bar), Andrej (Bar); Soljony (B), Anfisa (B), Kulygin (B)
1. Orch: 1 (Afl). 1 (Eh). 1. Bkl (Kbkl). Fg. Ssax. / 2. 1 (Flghr). 1. O. / 2 Schlzg. / Akk. E-Klav. /
1.0.1.1.1.
2. Orch: 2. 2. 2. 2. / 2. 2. 2. 1. / 2 Schlzg. / E-Klav. Zuspiel-CD. / 8. 8. 6. 6. 4.
Die Frauenrollen können auch von Frauenstimmen gesungen werden.

Uraufführung: 13.3.1998, Lyon
Dauer: abendfüllend

»Die Oper ist nicht tot« Peter Eötvös im Gespräch mit Pierre Moulinier

*Wie haben Sie die Komposition Ihrer ersten Oper *Drei Schwestern in Angriff* genommen?*
Ich hatte ja bereits 1975 *Radamès* geschrieben. Aber das war eine Kammeroper mit vier Personen und reduziertem Orchester. Für *Drei Schwestern*, eine Oper großen Formats, wollte ich gleich Nägel mit Köpfen machen. Ich habe bestimmte Intervalle, bestimmte Rhythmen und bestimmte Instrumentalkonstellationen benutzt, um das Publikum mit einer möglichst klaren und verständlichen Sprache zu erreichen. Ich habe die dramaturgischen Regeln gebraucht, die ich in meiner Jugend als Zuschauer beim Stücken von Shakespeare und Ibsen gelernt und danach durch meine eigenen Theatererfahrungen vertieft habe. Ich bekenne mich zu dem Prinzip, daß die Dinge gut laufen, wenn man eine Einleitung, einen guten Anfang hat und man Spannungen durch Accelerandi, Kontraste und Ruheperioden aufbaut. »Klassisch« bedeutet nicht traditionell, sondern die Regeln zu akzeptieren, die ihre Wirksamkeit bewiesen haben. *Chinese Opera*, die ich 1986 geschrieben habe, ist keine Oper, und es ist auch sehr wenig Chinesisches darin. Es handelt sich um ein Werk für Kammerorchester, in dem ich Portraits von mir bekannten Film- oder Theaterregisseuren gestaltet habe: Klaus Michael Grüber, Patrice Chéreau, Peter Brook, Bob Wilson und Jacques Tati. Ich habe mit Grüber und Wilson gearbeitet, aber vielleicht von Peter Brook, mit dem ich nie direkt zusammengearbeitet habe, am meisten gelernt: insbesondere, was seine große Stärke ist, wie man ein Schauspiel anpacken muß.

Ist Ihnen Ihre Erfahrung als Dirigent beim Komponieren nützlich?

Ich versuche nie, einen Instrumentalisten oder Sänger durch komplizierte Strukturen zu belasten. Aber ich will, daß jeder einen Teil hat, den er sehr genau ausführt, um mir die Möglichkeit zu geben, auf vernünftige Art zu einer komplexen Partitur zu gelangen. Wenn ich komponiere, vergesse ich nie, daß ich auch Dirigent bin. Ich denke immer an die Ausführung. Ich weiß genau, wie sehr man in den Proben arbeiten muß und wieviel Zeit dies kostet. Für *Drei Schwestern* braucht meiner Meinung nach das Kammerensemble von 17 Instrumenten zur Begleitung der Sänger eine gute Woche, um alles zu regeln. Für das große Orchester hinter der Bühne ist es viel einfacher: zwei Probenstage reichen aus.

Vor der Komposition von *Drei Schwestern* wollte ich die Oper von Lyon, wo die Uraufführung stattfinden sollte, von innen kennenlernen. Ich habe daher dort zwei Opern dirigiert, *Don Giovanni* von Mozart und den zweiten Aufzug des *Parsifal* von Wagner. Ich konnte mich so den spezifischen Eigenschaften des Orchesters anpassen, um die Komposition meiner beiden Formationen festzulegen. Die Vorbereitung verlief in

Koordination mit dem Musikdirektor Kent Nagano, der als Hauptdirigent im Graben arbeitete, während ich als Assistent das Orchester hinter der Bühne leitete. Ferner habe ich das Werk in enger Zusammenarbeit mit dem Regisseur Amagatsu geplant. Es ist schon etwas Besonderes, eine Produktion optimal vorbereiten zu können, indem einem alles zur Verfügung steht, wie es im 18. oder 19. Jahrhundert der Fall war.

Einige schrieben, daß man sich Drei Schwestern nur in der Gestalt der Uraufführung von Lyon vorstellen kann. Was halten Sie davon?

Es fehlt ja nicht an Versuchen das Werk in anderer Gestalt aufzuführen. Die Oper wird 1999 und 2000 in Düsseldorf, Amsterdam und Budapest wiederaufgenommen. In Deutschland und Ungarn wird sie in den Nationalsprachen gesungen werden, und die Frauenrollen werden mit Sängerinnen besetzt, nicht mit Countertenören wie bei der Uraufführung. Ich bin sehr gespannt, was daraus werden wird.

Das Originaltextbuch von Drei Schwestern war in deutscher Sprache, aber Sie haben sich letztendlich für Russisch entschieden. Warum?

Wegen Tschechow natürlich. Aber auch, weil Russisch eine sehr konzentrierte Sprache ist. Die Vokale sind sanglich, die Konsonanten stark gekennzeichnet. Zusammen mit dem Englischen und dem Italienischen liegt mir die Sprache am meisten.

Mit Deutsch verhält es sich anders. Ich habe dreißig Jahre in Deutschland gelebt, und kenne Sprache und Land sehr gut, aber meine Hauptthemen sind nicht deutsch. Italienisch und englisch spreche ich nicht: Ich fühle mich daher freier im Umgang mit ihnen. Ich kann sie wie eine Musiksprache behandeln, kann Vokale wie konsonante Elemente einsetzen, Konsonanten wie Perkussionselemente. Ungarisch, meine Muttersprache, benutze ich nicht, weil ich da gehemmt bin.

Wie schätzen Sie die Situation der Oper heute ein?

Die Oper ist in künstlerischer, politischer und wirtschaftlicher Sicht ein sehr empfindlicher Ort. Viele Komponisten haben keine Erfahrungen mit den Regeln, die in Opernhäusern herrschen. Ihre Bühnenwerke weisen nicht immer in genügender Weise eine dramatische Konzeption auf, ungeachtet ihrer bewegenden expressiven Kraft. Das bedeutet, daß ich an die Zukunft der Oper glaube, und daß die Zukunft in der Verbindung von Auge und Ohr liegt. Die kommenden Jahre werden immer stärker visuell geprägt sein – man wird das Bild in allen Erscheinungsformen benutzen – und alle Entwicklungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf diesem Gebiet (Film, Video, Photo, Informatik, Elektronik) miteinander vereinigen. Der Oper müssen diese Fortschritte zugute kommen, sie ist nicht tot. Als Boulez in den sechziger Jahren sagte, man sollte alle Opernhäuser verbrennen, sprach er von den Strukturen, nicht von der Gattung selbst.

Obwohl Sie viel elektroakustische Musik geschrieben haben, verzichten Sie in Drei Schwestern darauf. Warum?

Weil Tschechow, wie mir scheint, keinen Anlaß dafür bietet. Es ist aber auch zu kompliziert, diese Musik in einem Opernhaus aufzuführen. Ich benutze jedoch gemischte Formen, instrumentale und elektroakustische Musik in meinen nächsten Bühnenwerken in Frankfurt und im Pariser Châtelet. Es scheint mir ein Fehler zu sein, auf Elektronik zu verzichten. Jede Epoche erfindet ihre eigenen Instrumente. Im 17. Jahrhundert entwickelten sich die Streichinstrumente, im 18. die Holzblasinstrumente, im 19. die Blechblasinstrumente, zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Varèse die Schlaginstrumente. Seit den dreißiger Jahren mit John Cage, dann mit Stockhausen ergab sich die elektroakustische Musik von selbst. Leider bedient sich unsere traditionsbewußte Branche nur ungenügend der Elektronik. Tatsächlich haben die im Bereich von Rock und Pop tätigen Musiker Stockhausens Lektion am besten verstanden. Sie wissen die richtigen Mittel im richtigen Augenblick einzusetzen.

Sie sind »zeitgenössischer« als wir. Das Beispiel einer zukunftsgerichteten Klangforschung geben uns Boulez und die IRCAM in Paris.

Sind Sie in einem Land verwurzelt oder eher ein internationaler Künstler?

Wie Bartók bin ich in Siebenbürgen geboren. Ich habe dann in Budapest gelebt, das während des Kalten Krieges auf der anderen Seite der Welt lag. 1966 bin ich nach Deutschland gekommen und habe im Elektronischen Studio in Köln mit Stockhausen zusammengearbeitet. Ich bin niemals mehr wirklich in mein Land zurückgekehrt. Später habe ich dann in Paris an der Spitze des Ensemble InterContemporain gearbeitet. Heute wohne ich in den Niederlanden, wo ich das Kammerorchester des holländischen Rundfunks leite. Als Dirigent und Komponist fühlte ich mich überall wohl, aber ich bin nirgends wirklich zu Hause. Das ist mein Schicksal. Ich habe ein herrliches und sehr angenehmes Leben, aber wie ein Fremder, der das, was um ihn herum passiert, beobachtet. Das ist genau das, was ich in *Drei Schwestern* verwirklicht habe. In diesem Werk tue ich nichts anderes als die Personen zu studieren, ihre Tätigkeit und Nichttätigkeit, die unmöglichen Entscheidungen, die sie zu treffen haben und die sie letztlich auch nicht treffen.

Welche Rolle spielt Ironie in Ihrem Leben und in Ihrem Werk?

Die Ironie ist wie der Witz. Sie hilft uns, die Dinge klar zu sehen. Was mich betrifft, so schützt sie mich, erlaubt mir ein wenig, mich zurückzuziehen. Im Restaurant zum Beispiel setze ich mich niemals an einen Tisch in der Mitte, sondern immer in eine Ecke, wo ich beobachten kann. Letzten Endes ist das eine Tschechowsche Haltung.

Werkbeschreibung: „Eine große zeitgenössische Oper“ von Pierre Moulinier

«Ich habe für *Drei Schwestern* eine spezifische Musik geschrieben, die zweifellos weder dem gleicht, was ich vorher komponiert habe, noch dem, was ich danach komponieren werde». Mit dieser Charakterisierung der Musik seiner ersten Oper wollte Peter Eötvös deren Einzigartigkeit hervorheben. Das am 13. März 1998 an der Oper von Lyon uraufgeführte Werk ist jedoch die Frucht einer langen Reifung und ist aus den unterschiedlichsten Erfahrungen hervorgegangen. Peter Eötvös war auf allen musikalischen Gebieten tätig, und sein Schaffen entzieht sich durch seine Bandbreite allen herkömmlichen Kategorien: Instrumental- und Vokalmusik, elektroakustische Musik, Multimedia, Bühnen- und Filmmusik, musikalische Komödien. *Drei Schwestern* stellt insofern die Zusammenfassung seiner ganzen musikalischen Bildung und Kultur und seiner Sensibilität dar.

Überraschenderweise hatte Tschechow bis dahin nicht allzu viele Opernkomponisten inspiriert. Anführen lassen sich zwar *Der Bär* (1967) von William Walton, *Die Möwe* (1968) von Roman Vlad, *Onkel Vanja* (1972) von Krešimir Friebec, *Der Kirschgarten* (1984) von Rudolf Kelterborn und sogar *Drei Schwestern* (1986) von Thomas Pasatieri, aber das ist auch schon fast alles. Vielleicht schreckt Tschechows berühmte »kleine Musik« die Komponisten ab. Als der Direktor der Oper von Lyon, Jean-Pierre Brossmann, den Kompositionsauftrag einer Oper an Peter Eötvös übermittelte, begab er sich mit Claus C. Henneberg (dem Librettisten des *Lear* von Aribert Reimann) auf die Suche nach einem Stoff: Sie schauten sich bei Georges Batailles und bei Shakespeare um. Zuletzt wählten sie *Drei Schwestern* aus.

Auf den ersten Blick scheint das Thema nicht besonders geeignet für die Gattung Oper: unter den vierzehn Rollen (eine strich Peter Eötvös) kein einziger Held. Nichts als gewöhnliche Menschen, die in der russischen Provinz am Ende des 19. Jahrhunderts ein gewöhnliches Leben führen, was noch durch dessen Ereignislosigkeit verstärkt wird. Eötvös ersetzte den chronologischen Ablauf, der sich über vier Jahre der monotonen und hoffnungslosen Existenz der Familie Prozorow erstreckt, durch einen anderen Aufbau. Seine Oper gliedert sich in drei Sequenzen, die dieselben Geschehnisse schildern, aber sich jedes Mal auf eine

bestimmte Figur konzentrieren: die erste ist Irina, der jüngsten Schwester, gewidmet, die zweite Andrej, dem Bruder, die dritte Mascha, der mittleren Schwester. So kehren die Episoden von einem Teil zum anderen wieder, freilich ohne Redundanz: Unterschiedlich gefärbt, jedoch immer wiedererkennbar, helfen sie dem Zuschauer beim Verfolgen der Handlung. Bestimmte Episoden klingen wie Refrains: Natascha, die mit einer Kerze in der Hand vorbeigeht, der Brand, der die Stadt verwüstet, der Doktor, der die Wanduhr zerbricht. Die Aufgabe der chronologischen Ordnung zugunsten einer musikalischen und bühnengerechten, einer Art Restrukturierung des Destrukturierten, erlaubt es Eötvös, *Drei Schwestern* zu einem zeitlosen Werk zu erheben.

Klanggewand

Zeitlos bedeutet nicht wirklichkeitsfremd. Das Klanggewand ergibt sich vom Prolog an mit einer Akkordeon-Melodie, die vom Schnürboden her ertönt: Der Zuhörer wird nach Rußland versetzt, jedoch in ein Rußland, das durch die entfernte Schallquelle, die durch einen Lautsprecher übermittelt wird, distanziert erscheint. Die Protagonisten werden musikalisch charakterisiert. Jeder erhält seine spezielle Klangfarbe. Die Familie ist Holzblasinstrumenten zugeordnet: Flöte für Olga, Englischhorn für Irina, Klarinetten für Mascha und ihren Mann Kulygin, Fagott für Andrej und Saxophon für seine Frau Natascha. Den Militärs sind Blechblasinstrumente zugeordnet: Flügelhorn für Werschinin, zwei Hörner für Tusenbach (»weil er Deutscher ist«, merkt Eötvös verschmitzt an), Posaune für den Doktor Tschebutykin (Militärarzt). Nur Soljony verfügt über das Schlagwerk, da er seinem Los entgeht und sich durch seine Aggressivität unterscheidet. Ein Streichtrio vereint die drei Schwestern, während Anfisa, die alte Dienerin, dem Kontrabaß zugeordnet ist.

Dieses Instrumentarium fügt sich zu einem Kammerensemble von achtzehn Musikern zusammen. Es ermöglicht, die Figuren zu charakterisieren und sie zu bezeichnen, auch wenn sie nicht auf der Bühne sind. Es liefert der Musik und dem Gesang einen flüssigen polyphonen Stil, der auf ideale Weise demjenigen Tschechows entspricht. Aber Eötvös erkannte im Verlauf der Komposition, daß *Drei Schwestern* sich nicht auf die Gestalt einer Kammeroper beschränken kann. Daher fügte er, hinter der Bühne verdeckt, ein stärkeres Orchester von fünfzig Musikern hinzu, mit dem er den Klangraum ausdehnen kann, so wie Tschechow den äußeren Raum ausdehnt, wenn er von Szenen im Salon zu solchen im Garten übergeht. So weitet sich die Musik, als ob man eine Tür ins Freie öffne, wenn die Offiziere Fedotik und Rodé kommen, um sich zu verabschieden.

Eine Kunst des Plauderns

Dieser Wille, gleichermaßen an die Bühne wie an die Musik zu denken, erklärt auch die Behandlung der Singstimmen. Sie ist sehr mannigfaltig und reicht vom reinen Sprechen über den Sprechgesang bis zur großen Arie wie im Monolog Andrejs (Sequenz 2, Nr. 20). Der Stil kann lyrisch sein, um die zerstörten Hoffnungen der drei Schwestern zu illustrieren, aber auch sarkastisch wie im Falle von Natascha, die wie eine Kabarettfigur behandelt wird: Die Gesangslinie zersplittert sich entsprechend. Aber die Stimmlagen werden nirgends grob behandelt. Die Oper ist nicht für »Spezialisten« der zeitgenössischen Musik bestimmt. Sie fordert vielmehr Sänger, die in der Technik der großen Oper erfahren sind und imstande, Puccini oder Tschaikowsky (es gibt in den *Drei Schwestern* ein kurzes Zitat aus *Eugen Onegin*, das bereits bei Tschechow anklingt) zu interpretieren. Darüber hinaus müssen sie über große Beweglichkeit verfügen, da das hohe Tempo der Rezitative und des Sprechgesangs zu meistern ist. Eötvös greift damit auf geschickte Weise die Kunst der Konversation auf (sprich: des Plauderns), die ein Markenzeichen Tschechows ist, wie die Nr. 18 (zweite Sequenz) zeigt. Die im Salon versammelten Offiziere und Hausbewohner schwatzen um die Wette, die Entgegnungen werden deutlich, und drei Schichten der Diskussion überlagern sich. Die Musik, die alle zur selben Zeit »sprechen« bzw. singen, verleiht dieser Episode eine erstaunliche Lebhaftigkeit. Hier, mehr als anderswo, tritt der Eindruck eines »Madrigals zu dreizehn Stimmen« hervor, wie Eötvös *Drei Schwestern* zu charakterisieren liebt; eines

Madrigals in der Art von Banchieri, dem italienischen Komponisten der Renaissance, dessen Komödien Eötvös in seiner Jugend sang und deren er sich in seinen *Drei Madrigalkomödien* für zwölf Stimmen (1963/1990) erinnerte.

Liebeserklärungen und Abschiedsszenen

Tatsächlich erscheint *Drei Schwestern* als nahezu klassische Oper. Sie beginnt mit dem Prolog, in dem die drei Schwestern die »Philosophie« des Werkes erklären (»und aus unsrem Leiden wird Freude sprühen für all die später Lebenden«, eine Formulierung, die bei Tschechow erst am Ende erscheint). Die drei nachfolgenden Sequenzen laufen mit beschleunigender Wirkung ab: Die erste Sequenz besteht aus zwölf Nummern, die zweite aus neun, die dritte aus fünf. Die Oper enthält Duos, große Arien wie auch Gruppenszenen in einer Mischung aus Komödie und Tragödie (»Dramma giocoso«) mit einer Prise desillusionierender Ironie – als wollte der Komponist die Brücke zu den vergangenen Perioden der Musikgeschichte schlagen. Daher verwundert es nicht, daß das Werk die beiden Lieblingsthemen der »grand opéra«, die Liebeserklärungen und die Abschiedsszenen, einsetzt. *Drei Schwestern* enthält mehrere Liebeserklärungen, die einander folgen und sich gelegentlich gleichen: Dies gilt für die dritte Sequenz, wo Werschinin vor Mascha die Melodie wiederaufnimmt, die gerade zuvor ihr Mann benutzt hatte, um ihr Zärtlichkeiten zu sagen (Ende Nr. 23 und Nr. 24). An anderen Stellen kontrastieren die Melodien: Tusenbach wendet sich auf korrekte und naive Weise an Irina, Soljony dagegen auf aggressive und besitzergreifende Art (Sequenz 1, Nr. 6 und Nr. 7). Die Abschiedsszenen können sowohl tolldreist sein (Fedotik und Rodé, die sich gegenseitig ständig wiederholen) als auch resignierend (Tusenbach, der Irina verläßt, um sich zu duellieren), oder schmerzlich (Mascha, die sich nur mühsam von Werschinin losreißt). Jede der drei Sequenzen endet mit einem Abgang oder einer Abreise, die erste mit dem mißglückten Abreise Irinas mit Tusenbach, dessen Tod im Duell der Doktor verkünden wird; die zweite mit dem kurzfristigen Abgang Nataschas zum Treffen mit ihrem Liebhaber sowie desjenigen Andrejs und des Doktors, die ihrem Spiel frönen; die dritte mit der endgültigen Abreise Werschinins. Am Ende gehen nur die nicht fort, die weit weg fliehen müßten, um ihr Leben zu ändern, die drei Schwestern und ihr Bruder.

Dreieckskonstellationen

Stärker als Tschechows Stück läßt Eötvös' Oper die Dreieckskonstellationen hervortreten. Jede der Hauptfiguren wird mit zwei anderen Personen oder Personengruppen konfrontiert. Irina zögert zwischen Soljony und Tusenbach, Mascha zwischen ihrem Mann Kulygin und Werschinin. Dieser bewegt sich zwischen Mascha und ihrem Ehemann. Andrej schwankt zwischen seinen Schwestern einerseits und seiner Natascha andererseits, welche wiederum zwischen ihrem Mann und ihrem Geliebten Protopopow plaziert ist. Eötvös reagiert auf diese Dreiecksbeziehungen mit Dreiton-Akkorden, die zwischen Dur und Moll wechseln, so wie auch die Figuren zwischen mehreren Möglichkeiten ihres Schicksals changieren. Der Gebrauch der Terzen, Quinten (Überlagerung von zwei Terzen) und des »Tritonus« (Intervall von drei Ganztönen) ermöglicht ihm, sein Spiel mit derselben Zahl Drei zu treiben. Und nach zwei Dritteln des Werkes plaziert er eine der kürzesten und wichtigsten Szenen (Sequenz 2, Nr. 19), wo der Doktor Andrej rät, das Weite zu suchen. »Das ist das einzig intelligente Wort, das im ganzen Stück gesprochen wird«, behauptet der Komponist dazu. Aber diese »Rezepte«, die der Komponist sich aneignet und auf seine Weise umformt, bezeichnen keinerlei Rückschritt. Die Musik der *Drei Schwestern* ist weder ein »Neo« noch ein »nach der Art von«, und wenn sie verführen will, macht sie keine Zugeständnisse. Die Instrumentation mag bisweilen herb und spröde erscheinen. Die Glissandi der Holzblasinstrumente, die kurzen Stöße der Blechblasinstrumente und die losgelösten Noten auf den Tasteninstrumenten erinnern an den Stil der elektroakustischen Musik. Die kräftigen Kontraste zwischen den aufsehenerregenden Tutti und den Ruhepunkten, in denen die Singstimme nur von Flöte oder Oboe begleitet erklingt, schaffen eine starke emotionale Wirkung. Humor blitzt hinter dem Gekreische Nataschas oder dem Lärm der in der Teetasse

tanzenden kleinen Löffel auf (Sequenz 3, Nr. 22). Aber der Effekt wird niemals um seiner selbst willen gesucht, er ist immer dramatisch legitimiert.

»Die Seele der drei Schwestern«

Der Charakter der *Drei Schwestern* ist auch mit den unvorhersehbaren Wechselfällen im Laufe ihrer langen Entstehungszeit (fünf Jahre) verbunden, während der sich die Komposition und die Vorbereitung der Inszenierung miteinander verzahnt haben. Nach der Entscheidung über den Stoff wählte Peter Eötvös noch vor der Niederschrift der Musik den Regisseur aus und hörte sich die Sänger an. Zweifellos erinnerte er sich seines ersten Bühnenversuchs, *Radamès* (1975), einer Kammeroper, für die er sich einen Tenor zwischen drei Regisseuren vorstellte, einem vom Theater, einem von der Oper und einen dritten vom Film! Für *Drei Schwestern* schloß er sich mit dem Japaner Ushio Amagatsu, dem Direktor einer Buto-Tanzgruppe namens Sankai Juku, zusammen: eine um so weniger unerwartete Wahl, als Eötvös Raum und Distanz, die bei Tschechow so wichtig sind, begünstigen wollte. Des weiteren schrieb er eine ausschließlich männliche Besetzung vor, indem er die weiblichen Rollen vier Countertenören und einem Baß anvertraute. Er wollte damit weniger auf die Travestie-Traditionen des westlichen (die barocke Oper) und östlichen Theaters (das japanische Kabuki) anspielen, als vielmehr seine zeitlose Konzeption der *Drei Schwestern* akzentuieren. Dies wurde auf hübsche Weise vom Countertenor Alain Aubin (Rolle der Olga) kommentiert: »Wir sind weder Männer noch Frauen, wir sind die Seele der drei Schwestern«. Eötvös' Sicht bis auf den Grund der verzweifelten Wesen fand insofern in der Produktion in Lyon eine meisterhafte Umsetzung, als drei große, gleich bemalte und mit gleichen Kimonos angezogene Schattenbilder scheinbar zwischen Tafeln aus durchsichtigem Papier, einem Zen-Garten und einem Holzboden treiben. Ohne daß dieses poetische Ballett durch den Wechsel der Tage und Jahreszeiten wie bei Tschechow gegliedert wird, bleibt es in jedem Augenblick dem Theater verhaftet.

Drei Schwestern ist jedoch weder musikalisches Theater noch ein Oratorium, sondern eine große zeitgenössische Oper. Ohne Zweifel ist dies auch der Grund für ihren Erfolg bei der Uraufführung und auch für ihre schnelle und, wie man annehmen darf, dauerhafte Aufnahme ins internationale Bühnenrepertoire.

Synopsis – Vom Theaterstück zur Oper

Anton Tschechow legte sein Stück Drei Schwestern in vier Akten an, die sich über vier Jahre erstrecken. Peter Eötvös gab in seiner Oper diese Chronologie zugunsten eines Netzes von unabhängigen Szenen auf, die sich auf drei Sequenzen und einen vorangestellten Prolog verteilen. Die Sequenzen, die nacheinander Irina, Andrej und Mascha – zweien der Schwestern und ihrem Bruder – gewidmet sind, bieten jeweils einen neuen Blickwinkel. Dieselben Ereignisse können so mehrfach wiederkehren, sind aber jedesmal anders behandelt. Diese Restrukturierung des Destrukturierten ermöglicht dem Komponisten, Drei Schwestern als ein zeitloses Werk zu gestalten.

Tschechows Theaterstück

1. Akt: Der Namenstag

Weit entfernt von Moskau, in einer Provinzstadt, feiert man den Namenstag Irinas, der jüngsten der drei Töchter des Obersten Prozorow, der vor einem Jahr gestorben ist. Die Gefeierte und ihre beiden Schwestern, Olga und Mascha, träumen davon, in die Großstadt zurückzukehren, wo sie zuvor lebten. Unter den zum Essen eingeladenen Offizieren der Garnison befindet sich auch der Kommandant der Brigade, Werschinin. Irina und der Baron Tusenbach, einer der Militärs, schmieden gemeinsame Pläne. Von Werschinin angezogen, muß Mascha widerwillig ihren Mann, den Lehrer Kulygin, zum Schuldirektor begleiten, wo sie zum Abendessen eingeladen sind. Andrej, der Bruder der drei Schwestern, stellt den versammelten Gästen und Hausbewohnern seine Verlobte Natascha vor.

2. Akt: Der verpatzte Abend

Einige Monate später. Im Hause Prozorow bereitet man die Planung eines Festes vor, aber die Atmosphäre erscheint ungeeignet. Mascha und Werschinin beklagen ihre unglücklichen Ehen. Die Offiziere Tusenbach und Soljony eifern um die Gunst Irinas. Werschinin muß gehen, denn seine Frau hat erneut versucht, sich zu vergiften. Das Fest wird abgesagt. Andrej geht, sein Geld beim Spiel zu verschwenden. Natascha, die ihn inzwischen geheiratet hat, geht ebenfalls, um Protopopow, den örtlichen Notar, zu treffen.

3. Akt: Das Feuer

Ein Feuer hat die Stadt verwüstet. Im Haus eilt Olga hin und her, um den Verletzten und Obdachlosen zu helfen. Der Doktor Tschebutykin, zerbricht betrunken die Wanduhr der Familie. Mascha und Irina bemitleiden sich selbst wegen ihres Unglücks: die erste wegen des von Andrej mit einer Hypothek belasteten Hauses und ihrer unmöglichen Liebe zu Werschinin, die zweite wegen ihrer langweiligen Arbeit und der Mittelmäßigkeit ihres Bruders. Andrej versucht, sich bei seinen Schwestern zu rechtfertigen, aber ihm gelingt es nicht, sich Gehör zu verschaffen. Irina beschließt, Tusenbach unter der Bedingung zu heiraten, daß er sie mit in die Großstadt nimmt.

4. Akt: Der Abzug des Militärs

Die Brigade muß die Stadt verlassen, und die Offiziere kommen, um sich zu verabschieden. Andrej erörtert die Armseligkeit der Gegenwart gegenüber der Vergangenheit und der Zukunft. Natascha hat zum Nachteil ihrer Schwägerinnen den Besitz des Hauses übernommen. Tusenbach wird im Duell von seinem Rivalen Soljony getötet. Die drei Schwestern bleiben in ihrer provinziellen Falle gefangen und versuchen, dies zu ergründen.

Eötvös' Oper

Prolog

Die drei Schwestern, Olga, Mascha und Irina, singen ihre Leiden, »aus denen für all die später Lebenden Freude sprühen wird« (Nr. 1).

Erste Sequenz: Irina

Olga drängt Irina, den Baron Tusenbach zu heiraten (Nr. 2). Natascha, die Frau ihres Bruders Andrej, geht mit einer Kerze in der Hand durchs Haus (Nr. 3). Die Militärs, die gerade ein Feuer in der Stadt gelöscht haben, füllen die Bühne. Während der Doktor Tschebutykin betrunken die Wanduhr der Familie zerbricht, tauschen Mascha und Werschinin, der Kommandant der Garnison, einige innige Worte aus (Nr. 4). Ein anderer Offizier, Soljony sucht Streit mit dem Doktor, dann mit Andrej (Nr. 5). Tusenbach, dann Soljony machen Irina den Hof (Nr. 6 und 7). Natascha drängt Irina, deren Zimmer für ihren Sohn zu überlassen (Nr. 8). Die Soldaten kündigen ihren Wegzug nach Polen an. Irina akzeptiert, den Baron zu heiraten und mit ihm nach Moskau zu gehen, erfährt aber, daß er im Duell von Soljony getötet wurde (Nr. 9-11).

Zweite Sequenz: Andrej

Olga, Irina und Mascha bedauern den mangelnden Ehrgeiz ihres Bruders Andrej (Nr. 13). Natascha geht mit einer Kerze in der Hand über die Bühne (Nr. 14). Andrej verteidigt seine Frau gegenüber seinen Schwestern (Nr. 15). Natascha will die alte Dienerin Anfisa wegschicken und schimpft Olga aus (Nr. 16). Der Doktor zerbricht betrunken die mütterliche Wanduhr (Nr. 17). Die Offiziere treten auf, um Neues vom Feuer zu erzählen, und alle lassen sich auf ein Salongespräch ein (Nr. 18). Nachdem er mit Andrej allein zurückgeblieben ist, rät der Doktor ihm, alles aufzugeben und weg zu gehen (Nr. 19). Andrej bedauert die Trägheit seines gegenwärtigen Lebens und geht dann mit dem Doktor ab, während auch Natascha verschwindet, um ihren Geliebten Protopopow zu treffen (Nr. 20 und 21).

Dritte Sequenz: Mascha

Irinas Namenstag. Man nimmt den Tee, und Tusenbach kündigt den Besuch des neuen Kommandanten der Garnison, Werschinin, an. Dieser beschwört seine Moskauer Erinnerungen an den Obersten Prozorow, den Vater der drei Schwestern (Nr. 22). Mascha akzeptiert widerwillig, am selben Abend ihren Mann Kulygin zum Schuldirektor zu begleiten (Nr. 23). Mascha und Werschinin verlieben sich ineinander, aber beide sind bereits verheiratet (Nr. 24). Mascha gesteht Olga ihre schuldbeladene Liebe (Nr. 25). Werschinin kündigt den Wegzug des Regiments an und verabschiedet sich von Mascha. Ihre Schwestern und Kulygin, ihr Mann, bemühen sich, sie zu trösten (Nr. 26).

Pierre Moulinier

(Übersetzung: Claudia Jost)

Abdruck aller Text entstammen dem Booklet des Albums „Three Sisters“ (Deutsche Grammophon, ASIN: B00002R2SW). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Deutsche Grammophon.