

Universität Bayreuth
Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft

Masterarbeit

**„Schade, dass Sie kein Junge sind“: Strategien der (Selbst-)Positionierung von
Walentina Serowa (1846–1924) als Pianistin und Opernkomponistin in der zweiten
Hälfte des 19. Jahrhunderts in Russland**

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts (M.A.)

im Studiengang

Musik und Performance

an der

Universität Bayreuth

Verfasserin: Lidiia Krier
Lidiia.Krier@uni-bayreuth.de

Abgabetermin: 23. September 2024

Eingereicht am: Lehrstuhl für Musikwissenschaft
Prof. Dr. Kordula Knaus

Betreuerin: Prof. Dr. Kordula Knaus

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. ‚Slumdog Klaviervirtuosin‘ Walentina Bergman	8
1.1. ‚Unmusikalische‘ Familie Bergmans	8
1.2. Traum von Bühnenauftritten	11
1.3. Mädchenpensionat.....	15
1.4. Professionelle Musikausbildung: Sankt Petersburger Konservatorium	20
1.5. Zwischenfazit	25
2. Wende von Pianistin zu Komponistin.....	25
2.1. Von Bergman zu Serowa: Ehefrau Alexander Serows	25
2.2. Witwenschaft und Komposition: von Witwenränen bis hin zur Freude der Selbstbehauptung	28
2.2.1. Witwenschaft.....	28
2.2.2. <i>Feindesmacht</i> : Der erste Impuls für selbständiges Komponieren.....	31
2.2.3. Die ersten Orchesterwerke: Sich von Serow loslösen.....	34
2.3. Zwischenfazit	38
3. ‚Ausreichend für den Beginn der Frauenoper‘?	39
3.1. Uraufführung von <i>Uriel Acosta</i>	40
3.2. Zentrum und Peripherie: Wahl der Aufführungsorte	42
3.2.1. Zentrum: Organisatorische Briefwechsel hinter der Bühne	42
3.2.2. Anstelle des kaiserlichen Mariinskij-Theaters: Moskau, Kyjiw, Tiflis und eine Privatoper in Sankt Petersburg	47
3.3. Auf der Bühne: Operngattung als das Zentrum der Selbstpositionierung.....	49
3.3.1. Figur von Uriel da Costa als Impuls.....	49
3.3.2. ‚Work in Progress‘	52
3.3.3. Oper über einen Freidenker... oder Freidenkerin?	57
3.4. Bühnenerweiterung: Musikkritikerin Serowa	65

3.4.1.	Zielgruppe: Medien- und Themenkreis in den ersten Publikationen	66
3.4.2.	<i>Drei verfeindete Parteien</i> in <i>Der Nordbote</i> (1885).....	68
3.4.3.	Feedbackschleife: „Schätzchen Walentina“	72
3.5.	Im Zuschauerraum: Pressestimmen	73
3.6.	Zwischenfazit	75
4.	Epilog: <i>Ergebnisse</i> der Opernkomponistin Walentina Serowa.....	76
	Fazit.....	78
	Archive und Onlinedatenbanken.....	82
	Literaturverzeichnis.....	82
	Primärliteratur	82
	Sekundärliteratur	83
	Anhang 1. Die Orchestersuite <i>Die Nacht vor Weihnachten</i> (1877).....	91
	Anhang 2. Bolschoj-Theater Moskau: Übersicht über die Spielpläne in den Spielzeiten 1883/84, 1884/85 und 1885/86.....	93
	Anhang 3. Oper <i>Uriel Acosta</i> Walentina Serowas. Libretti (1883, 1885), Klavierauszug (1884) und Klavierauszug und Dirigierpartitur der Uraufführung (1885).....	95

Einleitung

Paul Du Quenoy bemerkte in seiner Biographie des russischen Komponisten Alexander Serow über dessen Ehefrau: „Valentina Serova has no biography but probably deserves one“ (Du Quenoy 2022, 336). Obwohl mehrere Lebensbeschreibungen der Pianistin, Komponistin und Musikkritikerin Walentina Serowa (geb. Bergman, 1846–1924) seit der sowjetischen Zeit entstanden sind (vgl. Simonowitsch-Efimowa 1947; Silberstein 1968; Kovalchuk 2019; Lobanova 2003ff.), bleibt Du Quenoy's These aktuell. Bis heute gibt es keine Biographie, die Serowas Lebensweg vollständig nachzeichnet. Selbst die erste Monographie über ihre Oper *Uriel Acosta* (1885) wurde erst 2023 von Evgenija Skurko und Angelina Ščeveleva in Russland veröffentlicht.¹ Darin befassen sich die Autorinnen mit Serowas kompositorischem Schaffen im Kontext der russischen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts (Skurko und Ščeveleva 2023). Diese relativ kurze Monographie von insgesamt 99 Seiten widmet der Biographie der Musikerin jedoch nur einen kurzen Abschnitt von acht Seiten, die eher als Präambel für die analytische Auseinandersetzung mit der Oper *Uriel Acosta* fungiert (vgl. Zajceva 2024).



Abbildung 1. Walentina Serowa (1846–1924)

Das Leben Walentina Serowas bietet ein fruchtbares Fallbeispiel für eine Untersuchung im Rahmen der musikwissenschaftlichen Genderforschung. In ihrem langen Leben erlebte sie bedeutende Ereignisse russischer und westeuropäischer Opern- und Musikkultur und prägte diese aktiv mit. Sie trat bewusst in Konfrontation mit männlichen Komponisten ihrer Zeit und war die erste weibliche Komponistin überhaupt, deren Oper auf einer der zentralen kaiserlichen

¹ Zwar wurden zwei Rezensionen zu dieser Neuerscheinung veröffentlicht, doch ist die Monographie selbst in Russland weder in öffentlichen Bibliotheken noch im freien Verkauf verfügbar. Aus diesem Grund wurden die Daten über die Monographie den beiden vorhandenen Rezensionen entnommen: Makhney, Svetlana I. 2024. „Ob ‚Uriele Akoste‘ i ne tol’ko/About ‚Uriel Acosta‘ and Not Only.“ *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship* 54 (1): 163–66; Zajceva, Tat’jana Andreevna. 2024. „Valentina Serova i ee opera ‚Uriel Akosta‘. Recenzija na knigu Evgenii Skurko i Angeliny Ščevelëvoj“ [Valentina Serova und ihre Oper ‚Uriel Acosta‘. Rezension zum Buch von Evgeniya Shkurko und Angelina Shcheveleva]. *Muzykal’naja akademija* 786 (2). <https://mus.academy/articles/valentina-serova-i-ee-opera-Uriel-Akosta-retsenziya-na-knigu-evgenii-skurko-i-angeliny-shchevelevoy>. Zugriff am 25. August 2024.

Opernbühnen Russlands erfolgreich aufgeführt wurde. Ihre Musikkritiken erschienen regelmäßig zwischen 1885 und 1915 in verschiedenen Zeitungen, ihre Stimme als Musikkritikerin wurde von Zeitgenossen hochgeschätzt (Silberstein und Samkov 1968, 272). Als Witwe von Alexander Serow prägte sie das Bild der Komponistenwitwe in Russland, indem sie sich um die Vollendung, Herausgabe und Organisation von Aufführungen seiner Werke kümmerte. Für eine vertiefte Betrachtung aller Tätigkeitsfelder Serowas muss eine fundierte Monographie geschrieben werden, die nicht das Ziel der vorgelegten Masterarbeit sein kann.

Aus diesem Grund wird in dieser Masterarbeit das Leben Serowas zwischen 1846 und etwa 1900 untersucht. Als junge Frau lernte sie Klavierspiel und strebte eine Karriere als Interpretin an. Ihre Ausbildung am damals neu eröffneten Petersburger Konservatorium (1862) krönte diesen Weg. Nachdem sie Alexander Serow im Jahr 1863 kennenlernte, verließ sie das Konservatorium und konzentrierte sich auf Komposition. Erst nach dem Tod Serows 1871 begann sie, ihre eigenen Werke zu komponieren, sodass zwischen den 1870er und den 1890er Jahren mindestens fünf Opern, zwei Dichtungen für Orchester und weitere andere Werke entstanden. Parallel beschäftigte sie sich mit Musikkritik und war auch ehrenamtlich in verschiedenen Dörfern Russlands engagiert. Serowas Schaffen als Musikkritikerin steht in dieser Arbeit nicht im Fokus der Untersuchung, wird aber teilweise im dritten Kapitel zu Opernkomposition als eine Art ‚Bühnenerweiterung‘ behandelt, die Serowa für ihre Selbstinszenierung als Opernkomponistin nutzte.² Ihr Aktivismus in russischen Dörfern, dem sie seit den 1890er Jahren Jahrzehnte ihres Lebens widmete, wird in dieser Masterarbeit bewusst ausgeklammert.³

Einer der wichtigsten Impulse für diese Masterarbeit war die Biographie, die Serowas Schwester Adelaida Simonowitsch-Bergman (1844–1933) in den 1920er Jahren (ca. 1922–1924) verfasst hatte.⁴ Dieser Text war für die Öffentlichkeit gedacht:

² Walentina Serowa hat mehrere Schriften zu unterschiedlichen Themen verfasst, der Großteil davon wurde veröffentlicht. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Bild von Serowa als Musikkritikerin und Autorin wäre ein weiterer fruchtbarer Forschungsbereich für musikwissenschaftliche Genderforschung, ist aber leider im Rahmen dieser Masterarbeit nicht erfüllbar.

³ Dieses Thema war in der sowjetischen Musikwissenschaft sehr beliebt. Aus diesem Grund sind mehrere Forschungs- und Populärtexte zu Serowa als Aktivistin zu finden (vgl. Simonowitsch-Efimowa 1947; Klejankin 1968). Dennoch muss auch dieses Thema neu erforscht werden, um sie außerhalb des sowjetischen Narrativs, das Serowa ausschließlich als eine Volksheldin darstellte, zu denken.

⁴ Im Katalog von RGALI ist die Maschinenschrift mit den 1920er Jahren datiert. Dieses Essay entstand anscheinend aufgrund der Gesundheitslage von Walentina Serowa: 1922–1924 war sie nach mehreren Schlaganfällen gelähmt, konnte ihre Familie nicht mehr erkennen und verbrachte die letzten zwei Jahre ihres Lebens in einer Moskauer Klinik. Simonowitsch-Bergman war es anscheinend klar, dass ihre Schwester sich nicht mehr erholen wird. Im ersten Entwurf ist noch eine ausführliche Passage über den Gesundheitszustand Serowas erhalten, in der nächsten Fassung des Essays wurde diese Passage jedoch gestrichen. Ausgehend von

Als ich vorschlug, biographisches Material zum Leben von W. S. Serowa zu veröffentlichen, wollte ich nach besten Kräften dazu beitragen, dass die Erinnerung an diese bemerkenswerte russische Frau nicht spurlos verblasst.⁵

Das Manuskript wurde jedoch nie veröffentlicht und befindet sich heute im Russischen Staatlichen Archiv für Literatur und Kunst in Moskau (RGALI). Im Gegensatz zu den anderen Autor*innen, die sich mit Serowas Biographie beschäftigt haben, trennt Simonowitsch-Bergman den Lebensweg Serowas von dem ihrer beiden berühmten männlichen Verwandten Alexander und Walentin Serow und konzentriert sich auf ihre Kindheit und ihren Lebensweg als einer Opernkomponistin. Trotz dieser wertvollen Perspektive blieb diese Quelle weitgehend unbeachtet.

In der vorliegenden Masterarbeit möchte ich den Blickwinkel, den Simonowitsch-Bergman ansprach, aufgreifen und weiterentwickeln. Dementsprechend steht im Zentrum der Untersuchung weniger Serowas kompositorisches Schaffen – wie etwa bei Skurko und Ščeveleva (2023) –, sondern die eben skizzierte Wende ihrer Strategie der Selbstpositionierung von der Pianistin zur Komponistin. Warum begann ihre musikalische Laufbahn gerade am Klavier und weshalb träumte sie von einer Konzertkarriere? Und warum, als sie sich für die Komposition entschied, konzentrierte sie sich auf Oper und nicht auf eine andere Musikgattung?

Als methodischer Ausgangspunkt für meine Untersuchung dient die Theorie der Performativität des Genders von Judith Butler. Dabei wird zwischen dem „biologischen“ Geschlecht (*sex*) und dem „sozialen“ Geschlecht (*gender*) unterschieden. Eine Identität (*gender identity*) konstituiert sich durch Gender-Performanz, die als der wiederholte Vollzug stilisierter und diskursiver (Sprech-)Akte bzw. Handlungen verstanden wird (Butler 1999, 2019). Die Gender-Performanz bildet somit die Grundlage für die allgemeinere Performativität des Genders, die als eine „alltägliche, zitierende, normierende aber auch subversive Praxis von Geschlecht“ definiert wird (Fischer-Lichte 2012, 10).

Vor diesem Hintergrund werden die betrachteten Strategien Walentina Serowas nicht als im Voraus festgelegte Pläne, sondern als ein unvorhersagbarer performativer Prozess, der sich aus mehreren einzelnen performativen Akten zusammensetzt, untersucht. Dieser Prozess

der Tatsache, dass Simonowitsch-Bergman keinen Todestag Serowas erwähnt, lässt sich vermuten, dass das Verfassen des Essays zwischen 1922 und 1924 liegt.

⁵ Simonowitsch-Bergman, Adelaida [ca. 1922–1924]. *Biografičeskij material o Valantine Semenovne Serove: [Biographisches Material über Walentina Semjonowna Serowa]*. Nicht veröffentlicht, Maschinenskript. RGALI Moskau, 862–1–16.

steht im direkten Wechselverhältnis mit gesellschaftlichen Normen, die laut Butler „mit einem Modell von Wahrheit und Falschheit“ verknüpft sind. Im Rahmen dieses Modells führte eine „falsch performierte“ Geschlechterzugehörigkeit zu „indirekten und offenen Strafen“ (Butler 2019, 316). Dieses Wechselverhältnis lässt sich ausgehend von der Performativitätstheorie von Erika Fischer-Lichte als eine autopoetische Feedbackschleife (Fischer-Lichte 2012) zwischen dem handelnden Subjekt (Walentina Serowa) und dem Publikum im Allgemeinen (soziale Umgebung) darstellen. Wenn die performativen Akte im Sinne Butlers als identitätskonstituierend gelten, müssen sie ausschließlich innerhalb einer Gemeinschaft als ein ko-präsentischer Prozess stattfinden: „Der Sprechakt wird in Anwesenheit anderer ausgeführt – und somit für die Wahrnehmung durch andere, was auf den theatralen Aspekt von Aufführungen deutet“ (Fischer-Lichte 2012, 53). Vor diesem Hintergrund hebt Fischer-Lichte in ihrer Performativitätstheorie vier Aspekte hervor: „(1) die Beziehungen zwischen denen, die die Handlung ausführen, und denen, die sie wahrnehmen, (2) der Raum, in dem sie vollzogen werden, (3) die Handlungen selbst und (4) ihre Wahrnehmung mit Blick auf ihre je spezifische Performativität“ (Fischer-Lichte 2012, 54). Für die vorliegende Masterarbeit werden diese Aspekte wie folgt definiert: (1) das soziale Umfeld rund um Walentina Serowa je nach betrachtetem Zeitraum, wie etwa Familie, städtische Gesellschaft, öffentliches Theaterpublikum sowie einzelne Adressaten, die sie kontaktierte; (2) die Räumlichkeiten, in denen die beschriebenen Ereignisse stattfanden, wobei Raum im weitesten Sinne gefasst wird, vom geographischen bis hin zum sozialen Raum; (3) die Handlungen, die Walentina Serowa vollzog, und die Art und Weise, wie sie sie vollzog; (4) die Art und Weise, wie diese Handlungen seitens der Anderen wahrgenommen wurden.

Als zentraler Aspekt meiner Untersuchung dient die Räumlichkeit. Diese wird nicht als festgelegtes und stabiles Konzept verstanden, sondern als eine Dimension, die performativ immer neu erzeugt wird und dadurch flüchtig erscheint: „So entsteht die Räumlichkeit durch die jeweils genutzten Möglichkeiten, die verschiedenen Beteiligten bzw. Gruppen von Beteiligten zueinander in ein Verhältnis zu setzen, ihre Bewegungen durch den Raum bzw. im Raum und ihre Wahrnehmung zu organisieren und zu strukturieren“ (Fischer-Lichte 2012, 58). Für meine Untersuchung wird der Begriff Raum im weitesten Sinne verstanden und für den Untersuchungszweck in drei Dimensionen unterteilt: (1) der geographische Raum mit der Unterscheidung zwischen Zentrum und Peripherie; (2) der soziale Raum und (3) der musiktheatrale Raum. Der geographische Raum beschränkt sich auf das Russische Kaiserreich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wobei sich die untersuchten Ereignisse überwiegend auf die zwei zentralen Großstädten des Kaiserreichs konzentrieren, nämlich Sankt Petersburg

und Moskau. Ausgehend von dieser Tatsache beschränkt sich der soziale Raum auf städtische Gesellschaft und berücksichtigt die darin vorkommenden Gesellschaftsschichten, wie etwa Adel und Bürgertum. Die Verortung im Russischen Kaiserreich bildet den wichtigsten Ausgangspunkt hinsichtlich der Rollenvorstellungen: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Russland muss von der patriarchalen Zweiteilung der Geschlechterrollen ausgegangen werden, wie Barbara Alpern Engel anmerkte: „To be female meant to be daughter, wife and almost inevitably mother, and to be subordinate to males in all but the last of these positions” (Engel 2000, 6). Diese Vorstellungen über Frauenrollen bestimmten die Möglichkeiten der Mädchen- und Frauenausbildung, Berufsausübung und Erwerbstätigkeit. Als musikteatrale Räume werden diejenige verstanden, die gezielt für musiktheatrale Aufführungen aufgebaut wurden. Die dreiteilige Definition des Raums lässt somit das Mariinskij-Operntheater in Sankt Petersburg als den zentralen Ort des Musiktheaterlebens im Russischen Kaiserreich feststellen: Das Opernhaus befand sich in der Hauptstadt des Kaiserreichs und repräsentierte einerseits die staatliche Macht und andererseits das Zentrum des Kulturlebens. Auffällig ist, dass die Spielpläne dieses Theaters keine Werke der weiblichen Komponistinnen zuließen und somit die männliche Dominanz – im Einklang mit den in Russland geltenden Rollenvorstellungen – an den Bühnen aufrechterhielten.

Dementsprechend wird der Frage nachgegangen, auf welche Art und Weise Serowa sich innerhalb der Musikkultur der jeweiligen Zeit positionierte und in welchem Zusammenhang dies mit den geschlechtsspezifischen Rollenvorstellungen standen. Zur zentralen Frage hierbei wird die Konformität und Nonkonformität ihrer Entscheidungen, also inwiefern diese mit den damals angenommenen Rollenvorstellungen übereinstimmten oder nicht.

Ausgehend von dem oben geschilderten methodischen Ansatz wird der These widersprochen, Serowa habe ausschließlich als eine „Nihilistin“ gehandelt (Lobanova 2003ff.).⁶ Ihre Begeisterung für die Diskussionen rund um die in den 1860er Jahren sogenannte „Frauenfrage“⁷ wird nicht als stabiles Identitätsmerkmal Serowas und somit als Reduktion ihrer Figur betrachtet, sondern als eine Reaktion innerhalb eines sozial-historischen Kontexts. Somit

⁶ Als ‚Nihilist‘*innen wurden ab den 1860er Jahren die Frauen benannt, die in ihren Ansichten in starker Opposition zu patriarchalen Rollenvorstellungen standen und konventionelle Geschlechterrollen hinterfragten. Unter anderem wurde das damals übliche Familienmodell infrage gestellt, sodass diejenige, die sich als Nihilist*innen bezeichneten, sich für alternative Familienformen wie beispielsweise gleichberechtigte Partnerschaften entschieden. Mehr dazu s. in: Engel, Barbara Alpern. 2003. *Women in Russia, 1700-2000*. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 68–86.

⁷ Das Aufkommen der „Frauenfrage“ gehörte zum breiten Themenkreis der sogenannten „Sechziger-Jahre-Bewegung“ (*shestidesjatnitschestwo*), die eine intellektuelle und sozio-kulturelle, darunter auch ‚nihilistische‘ Bewegung der 1860er Jahre im Russischen Kaiserreich bezeichnet.

wird ein Perspektivenwechsel eingeleitet und damit gezeigt, dass Serowas ‚Parteizugehörigkeit‘ kritisch und nicht außerhalb des sozialen Kontexts betrachtet werden muss.

Vor diesem Hintergrund erscheinen Klavierspiel und Opernkomposition als zwei gut geeignete Aspekte für die vertiefte Untersuchung hinsichtlich der Geschlechterrollen. Die Verbindung zwischen Frau und Klavier betraf Mitte des 19. Jahrhunderts in Russland in erster Linie das familiäre Umfeld, weil Klavierspiel zu der erwarteten Bildung einer Ehefrau gehörte. Obwohl ab den 1840er Jahren in Russland immer mehr Frauen als Klaviervirtuosinnen auftraten, blieben sie dennoch im Schatten ihrer männlichen Zeitgenossen. Ein Auftritt als Komponistin, und besonders als Opernkomponistin, war in Russland jener Zeit kaum vorstellbar, da dies nicht nur die konventionellen Vorstellungen der Frauenrolle in der Öffentlichkeit hinterfragte, sondern auch den zentralen Schauplatz des Kaiserreichs herausfordern konnte. Im 19. Jahrhundert in Russland stellte die Oper die zentrale musiktheatrale Form dar, die öffentliche Präsenz gewährleisten konnte. Aufgrund der repräsentativen Funktion der kaiserlichen Opernbühnen in Sankt Petersburg und Moskau für den Staat umfasste das Repertoire der Theater Opern ausschließlich männlicher Komponisten.

Die Auseinandersetzung mit der Biographie von Walentina Serowa stellt eine Herausforderung dar, da sie oft im Zusammenhang mit ihrem Ehemann Alexander Serow und ihrem gemeinsamen Sohn Walentin Serow betrachtet wird. Dies betrifft besonders die Veröffentlichung der Quellen zu ihrem Leben und Werk. So wird in der kritischen Ausgabe ihrer Erinnerungen *Wie mein Sohn aufwuchs* über Walentin Serow (1968) ein ausführlicher Aufsatz zu ihrem Leben und Werk von Ilja Silberstein verfasst, in dem die Verbindung zwischen Walentina Serowa und Walentin Serow jedoch präsent bleibt (Silberstein 1968). Solche Untrennbarkeit vom Werk Walentina Serowas als Komponistin und Musikkritikerin von Alexander Serows Position als Komponist und Musikkritiker erscheint besonders problematisch: Auch in der neusten Forschungsliteratur wird regelmäßig nach dem Einfluss von Serow auf Serowas Werk gefragt (Skurko und Ščeveleva 2019, 2020, 2023). Um einen Ausweg aus dieser Konstellation zu finden, werden in dieser Arbeit die Ereignisse aus Walentina Serowas Perspektive betrachtet. Quellen, die ihrer Feder stammen, wie etwa Briefe und Erinnerungen, werden regelmäßig zitiert, um Serowas Stimme zu betonen. Obwohl der chronologische Rahmen der Masterarbeit (von 1846 bis 1900) die Zeit ihrer Ehe mit Alexander Serow beinhaltet, wird auf eine vertiefte Betrachtung ihres Familienlebens bewusst verzichtet. Stattdessen interessiert mich, welchen Einfluss ihre Ehe mit Serow auf ihre eigenen Aktivitäten

als Pianistin und Komponistin hatte und wie sie damit umging. Außerdem wird die Tatsache, dass Walentina Serowa ihren Nachnamen erst nach der Eheschließung mit Alexander Serow erhielt, durch die Verwendung ihres Geburtsnamens Bergman im ersten Kapitel dieser Masterarbeit betont.

Entsprechend der chronologischen Reihenfolge einerseits und den Positionen, die Serowa im Laufe ihrer Karriere annahm, ist der Hauptteil der Masterarbeit in drei Kapitel gegliedert. Das erste Kapitel beleuchtet Serowa als Pianistin und thematisiert Möglichkeiten und Perspektiven der Ausbildung und der Entscheidungen ihrerseits und ihrer Familie. Das zweite Kapitel konzentriert sich auf die 1860–70er Jahre und stellt eine Art Übergang zwischen dem Lebensabschnitt von Serowas Ehe mit Alexander Serow und der Zeit der Aufführungen von *Uriel Acosta* dar. Als Walentina Serowa sich durch die Bearbeitung Alexander Serows Skizzen zu Opern *Feindesmacht* und *Nacht vor Weihnachten* als Komponistin öffentlich präsentierte, ist im zweiten Kapitel vom zentralen Gewicht ihre Auseinandersetzung mit der Autorschaft der aus dieser Bearbeitung entstandenen Werke. Das dritte Kapitel stellt das Zentrum der Masterarbeit dar und widmet sich Serowas erster Oper *Uriel Acosta* und deren Aufführungsgeschichte. Hierbei werden folgende Aspekte hervorgehoben: (1) diejenigen, die direkt auf der Bühne des Bolschoj-Theaters dargestellt wurden wie etwa die Bühnenaufführung; (2) diejenigen, die hinter den Kulissen im weitesten Sinne stattfanden, wie etwa die Kommunikation von Walentina Serowa mit den Vertretern des Komitees der Direktion der kaiserlichen Bühnen (im nachfolgenden als DIT gekennzeichnet); (3) diejenigen, die im Zuschauerraum erfahrbar waren, darunter sowohl im Publikum als auch in der Presse. Als eine weitere Bühne bzw. als eine ‚Bühnenerweiterung‘ werden dabei die von Serowa veröffentlichten musikkritischen Texte betrachtet, die im unmittelbaren zeitlichen und inhaltlichen Zusammenhang mit der Uraufführung von *Uriel Acosta* standen.

Als Material für die Masterarbeit wird sowohl die zugängliche Primärliteratur auf Deutsch, Englisch und Russisch zu Walentina Serowa als auch Archivgut aus dem Russischen Staatlichen Archiv für Literatur und Kunst Moskau (RGALI) und dem Notenarchiv des Bolschoj-Theaters (ANB GABT) herangezogen. Außerdem werden mehrere Quellen aus der Zeit Serowas untersucht, wie etwa veröffentlichte Libretti, Klavierauszüge und Zeitungen, die im digitalen oder gedruckten Format in verschiedenen Datenbanken, überwiegend an der Lenin-Staatsbibliothek Moskau zugänglich sind. Als Sekundärliteratur wird die Forschungsliteratur auf Deutsch, Englisch und Russisch zur Geschichte des Musiktheaters in Russland betrachtet sowie zu verschiedenen Aspekten der sozialen Geschichte Russlands.

Die Zitate aus russischsprachigen Quellen werden von mir persönlich ins Deutsche übersetzt. Aufgrund der Anforderungen russischer Archive, die Quellensignaturen beim Zitieren anzugeben, werden die Quellenangaben für das zitierte Archivgut ausschließlich in Fußnoten angegeben. Die Quellenverweise für die zitierte Literatur und Internetquellen inklusive Datenbanken werden in Klammern im Fließtext angegeben. Alle russischen Namen und Titel (wie etwa Zeitungs- und Werktitel sowie Theaternamen) im Fließtext werden nach Regeln des Dudens transliteriert und zusätzlich ins Deutsche übersetzt, um eine bessere Lesbarkeit zu gewährleisten. Die Angaben zu den russischsprachigen Quellen im Literaturverzeichnis werden zugunsten der besseren Recherchierbarkeit nach DIN transkribiert.

Aufgrund der Tatsache, dass in Russland vor 1918 der julianische Kalender galt und ab 1918 der gregorianische eingeführt wurde, unterscheiden sich manche Formate der Datumsangaben. Nicht immer ist feststellbar, ob es sich um das julianische oder bereits ins gregorianische System übertragene Datum handelt. Aus diesem Grund werden die Daten aus Briefen, Zeitungen und anderen Dokumenten direkt übernommen; andere Daten werden gemäß der zitierten Sekundärliteratur angegeben.

1. ‚Slumdog Klaviervirtuosin‘ Walentina Bergman

In den meisten Biographien über Walentina Bergman, später Serowa wird ihr Leben vor der Ehe mit Alexander Serow nur wenig betrachtet (Silberstein 1968; Kovalchuk 2019). Dennoch ist diese Zeit für den Werdegang Walentina Bergmans von großer Bedeutung. Wie gestaltete sich ihre Kindheit? Aus welchem sozialen Milieu stammte sie und welche Möglichkeiten hatte sie, falls überhaupt, um eine Musikerin zu werden? Im Nachfolgenden werden diese Fragen genauer betrachtet.

1.1. ‚Unmusikalische‘ Familie Bergmans

Walentina Semjonowna Bergman stammte aus einer Familie deutsch-jüdischer Herkunft.⁸ Serowas Mutter hieß Augustina Karlowna Gutsohn (Lebensdaten unbekannt) und stammte aus Hamburg, ihr Vater war Semjon (auch Simon) Jakowlewitsch Bergman (Lebensdaten ebenfalls unbekannt). Die Angaben zur Herkunft und Konfessionszugehörigkeit der Familie sind widersprüchlich. So stellte Čujkova beispielsweise fest, dass die Familie zur lutherischen Kirche gehörte, da das Grab von Semjon Bergman sich am Moskauer Lutherischen Friedhof befindet (Čujkova et al. 2019, 23). Walentina Bergman bezeichnete sich selbst als

⁸ In der Forschungsliteratur wird die Familie als „deutsch-jüdisch“ bezeichnet (Kovalchuk 2019, 41), dennoch ohne nähere Angaben dazu, welcher Familienteil sich als jüdisch identifizierte.

„Reformatka“, was ebenfalls auf die lutherische Kirche hinweist (Serowa 2022, 57). Andererseits wird in der Forschungsliteratur auch erwähnt, dass Bergmans zur Russisch-Orthodoxen Kirche konvertierten (Kovalchuk 2019, 41).

Die Definition der Familie Bergman als ‚deutsch-jüdisch‘ erscheint in Betracht des relativ strengen Hierarchiesystems der Gesellschaftsschichten im Russischen Kaiserreich der Mitte des 19. Jahrhunderts unzureichend. Einzelne Schichten wurden durch den Begriff *soslovije* definiert. Darunter ist die soziale Kategorie zu verstehen, die Privilegien, Pflichten und Freiheiten einzelner Personen entsprechend der jeweiligen Schicht regulierte (Smith 2014, 5).⁹ Die Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Gesellschaftsschicht wurde durch Herkunft (man wurde in Gesellschaftsschicht hineingeboren) und berufliche Tätigkeit (wie beispielsweise bei Kaufleuten) bestimmt, konnte aber durch außergewöhnliche bürokratische Verfahren geändert werden (Smith 2014, 5).

Die Bergmans betrieben einen Laden für Kolonialwaren namens *Parovoz* (*Die Dampflokomotive*) in Moskau auf der Straße Roshdestwenka. Die Angaben zum sozialen Stand der Familie sind unzureichend und widersprüchlich. Elena Efimowa, die zu den Nachfahren der Bergmans gehört, erwähnte, dass die Familie zur Schicht des Kleinbürgertums gehörte (Gerschkowitsch 2020). Simonowitsch-Bergman bezeichnete Walentina Bergman als ein „Kleinbürgerchen“ (*meschtschanotschka*).¹⁰ Die Vermutung, die Bergmans hätten sich durch ihren Beruf in den 1950er Jahren zur Schicht der Kaufleute emporheben können, ist im Rahmen dieser Masterarbeit schwer nachweisbar. 1853 gab es einen Laden für Gold- und Silberwaren in der Mjasnizkaja Straße, die von Roshdestwenka Straße etwa 1 km entfernt war. Diesen Laden betrieb eine mit dem Vater Bergmans gleichnamige Person namens Semjon Jakowlewitsch Bergman, der zu Kaufleuten der dritten Gilde gehörte (Ivanov 2002, 105). Weder Bergman noch Simonowitsch-Bergman erwähnten diesen Laden für Gold- und Silberwaren in ihren zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen Erinnerungen.¹¹ Andererseits erwähnte Simonowitsch-Bergman, dass sich der finanzielle Stand der Familie gegen Ende der

⁹ Alison K. Smith weist darauf hin, dass die Übersetzung des Begriffs *soslovije* problematisch erscheint. Er wird häufig als *état*, *status* oder *Stand* (und bei Smith *estates*) übersetzt und nicht selten zusätzlich mit Klassen und sogar Kasten verglichen. Dies liegt daran, dass der Begriff *soslovije* auch in russischsprachiger Forschungsliteratur nicht immer eindeutig definiert wird (Smith 2014, 5). Aus diesem Grund beschränke ich mich auf die Übersetzung des Begriffs als Gesellschaftsschichten, um den sozialen Aspekt zu betonen.

¹⁰ Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 3.

¹¹ Sollte dieser Laden tatsächlich Walentinas Vater Semjon Bergman gehört haben, lässt sich vermuten, dass die beiden Schwestern ihn aufgrund der jüdischen Herkunft der Familie und des zunehmenden Antisemitismus in Russland Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts nicht erwähnten.

1850er Jahre verbessert hatte, sodass sie ein besseres Klavier für Walentina kaufen konnten.¹² Außerdem wird in der neueren Forschungsliteratur erwähnt, dass die Bergmans auch ein Atelier für Kinderkleidung betrieben haben (Kovalchuk 2019, 42).

Dieser Aspekt lohnt sich zu erwähnen, um das soziale Milieu rund um Walentina Bergman schildern zu können. Nicht nur die Tatsache, zu welcher Gesellschaftsschicht die Bergmans gehörten, sondern auch ihr finanzieller Stand und ihre Integration in die Moskauer Gesellschaft spielen eine wesentliche Rolle, denn genau diese bedingten die Zugänge zu Musik und Theater. Außerdem hätte der oben vermutete Gesellschaftsschichtwechsel den Zugang zu bestimmten Privilegien mit sich gebracht. Im Gegensatz zum Kleinbürgertum genossen zu Gilden gehörende Kaufleute die Steuerbefreiung, freie Wahl des Wohnsitzes und berufliche Freiheit und gehörten somit zusammen mit Adel und Klerikern zu der kleinen oberen Ebene der gesellschaftlichen Hierarchie (Filimonov 2017, 38).¹³

Die Einordnung in die jeweilige Gesellschaftsschicht ist nicht damit gleichzusetzen, wie gut oder schlecht der finanzielle Stand der Familie war. Walentina Bergman selbst bezeichnete ihre Familie als arm ([Serowa] 1867a, 171). Laut Simonowitsch-Bergman konzentrierte sich der Alltag der Bergmans Ende der 1840er Jahre um den Laden herum, in dem die Eltern sowie die Kinder Waren wie Seife, Farben und Schmalz herstellten:

In einer kleinen Werkstatt in der Nähe des Ladens wurden in einem großen Ofen mit einem Kessel den ganzen Tag verschiedene Tränke, Schmalz, Kräuter und Farben gekocht. Die Kinder schälten Mandeln für eine spezielle Sonnenschutzseife, aßen aber auch die köstlichen Mandeln, oder beklebten Gläser und Schachteln mit Etiketten. [...] Trotz der Energie und dem Fleiß der erwachsenen Mitglieder war der Verdienst jedoch gering, und oft konnten sie sich nur das Nötigste leisten.¹⁴

Die Bergmans hatten anscheinend kein großes Interesse an darstellenden Kunstarten wie etwa Musik und Theater. Serowa selbst bezeichnete ihre Familie als „dermaßen unmusikalisch,¹⁵ wie man es sich vorstellen kann“: Ihr Vater kannte gar keine Lieder und ihre Mutter sang ihren Kindern nur ein einziges Lied *Lieber Augustchen* ([Serowa] 1867a, 171). Die Anschaffung von Musikinstrumenten konnten sich die Bergmans kaum leisten. Aus diesem Grund wurde der

¹² Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 4.

¹³ So wurde beispielsweise im Rahmen der ersten Volkszählung vom 1897 festgestellt, dass die privilegierten Schichten nur 3% der Gesamtbevölkerung des Kaiserreiches bildeten. S. o.A. 1905.

¹⁴ Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 2.

¹⁵ Im Original „antimusikalisch“.

Kauf eines alten beschädigten Klaviers mit einem schlechten Klang für die Kinder zu einem bedeutenden Ereignis in der Familie ([Serowa] 1867a, 171).

Zu den ersten musikalischen Eindrücken Bergmans gehörten neben dem Lied *Lieber Augustchen* die damals populären französischen Lieder wie *La cloches du monastere* und *La priere d'une vierge* sowie russische Romanzen anonymen Autor*innen wie *Tschernyj zwet* (*Schwarze Farbe*) und *Rasnostschik* (*Hausierer*).¹⁶ Diese Romanzen, „Dummheiten“, so Serowa ([Serowa] 1867a, 171), waren Ende der 1840er Jahre in niedrigeren Gesellschaftsschichten sehr beliebt. Sie wurden analog zu Volksliedern mündlich überliefert. Aus diesem Grund werden sie in der Forschungsliteratur auch als sogenannte „niedrigere“ Romanzen (hinsichtlich der sozialen Funktion) oder Volksromanzen (hinsichtlich der Art der Überlieferung) definiert (Vacuro 2003, 304).¹⁷ Zu den Merkmalen dieses Liedertypus gehören die übermäßige Sentimentalität und eine unglückliche oder gar tragische Liebe als Hauptthema (Yagubov 2013, 216). Als Protagonist*innen der Liedertexten fungierten Menschen aus nicht-adeligen Schichten – wie etwa in *Hausierer* (Kostjuchin 2003, 495). Die Romanze *Schwarze Augen*, in der unerwiderte Liebe thematisiert wird, gehörte in den 1820–40er Jahren und darüber hinaus zum Stammrepertoire der städtischen Folklore: Sie wurde in Familienalben fixiert und in Literaturwerken erwähnt wie etwa im Kurzroman *Das Gut Stepantschikowo und seine Bewohner* (1858) von Fjodor Dostojewskij (1821–1881). Ab Mitte des 19. Jahrhunderts taucht sie auch in den ersten Liedersammlungen auf (Vacuro 2003, 304–5; Čistova 1979, 206). Somit wird deutlich, dass die ersten musikalischen Eindrücke von Walentina Bergman als Kind von der städtischen Unterhaltungsmusik geprägt wurden. In diesem Feld jedoch wollte sie – oder ihre Eltern, wie im Nachfolgenden festzustellen ist – nicht bleiben und so bekam sie bald ihren ersten Musikunterricht.

1.2. Traum von Bühnenauftritten

Laut den Erinnerungen Walentina Bergmans wollte Semjon Bergman seinen Kindern unbedingt den Zugang zu einer guten Bildung ermöglichen ([Serowa] 1867a, 171). Welche Optionen gab es, wenn eine der Töchter der Bergmans eine berufliche Laufbahn als Musikerin einschlagen wollte? Und welche Optionen sahen Walentina Bergmans Eltern für sie als bessere Zukunft? Und wie lässt sich erklären, dass gerade das Klavierspiel von den Bergmans als gute

¹⁶ Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 2.

¹⁷ Dieser Romanzentypus wird sich nach den 1860er Jahren in die sogenannte grausame bzw. bittere Romanze (*shestokij romans*) entwickeln, die häufig auch als „kleinbürgerliche Romanze“ (*meschtschanskij romans*) bezeichnet wird (Kostjuchin 2003, 493). Als einer der Vorgänger dieser Gattung werden Lieder von Roma und Sinti angesehen (s. Yagubov 2013, 216).

Option betrachtet wurde? Und war der Musikerberuf für junge nicht-adelige Frauen in Russland in den 1850er Jahren überhaupt zugänglich?

Das Klavierspiel spielte für Frauen in Russland Mitte des 19. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle. Die Karriere einer Klaviervirtuosin konnte für die Bergmans als eine attraktive Tätigkeit für ihre Kinder betrachtet werden, die zum finanziellen Wohlstand der Familie beitragen konnte. Solche Entscheidungen seitens Eltern, ihre Töchter als Pianistinnen und dadurch als zukünftige Finanzierungsquelle für die Familie zu erziehen, waren für diese Zeit nicht unüblich. So hat die Zeitgenossin Bergmans Ella von Schultz (1846–1926) in den 1860er Jahren durch Klavierkonzerte im In- und Ausland ihre Familie finanziert (Hüsken 2005, 34–35, 45f.).

Als Vorbild hierfür konnten wenige europäische Virtuosinnen dienen, die im Russischen Kaiserreich in den 1830–40er Jahren Konzerte gaben. Dazu gehörten beispielsweise die Auftritte ausländischer Pianistinnen wie Marie Pleyel (1838–1839), Robena Anne Laidlaw (1838) und Clara Schumann (1844) (Loseva 2004, 29–30). Obwohl die Gestaltung des Klavierspiels wie etwa bei Pleyel „großen Einfluss auf die russische Musikszene“ im Allgemeinen ausübte (Mayer-Heimel 2015), wurde die Geschlechterzugehörigkeit der Pianistinnen noch in den 1840er Jahren als ein Verkaufsargument für Werbung eingesetzt. So wurde die Figur von Clara Schumann als „Liszt im Rock“ in russischen Zeitungen beworben mit dem Ziel, „die Neugier des breiten Publikums anzustacheln“ (Loseva 2004, 37–38). Bemerkenswert ist auch, dass Clara Schumann, die in ihren Konzertprogrammen auch ihre eigene Komposition *Scherzo* op.10 aufgeführt hatte, überwiegend als Virtuosin und kaum als Komponistin seitens der Presse und des Publikums wahrgenommen wurde (Loseva 2004, 43).

In öffentlichen Konzerten blieben dennoch weibliche Pianistinnen im Gegensatz zu männlichen Pianisten eher eine Ausnahme. Dennoch gaben die obengenannten Figuren offenbar den Anstoß dafür, dass auch russische Frauen oder ihre Eltern Klavierspiel als einen attraktiven Beruf betrachten konnten. Zu einem bemerkenswerten Beispiel der 1840er Jahre gehört das erste russische weibliche Wunderkind-Duo von Wera (1833–1858) und Natalija Pogoschewa (1834–1856). 1844 fand ihr erstes gemeinsames Klavierkonzert statt. Wera war zu diesem Zeitpunkt elf und Natalija zehn Jahre alt. Die Mädchen stammten aus der adeligen Familie des Ingenieur-Majors Wasilij Pogoschew (1802–1863), der sein Vermögen in die Karriere seiner begabten Töchter investierte. Dennoch konnte sich das Duett nicht durchsetzen, auch nach dem brillanten Studienabschluss am Leipziger Konservatorium beim böhmischen Pianisten und Komponisten Ignaz Moscheles (1794–1870). Nach der Rückkehr nach Russland

gaben die Geschwister nur wenige Konzerte. Bemerkenswert an diesem Beispiel sind zwei Tatsachen: erstens genossen die Schwestern Erfolg in Russland, solange sie beide im Kindesalter waren und somit als Wunderkinder auftreten konnten. Ihre gemeinsamen Auftritte als Duo trugen zusätzlich zu diesem Erfolg bei. Zweitens sah Wasilij Pogoschew eine Konzertkarriere für seine Töchter eher in Europa als in Russland vor. Dies hing mit dem Publikum der öffentlichen Konzerte in Sankt Petersburg und Moskau zusammen, das vorwiegend europäische Stars hören wollte (Osipova 2014, 140).¹⁸

Vermutlich stellte sich Semjon Bergman eine solche Karriere wie bei den Pogoschewas auch für seine Tochter vor. Durch Tourneen in Europa hätte sie wesentlich zum finanziellen und sozialen Aufstieg der Familie beitragen können. Da die Bergmans außerdem zu Adel nicht gehörten, war eine Karriere als Virtuosin für ihre Tochter denkbar. Dies widersprach den gesellschaftlichen Normen nicht, weil adelige Musiker*innen „nach einem ungeschriebenen Gesetz“ nur in Ausnahmen in der Öffentlichkeit auftreten durften (Loseva 2004, 50; s. auch Bullock 2012, 123).¹⁹

Warum gerade Klavier zu dieser Zeit in Russland? Offenbar fand zu dieser Zeit eine Überschneidung zwischen den in der russischen Gesellschaft angenommenen Rollenvorstellungen hinsichtlich Frauen mit dem Phänomen der öffentlich auftretenden Pianistinnen statt. Das Klavierspiel gehörte in den 1840er Jahren zur erwarteten Bildung für Frauen in adeligen Gesellschaftsschichten. Es galt unter anderem als ein wichtiges Attraktivitätsmerkmal auf dem Heiratsmarkt für Mädchen und war ein Pflichtfach im System der Mädchenerziehung, wie im nachfolgenden Unterkapitel näher beleuchtet wird. Aus dieser Perspektive lässt sich vermuten, dass die Bergmans gleichzeitig ihre Tochter auf ihre zukünftige Rolle der Ehefrau vorbereiteten, was wiederum zum sozialen Aufstieg der Familie beitragen konnte.

Dass der Traum von einer Konzertkarriere in der Familie Bergman tatsächlich existiert hatte, berichtete Walentina Bergman in ihren Erinnerungen. Immer wenn sie sich beim Klavierüben langweilte, stachelten ihre Eltern „ihr Ego“ an, um ihre Motivation zu erhöhen: „Sie sagten, ich werde reich und berühmt sein, ich werde in Kutschen fahren, kurzum, sie versprachen mir alle möglichen schönen Dinge“ ([Serowa] 1867a, 172). Durch erfolgreiche

¹⁸ Interessanterweise veröffentlichten die Schwester musikkritische Artikel, in denen unter anderem das Phänomen des Wunderkindtums kritisiert haben. S. Osipova 2014, 145.

¹⁹ Nur wenige Musiker*innen adeliger Herkunft – wie etwa die Schwester Pogoschewas – konnten Erfolg in der Öffentlichkeit genießen.

Konzertauftritte – Erwartungen der Eltern Bergmans nach – konnten „alle ausgegebenen Mittel [...] in vollem Umfang [zurückerstattet werden]“ ([Serowa] 1867a, 174). Walentina Bergman nahm diesen Traum als ihren eigenen an:

„Bald, bald werde ich ein Konzert geben, man wird mich in Kutschen zu Aristokraten fahren, alle werden mich verwöhnen, ich werde ein rosa Kleid mit weißen Blumen tragen“ und anderer Unsinn, von dem ich träumte. Meine Mutter hat mich nie gezwungen, etwas anderes als Musik zu machen. Ich habe in der Schule faul gelernt, was alle mit einem Blick bedachten, denn „es war nicht ihre Sache, Wissenschaft zu betreiben, sie wird Musikerin sein.“ ([Serowa] 1867a, 172)

Um das angestrebte Ziel zu erreichen, gab es in den 1850er Jahren in Moskau und Petersburg nur zwei Optionen, und zwar entweder Privatunterricht oder die sogenannten Institute und Mädchenpensionate für den Adel.²⁰ Die Letzteren waren für die Bergmans nicht bezahlbar, grundsätzlich aufgrund von Herkunft nicht zugänglich und kamen daher nicht infrage. Aus diesem Grund konnte Walentina Bergman ihre ersten Erfahrungen im Klavierspiel im privaten Musikunterricht erwerben.

Die Bergmans fanden am Anfang einen bezahlbaren Musiklehrer, der mit allen Kindern zusammen zu arbeiten bereit war ([Serowa] 1867a, 171). Obwohl der Lehrer das Talent von Walentina sofort erkannte, war sie oft die letzte, die unterrichtet wurde, und begann ihren Unterricht manchmal „nicht früher als um 10 Uhr abends“ ([Serowa] 1867a, 171). In Hinblick auf die Tatsache, dass die fünfjährige Walentina Bergman im Laden aufhalf und bald zur Schule gehen musste, wird deutlich, wie anstrengend dieser Musikunterricht für sie sein konnte. Im Laufe der nächsten Jahre wechselte Walentina Bergman häufig die Klavierlehrer. Von Lehrerinnen wurde sie nie unterrichtet.

Ihre Fortschritte im Klavierspiel waren schnell. Viele Namen ihrer Lehrer bleiben leider unbekannt. Bei ihrem ersten Lehrer spielte sie Etüden Carl Czernys sowie Klavierstücke von Henry Rosellen, Franz Hünten und Friedrich Burgmüller. Einer der folgenden Lehrer, ein Organist der katholischen Kirche, spielte eine Sonate mit ihrer Begleitung (welche Sonate genau, ist nicht angegeben).²¹ Später wechselte sie zu einem „relativ gut bekannte[n] Geiger“, der den Bergmans kostenlosen Musikunterricht für ihre Tochter angeboten hatte ([Serowa]

²⁰ In der deutschsprachigen Forschungsliteratur werden Mädchenpensionate auch als Mädchenschulen bezeichnet (Lobanova 2003ff.). Ich beziehe mich auf die direkte Übersetzung aus dem Russischen (*pansionat dlja dewotschek*), die Bianka Pietrow-Ennker in ihrer Monographie zur Frauenbewegung in Russland im 19. Jahrhundert (*Rußlands „neue Menschen“: Die Entwicklung der Frauenbewegung von den Anfängen bis zur Oktoberrevolution*, 1999) verwendete.

²¹ Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 3.

1867a, 172). Wie Walentina Bergman sich 1867 erinnerte, hatte sie „bei dem Einen [Lehrer] [...] verschiedene Potpourri aus italienischen Opern gespielt, bei dem Anderen schlechte deutsche Klavierstücke“ ([Serowa] 1867a, 172). Zu den italienischen Opern gehörte unter anderem Giuseppe Verdis *Il trovatore* (1853), sodass Bergman, die bis dahin nie die Neuigkeiten der Opernwelt in irgendeiner Form erleben konnte, eines der neusten Opernwerke kennenlernte. Dennoch blieb ihre pianistische Vorschule im Rahmen der Liebhaberei. Deshalb ermöglichte ein ihrer Familie unbekannter Mann – laut Simonowitsch-Bergman der Bruder des später berühmten Cellisten Karl Dawidow²² – für Walentina Bergman den Zugang zu einem Mädchenpensionat,²³ in dem sie seiner Meinung nach besseren Unterricht bekommen konnte.

1.3. Mädchenpensionat

Die für die Bergmans nicht zugänglichen und leistbaren privaten Mädchenpensionate für Adel wurden seitens der Familie als eine Chance für ein besseres Leben wahrgenommen. Zum hauptsächlichsten Grund für die Aufnahme von Walentina Bergman in ein Pensionat wurde ihre „außergewöhnliche musikalische Begabung“.²⁴ So gelangte sie für gut vier Jahre (ca. 1857–1861) in das Mädchenpensionat von Frau Knoll²⁵ in Moskau.

Aber bot das Mädchenpensionat von Frau Knoll eine gründliche musikalische Ausbildung? Welche Disziplinen wurden in einem solchem Mädchenpensionat in Russland damals unterrichtet, und mit welchem Ziel? Laut Simonowitsch-Bergman war das Pensionat von Frau Knoll die beliebteste Bildungsstätte für Mädchen in Moskau. Solche Mädchenpensionate orientierten sich am Modell französischer Pensionate und wurden überwiegend von Ausländer*innen betrieben (Johanson 1987, 3). Sie bereiteten Mädchen auf ihre zukünftige Rolle der Ehefrauen vor, sahen somit keine professionelle Ausbildung vor, und waren also keine Ausbildungs-, sondern Erziehungsstätten. Anpassung an Geschmacksvorlieben des Adels stand im Mittelpunkt, sodass großer Wert auf das Aussehen der Mädchen, die Einhaltung von Benimmregeln und gute Französischkenntnisse gelegt wurde.

²² Karl Juljewitsch Dawidow (1838–1889) gilt als einer der bedeutendsten Cellisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Russland. Pjotr Tschajkowskij widmete ihm sein *Capriccio Italien* op. 45 (1880). Karl Dawidow hatte zwei Brüder: August Juljewitsch Dawidow (1823–1885) und Iwan Juljewitsch Dawidow (1824–1891). Leider geben die Quellen nicht an, welcher der beiden Brüder den Laden Bergmans besuchte.

²³ Diese Geschichte ist detailliert bei Simonowitsch-Bergman beschrieben. Ein unbekannter Kunde besuchte den Laden Bergmans und hörte Walentina Bergmans Spiel. Er versprach ihren Eltern, sich für die Aufnahme Bergmans in ein Mädchenpensionat einzusetzen. Als Gegenleistung bot er der Inhaberin des Pensionats kostenlosen Malunterricht an. S. Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 3.

²⁴ Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 3.

²⁵ Der vollständige Name von Knoll lässt sich im Rahmen dieser Masterarbeit nicht feststellen. Die Anrede „Frau Knoll“ gehörte zu dem Titel des Mädchenpensionats. Aus diesem Grund wird im Nachfolgenden ihr Name in dieser Form verwendet.

Auch das Klavierspiel gehörte zum Bestandteil dieses Erziehungsprogramms. 1842 beschrieb der ukrainische Schriftsteller Nikolaj Gogol (1809–1852) in seinem Roman *Die toten Seelen* satirisch drei Hauptdisziplinen, die Mädchen erlernen mussten:

Eine gute Erziehung empfängt man bekanntlich in den Pensionaten; in den Pensionaten aber bilden bekanntlich drei Hauptgegenstände die Grundlage der menschlichen Tugenden: die französische Sprache, die für ein glückliches Familienleben unentbehrlich ist, das Fortepiano, um dem Gatten angenehme Stunden zu bereiten, und endlich das speziell wirtschaftliche Gebiet: das Stricken von Börsen und anderen Geschenken. (Gogol 2016, 33)

Durch diese Art von Bildung wurden die jungen Frauen auf die Rolle der „ausschliesslich [...] anspruchsvolle[n] Salonfiguren“ vorbereitet ([Eckardt] 1879, 253). Das Mädchenpensionat von Frau Knoll bildet dabei keine Ausnahme. Das Ziel solcher Einrichtungen war es, die Rollenvorstellung „der fügsamen, gottesfürchtigen, aber dennoch für den Salongebrauch ein wenig gebildeten und auf ihr Äußeres konzertierten Frau“ aufrechtzuerhalten (Pietrow-Ennker 1999, 145).

Für Walentina Bergman konnte sich dies dennoch als ein sozialer Aufstieg anfühlen. So wurde ihr der Eintritt in die ‚höhere Gesellschaft‘ ermöglicht, denn eine solche Art von Bildung für Frauen entfiel in nichtadeligen Schichten komplett (Pietrow-Ennker 1999, 156). Außerdem waren Mädchenpensionate auch nicht für den Hochadel vorgesehen. Mädchen, deren Väter „im Civil- oder Militärdienst höhere Stellungen oder ‚besondere Verdienste‘ erworben hatten“, besuchten die sogenannten Institute wie etwa das Petersburger Smolnij-Institut ([Eckardt] 1879, 253). Bürgerliche Mädchen konnten nur ausnahmsweise an Instituten erzogen werden, während „der Rest [...] wesentlich sich selbst überlassen [war] und [...] auf alle höhere Bildung verzichten oder zu Pensionaten [...] eine Zuflucht nehmen [musste]“ ([Eckardt] 1879, 253). Die Mädchenpensionate erschienen vor diesem Hintergrund als „schlechte Copien der kaiserlichen Institute in Petersburg und Moskau“, deren Zielgruppen sich darum bemühten, „der höheren und höchsten Gesellschaftsschichten nach[zu]ahmen“ ([Eckardt] 1879, 262). Demzufolge ist vorstellbar, dass Walentina Bergman in einer Gesellschaft junger Mädchen kleinadeliger Herkunft landete. Dies milderte das soziale Gefälle zwischen Bergman, die aus dem Kleinbürgertum stammte, und ihren Kommilitoninnen nicht: Sie fand sich plötzlich in einer wohlhabenderen Gesellschaft wieder, in der es beispielsweise von ihr bisher unbekanntem Ereignissen wie Bällen und Empfängen erzählt wurde.²⁶

²⁶ Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 3.

Diese Pensionate, so Pietrow-Ennker, waren „Privatschulen, die der staatlichen Inspektion unterlagen. [...] Anders als in den staatlichen Instituten ‚herrschte‘ hier die Besitzerin ohne jedes Korrektiv“ (Pietrow-Ennker 1999, 145). So war auch Frau Knoll, die Inhaberin und Direktorin ihres Mädchenpensionats. Sie fand, dass Walentina Bergman am falschen Ort landete. Dennoch nutzte Knoll das Talent Bergmans zu ihrem Vorteil, indem sie Bergman als Werbung für ihr Unternehmen instrumentalisierte.²⁷

Trotz dieser Konstellation erhielt Walentina Bergman nun Zugang zum qualitativ besserem Musikunterricht. Ihr Klavierlehrer war der böhmische Pianist und Komponist Josef Pišna (auch Pischna, 1826–1896). Er hatte am Prager Konservatorium studiert, lebte danach 35 Jahre lang in Moskau und gab in dieser Zeit Privatunterricht, unter anderem am Mädchenpensionat von Frau Knoll. Ohne Pišna und das Mädchenpensionat namentlich zu erwähnen, betrachtete Walentina Bergman später ihren Lernprozess kritisch: Als Elfjährige war sie entsetzt, dass sie sich nun statt der erwarteten Konzertauftritte mit Fingerübungen intensiv beschäftigen musste ([Serowa] 1867a, 172). Die Vorgehensweise von Pišna erklärte sie zum „reinen Produkt der konservatorischen Lehre“: Er komponierte komplexe Fugen und wollte Bergman anstelle italienischer Opern „patentiert-klassische Werke“ wie die von Muzio Clementi, Ignaz Moscheles und Johann Sebastian Bach beibringen ([Serowa] 1867a, 173).²⁸ Selbstkritisch bemerkte sie jedoch, dass es schön gewesen wäre, zu diesem Zeitpunkt etwas älter zu sein und Musikstile unterscheiden zu können ([Serowa] 1867a, 173). Musiktheorie gehörte nicht zum Lehrprogramm des Pensionats, sodass der Schwerpunkt auf der spieltechnischen Korrektheit der aufgeführten Musikstücke lag und weniger auf der Interpretation der Stücke selbst.

Interessant ist jedoch die eigene Motivation von Walentina Bergman. Einerseits träumte sie als Kind von fulminanten Konzertauftritten. Simonowitsch-Bergman erinnerte:

Das Mädchen war wie betäubt von ihren Erfolgen bei den Pensionatskonzerten, dem Beifall des Publikums, der Bewunderung ihres Talents, und sie träumte bereits von weiteren Konzerten auf der großen Bühne [...], und ihr Kopf drehte sich vor lauter Vorfriede auf zukünftige Erfolge. Sie träumte von einem schwarzen Kleid und wütete zu Hause, wenn das Kleid nicht ihren Vorstellungen entsprach.²⁹

²⁷ Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 4.

²⁸ Hier zeichnet sich die Ablehnung vom Konservatorium im Allgemeinen ab, an die Walentina Bergman in den 1860er Jahren festhielt.

²⁹ Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 4.

Andererseits betonte Walentina Bergman 1867, dass sie damals wenig Interesse am Klavierspiel an sich hatte. Es wird deutlich, dass sie die Erwartungen ihrer Eltern hauptsächlich hinsichtlich der Aussicht auf ein besseres Leben übernommen hatte. Statt stundenlang zu üben, was ihr keine Freude bereitete, fing sie an, zu improvisieren:

Die Erkenntnis meiner Gleichgültigkeit gegenüber dem Spielen war ein wichtiger Schritt für mich. [...] Manchmal abends, nachdem ich meine Klassiker gespielt hatte, begann ich, auf den Tasten zu spielen. Ich formulierte musikalische Phrasen unter meinen Fingern, ohne darüber nachzudenken. Was ich spielte, war wahrscheinlich ziemlich schlecht, aber ich improvisierte leidenschaftlich [...] und die Leute um mich herum, die keine Ahnung von Musik hatten, sagten oft, dass ich dieses Mal besonders gut gespielt hatte. Ich habe nie jemandem gesagt, dass das, was ihnen gefiel, gar nicht in den Noten stand. ([Serowa] 1867a, 173)

So musste sich Walentina Bergman mit Interpretation und Improvisation als zwei Gegenpolen des Klavierspiels kritisch auseinandersetzen. Dazu gehören ihre Versuche, die Ausdruckskraft der Musik für sich zu definieren:

Ich fragte meine Bekannten, die als gute Pianistinnen galten, was die Noten, die sie spielten, ausdrückten. Sie lachten mich aus und sagten, ich sei zu jung, um solche Fragen zu stellen, und Musik solle nichts ausdrücken, was sich mit Worten definieren lasse. [...] Ich lernte ein Mädchen kennen, das sich ebenfalls auf Konzerte vorbereitete. [...] Sie spielte Schumann und Chopin und behauptete, ihre Werke zu verstehen [...] Sie gab mir einige [Stücke Schumanns und Chopins] zum Spielen, und ich war begeistert von neuen Klängen, aber die Frage, was da ausgedrückt wurde, [...] verfolgte mich ständig [...] Was meine Freundin sich dabei vorstellte, galt für fast alle Stücke: entweder ein Gemurmel, er und sie, oder andere Themen, die den Vorstellungen eines 16-jährigen verträumten Mädchens entsprechen. ([Serowa] 1867a, 173–74)

Wie aus diesem Beispiel hervorgeht, trennte Walentina Bergman die üblichen Vorstellungen über Musik von denen über Weiblichkeit nicht. Thematisch beschäftigten sich junge Mädchen in Bergmans Umgebung mit Liebesbeziehungen (wie zu erwarten nur in heterosexueller Form) und klanglichen Abbildungen der Natur. Bergmans Beschreibung bestätigt zudem die in den 1850er Jahren zunehmend aktuelle Tendenz, dass junge Frauen für sich eine Konzertkarriere als attraktiv empfanden. Zu ihrem Repertoire gehörten Werke europäischer Komponisten romantischer Schule, wie Schumann und Chopin, mit denen sie eine erfolgreiche Karriere in Europa in Aussicht hatten.

Die Widersprüche zwischen den Erwartungen Walentina Bergmans und dem, was sie bei Pišna gelernt hatte, führten ihrerseits zur Verweigerung seines Unterrichts ([Serowa] 1867a, 174). Bald kam dazu kritische Einstellung gegenüber anderen Disziplinen im Pensionat, darunter Französisch aufgrund der niedrigen Unterrichtsqualität. Simonowitsch-Bergman

begründet dies mit bestimmten „Protestideen“, die Bergman nun von ihrer Schwester kennenlernte.³⁰ 1861 wurde Walentina Bergman aus dem Mädchenpensionat ausgeschlossen, sodass ihre Ausbildung unvollendet blieb.

Im Zusammenhang mit den ersten Auseinandersetzungen um die sogenannte Frauenfrage, die Simonowitsch-Bergman als „Protestideen“ bezeichnete, geriet das russische Mädchenschulwesen Anfang der 1860er Jahre in gesellschaftliche Kritik. Adelaida Simonowitsch-Bergman selbst war 1860 unmittelbar von der Problematik des Zugangs zur professionellen Ausbildung betroffen: Als sie sich in Pädagogik weiterbilden wollte, wurde ihr der Besuch der entsprechenden Vorlesungen an der Moskauer Universität verweigert (Čujkova et al. 2019, 139). Obwohl das Interesse russischer Frauen an der professionellen, einschließlich universitären, Ausbildung rasch zunahm, weigerten sich die Universitäten weiterhin, ihnen Zugang zu gewähren (Stites 1991, 167).³¹ Während bereits Anfang der 1860er Jahre Fortschritte im System der Mädchenausbildung zu beobachten sind, wie etwa die Errichtung neuer Mädchengymnasien und Lehrerinnenseminare für mittlere Gesellschaftsschichten (s. [Eckardt] 1879, 263), wurden erst 1869 die ersten sogenannten Höheren Lehranstalten für Frauen in Sankt Petersburg (Alarchi-Kurse, 1869–1875) und Moskau (Lubjanka-Kurse, 1869–1886) gegründet. Die Studentenschaft galt dabei als einer der Verbreitungskreise feministischer Ideen. Daher wurden Student*innen in der konservativen Gesellschaft als Gefahr wahrgenommen: „In Ihrem Haus gibt es anscheinend Studenten [sic]“ sagte die Besitzerin des Mädchenpensionats Frau Knoll, nachdem die Entscheidung über den Ausschluss von Walentina Bergman getroffen worden war.³²

Vor diesem Hintergrund erschien das 1862 eröffnete Sankt Petersburger Konservatorium, das das erste Konservatorium im Russischen Kaiserreich war, als äußerst fortschrittlich, da Frauen nun ohne Ausnahme zur professionellen Musikausbildung zugelassen wurden. Das Mädchenpensionat ermöglichte Walentina Bergman zwar den Zugang zum gründlichen Klavierunterricht, bot ihr jedoch keine umfassende Ausbildung. Als junge Pianistin distanzierte sich Bergman von den Vorstellungen musikalischer Inhalte, die sie zu dieser Zeit bei den ihr begegneten Pianistinnen beobachten konnte. Außerdem entdeckte sie für sich Improvisation und begann, sich weniger als Virtuosa, sondern mehr als eine Art Komponistin

³⁰ Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 5.

³¹ Schließlich hat der Erlass vom 18. Juni 1863 den Zugang zu Universitäten für Frauen komplett verboten. Aus diesem Grund emigrierte eine Mehrzahl an Frauen in die Schweiz, unter anderem nach Genf (Semenkova 1998, 105). Zu diesen sogenannten „Genf’schen Studentinnen“ gehörte auch Adelaida Simonowitsch-Bergman.

³² Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 5.

zu sehen. Dennoch musste sie ihre Neigung zur Improvisation verbergen. Nach dem Austritt aus dem Mädchenpensionat stand die 15-jährige Walentina Bergman vor der Herausforderung, ihre musikalische Ausbildung eigenständig fortzusetzen. Der Traum, sich als Virtuosin zu etablieren, schien beinahe gescheitert. Nachdem sie Klavierspiel wieder im Privatunterricht fortgesetzt hatte, erhielt sie durch zufällige Kontakte und eigene Zielstrebigkeit die Gelegenheit, als Stipendiatin der Moskauer Abteilung der Russischen Musikgesellschaft³³ (im Folgenden als Moskauer Abteilung der RMO bezeichnet) das Petersburger Konservatorium im Russischen Kaiserreich zu besuchen.

1.4. Professionelle Musikausbildung: Sankt Petersburger Konservatorium

Die ersten Werbungsaufträge für die neue Musikhochschule in Sankt Petersburg wurden im März 1862 in der Presse veröffentlicht, das erste Zulassungsverfahren begann August 1862. Am 8. September 1862 wurde das Konservatorium in Petersburg feierlich eröffnet (s. Ridenour 1981, 38). Ca. 1862 zog Walentina Bergman in die kaiserliche Hauptstadt Sankt Peterburg und wurde 1863 Schülerin des Konservatoriums im Fach Klavier. Doch bereits im Spätherbst 1863 brach sie ihre Ausbildung unerwartet ab. Obwohl ihre Zeit am Petersburger Konservatorium nur ein kurzes Intermezzo in ihrem Leben darstellt, ist dessen Vergleich mit dem Lebensabschnitt im Mädchenpensionat aufschlussreich. Im Gegensatz zu den anderen Lebensabschnitten wurde das Jahr 1863 weder von Walentina Bergman noch von ihrer Schwester ausführlich beschrieben. Aus diesem Grund wird die Umgebung Walentina Bergmans näher beleuchtet, um den Kontext ihrer Weiterentwicklung zu verdeutlichen.

Warum wurde das Sankt Petersburger Konservatorium für Walentina Bergman zu einem attraktiven Ziel? Das Konzept dieser neuen Musikhochschule, die vom Pianisten Anton Rubinstein (1829–1894) als eine tatsächliche professionelle Ausbildungsstätte entwickelt wurde, galt unter Zeitgenossen als äußerst demokratisch. Zugelassen wurden Menschen aus allen Gesellschaftsschichten, unabhängig von Geschlecht und finanziellem Status. Die Zulassungsvoraussetzungen beschränkten sich auf Lese- und Schreibfähigkeit, ein Mindestalter von 14 Jahren sowie Grundkenntnisse im Notenlesen (Ridenour 1981, 38). Für bedürftige Bewerber*innen standen verschiedene Stipendien zur Verfügung, die von Patron*innen sowie von Rubinstein persönlich finanziert wurden.

Walentina Bergman wurde eine dieser Stipendiat*innen. Zum ersten Mal verließ sie ihre Heimatstadt Moskau und lebte nun eigenständig in der kaiserlichen Hauptstadt Sankt

³³ Russische Musikgesellschaft (russ. *Russkoe muzykal'noe obschtschestwo*, RMO) wurde 1859 von Anton Rubinstein mit Unterstützung der Großfürstin Elena Pawlowna ins Leben gerufen.

Petersburg. Ihre Lage in Petersburg war anfangs prekär: So hatte sie in ihrer ersten Unterkunft kein Klavier zum Üben. Erst später, als sie in ein anderes Zimmer umzog, konnte sie sich ihr Musikinstrument aus Moskau nach Petersburg nachschicken lassen.³⁴

Aus mehreren Gründen gehörten überwiegend die mittleren Gesellschaftsschichten zu der Hauptzielgruppe der ersten Jahrgänge. Aus formaler Sicht stellten die ersten russischen Konservatorien sogenannte Realausbildungsstätten dar und wurden anfangs aufgrund der staatlichen Abneigung der ausländischen Worte Musikschulen (*musykal'noe utschilischtsche*) genannt (Taylor 2007, 97).³⁵ Realausbildungsstätten waren auf Erwerb eines handwerklichen Berufes und somit auf nicht-adelige Schichten als Zielgruppe ausgerichtet (Filimonov 2017, 36–37). Das formale Ziel war, alle notwendigen Musikerberufe mit dieser Art der Ausbildung abzudecken, von Komponisten und Musiklehrern bis hin zu Solisten für Oper, Orchester und Kammerkonzerte, um somit Kräfte für das öffentliche Musik- und Musiktheaterleben des Kaiserreichs zu gewährleisten.

Der wesentliche Unterschied zu ähnlichen Ausbildungsstätten (wie etwa der Höfischen Gesangskapelle in Sankt Petersburg) lag in der Verleihung des Titels *Freier Künstler*³⁶ nach erfolgreichem Abschluss. Inspiriert von der Petersburger Kunstakademie, wurde dieser Titel für die Zwecke der Konservatorien angepasst: Während er an der Kunstakademie für mittlere oder gar befriedigende Studienerfolge als Qualifikation verliehen wurde (Glushkova 2020, 195), erhielten ihn die Absolvent*innen des Konservatoriums nur für herausragende Erfolge. Mit diesem Titel waren Privilegien verbunden, darunter Steuerbefreiung und Befreiung vom Militärdienst. Das ermöglichte den Angehörigen steuerpflichtiger Gesellschaftsschichten – zu denen auch die Bergmans gehörten – einen sozialen Aufstieg, indem die Absolvent*innen ihre bisherigen Schichten verlassen und sich den höheren, steuerbefreiten Schichten annähern konnten.³⁷

Zum weiteren Aspekt, der diese Art von Ausbildung so attraktiv machte, wurde das von Anton Rubinstein angestrebte Ziel der Etablierung des öffentlich anerkannten Berufsbildes der

³⁴ Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 7.

³⁵ Erst ab 1866 wurde die Ausbildungsstätte offiziell als Konservatorium bezeichnet. In der Satzung wurde diese Bezeichnung in den 1870er Jahren festgehalten. Krasnova 2012, 58.

³⁶ Obwohl der Titel auch auf Russisch gegendert werden könnte, wurde er im 19. Jahrhundert nur in der männlichen Form verwendet.

³⁷ Interessanterweise wurde erst 1878 der Titel ausnahmsweise für die Lehrer*innen des Konservatoriums in die Rangtabelle aufgenommen, welche die Einordnung der Privilegien entsprechend der Gesellschaftsschichten regulierte (Glushkova 2020, 195). Eine vollständige gesetzliche Integration des Titels erfolgte erst 1902. Personen, denen der Titel verliehen wurde, erhielten denselben Status wie Beamte mit entsprechender Klasseneinstufung (Glushkova 2020, 197).

Musiker, besonders der Komponisten. Für Rubinstein bedeutete der Titel *Freier Künstler* nicht nur den Anspruch auf bestimmte rechtliche Privilegien, sondern auch den Wunsch, Künstler vor gesellschaftlicher Abwertung zu schützen. In diesem Zusammenhang zeigt sich seine Auseinandersetzung mit dem westeuropäischen Musikerbild, wie Lynn M. Sargeant anmerkt:

The purpose of conservatory and the social role of musicians, however, remained controversial topics; they both mirrored Russia's confusion over its cultural identity vis-à-vis Western Europe and reflected the difficulty of harmonizing Romantic ideals of the artist with the precarious social position of musicians in Russian society. (Sargeant 2011, 89)

Für die junge Walentina Bergman und ihre Bestrebungen, sich als eine ernsthafte weibliche Interpretin durchzusetzen, war das Petersburger Konservatorium wegen seiner offenen Zulassungspolitik für Frauen besonders attraktiv. Die Konservatorien waren die ersten professionellen Musikausbildungsstätten in Russland, die Frauen Zugang gewährten. Außerdem durften Frauen Lehrpositionen, einschließlich sogenannter Professuren, übernehmen. Anscheinend resultierte diese Offenheit aus der Positionierung der Konservatorien als Musikschulen, die keine Richtlinien für die Zulassung von Frauen verletzten.

In den ersten Jahren nahm die Anzahl der weiblichen Studierenden kontinuierlich zu. Aus der Tabelle 1 geht hervor, dass der Frauenanteil im ersten Jahrgang 1862/63 bei 43% lag, während er im Jahrgang 1872/73 bereits auf 61,6% angestiegen war:

Tabelle 1. Schülerzahlen am Petersburger Konservatorium in den Jahren 1862–1873.³⁸

Jahrgang	Weibliche Schülerinnen	Männliche Schüler
1862/1863	77 (43%)	102 (57%)
1863/64	113 (50%)	113 (50%)
1864/65	96 (45,3%)	116 (54,7 %)
1868/69	129 (56,6%)	99 (43,4%)
1872/73	204 (61,6%)	127 (38,4%)

Im Zusammenhang mit diesen Ambitionen ist jedoch festzustellen, dass die für Frauen meist zugänglichen Fächer den gängigen Rollenvorstellungen entsprachen. Während die Zahl der Schülerinnen im Fach Klavier kontinuierlich zunahm, zeigen die Statistiken der 1860er und 1870er Jahre kaum weibliche Schülerinnen in Fächern wie Streich- oder Blasinstrumente. So

³⁸ Quellen: Jahrgänge 1862/63 und 1863/64 s. in: Krasnova 2012, 59, 61. Jahrgang 1864/65 s. in: Hüsken 2005, 73. Jahrgänge 1868/69 und 1872/73 s. in: Sargeant 2011, 90, 97.

waren 1868 beispielsweise 87 weibliche Schülerinnen (gegenüber 23 männlichen Schüler) zum Fach Klavier zugelassen (Sargeant 2011, 90). Im Gegenteil dazu waren 98% der Schüler*innen im Fach Orchesterinstrumente männlich, und im Fach Komposition gab es in diesem Jahr ausschließlich männliche Schüler. Außer Gesang waren außerdem auch im Lehrerteam in den ersten Jahren keine Frauen vertreten (vgl. Taylor 2007, 101). Eine Ausnahme bildete das Fach Gesang. Die erfolgreiche Gleichstellung von Frauen in diesem Fach, dessen Professur die schwedische Opernsängerin Henriette Nissen-Saloman (1819–1879) seit der Eröffnung des Petersburger Konservatoriums innehatte, beruhte auf der Notwendigkeit, Arbeitskräfte beider Geschlechter für Opernhäuser auszubilden (Rasmussen 2021, 228).

In diesem Kontext schloss sich Walentina Bergman der zunehmenden Tendenz an und entschied sich für das Fach Klavier. Im Herbst 1863, als sie ihre Ausbildung am Konservatorium begann, konnte Bergman noch nicht ahnen, dass dieses demokratische Vorhaben nur wenigen Frauen zu tatsächlichen beruflichen Erfolgen verhelfen würde. Trotz der hohen Anzahl weiblicher Klavierschülerinnen konnten sich nur wenige als tatsächlich berufstätige Pianistinnen in der Öffentlichkeit zu behaupten.³⁹ Die Vorstellung über das weibliche Klavierspiel als Liebhaberei oder häusliche Unterhaltung war in den 1860er Jahren noch sehr verbreitet. Das bestätigt die Tatsache, dass viele Frauen das Konservatorium ähnlich wie Mädchenpensionate betrachteten.⁴⁰

Hinzu kam, dass nicht alle Frauen, die Klavierspiel lernten, eine Konzertkarriere anstrebten. Ein Beispiel dafür ist Praskovja Tatlina, die, obwohl sie dem Adel angehörte, ihrer ältesten Tochter eine Musikausbildung zwecks der besseren Zukunftsaussichten ermöglichte:

Over the vehement opposition of husband, family, and friends, Tatlina provided her oldest daughter with musical training in the hope that through teaching, the only suitable calling for a noblewoman, the girl might remain independent. (Engel 2000, 17)

Zudem war sich Walentina Bergman bewusst, dass berufstätige Frauen in der städtischen Gesellschaft generell kaum ernstgenommen wurden. Der Vermieter der Wohngemeinschaft in Sankt Petersburg, in der sie lebte, betrachtete gebildete arbeitende Frauen

³⁹ Im elektronischen Katalog des Zentralen Staatlich-Historischen Archivs in Sankt Petersburg sind Karteien mehrerer Schülerinnen des Konservatoriums von Jahren 1862–1916 abrufbar. Bei vielen, die beispielsweise in den Jahren 1862–1864 mit ihrer Ausbildung begannen, lassen sich keine weiterführenden Informationen auffinden. S. *Ličnye dela učenic [Studentinnenakten]*. CGIA. Fundus Nr. 361. Petrogradskaja konservatorija Imperatorskogo Russkogo Muzykal'nogo Obsčestva. Petrograd. 1862–1918 [Petrograder Konservatorium des Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft. Petrograd. 1862–1918]. Bestandsaufnahme 2. <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgia/361/2>. Zugriff am 19. Juli 2024.

⁴⁰ Anton Rubinstein musste regelmäßig adelige Frauen davon überzeugen, dass das Petersburger Konservatorium keine Mädchenschule für ihre Töchter war. S. Ridenour 1981, 44.

als eine Bedrohung für Männer, weil sie ihnen die Arbeit wegnehmen konnten ([Serowa] 1867c, 235–36). Walentinas Vater, Semjon Bergman, bezeichnete ihre Ambitionen als ‚männlich‘: „Wie ein Mann“ sagte er seiner Tochter, als sie ihm von ihrem Plan erzählt hatte, nach Sankt Petersburg zu ziehen ([Serowa] 1867c, 232).

Solche Widersprüche zwischen dem Angebot des Konservatoriums und den Erwartungen der Schüler*innen führten zu Missverständnissen hinsichtlich des Lernangebots. Rubinstein strebte an, Musik – einschließlich des Klavierspiels – als gesellschaftlich ernstzunehmendes Tätigkeitsfeld zu etablieren. Seiner Auffassung nach konnte dies nur durch eine gründliche musikalische sowie allgemeine Ausbildung erreicht werden. Dennoch wurde der Unterricht anfangs von den Schüler*innen nicht regelmäßig besucht, weil noch kein Verständnis für die Notwendigkeit der umfassenden Vorbereitung für Musiker*innen gesellschaftlich etabliert war (s. Korabel'nikova 1989, 173).

Für Pianist*innen sah das Programm unter anderem Pflichtkurse in Musiktheorie, Musikgeschichte und der sogenannte Klasse für *musique d'ensemble* vor (Ridenour 1981, 42; Korabel'nikova 1989, 173–74). Als Praxisteil fungierte regelmäßige Teilnahme an studentischen Konzerten, um eigene Fortschritte zu präsentieren. Außerdem ermöglichte Rubinstein allen Schüler*innen den Zugang zu den besten Opernvorstellungen in Sankt Petersburg (Ridenour 1981, 40). Vermutlich konnte Walentina Bergman in ihrer Rolle als Schülerin die Aufführung der Oper *Judith* Alexander Serows im März 1863 am Mariinskij-Theater besuchen.

Im Gegensatz zum Mädchenpensionat hatte Walentina Bergman nun die Möglichkeit, Musik als Beruf zu erlernen. Dies entsprach auch ihrem angestrebten Ziel, Musik inhaltlich zu verstehen und einen Weg aus dem Dilettantismus herauszufinden. Ihre Erwartungen betrafen weniger die musiktheoretischen Grundlagen, sondern mehr die Interpretation:

Ich konnte immer noch nicht den Unterschied zwischen meinem Spiel und dem von guten Pianisten nachvollziehen. Ich bildete mir immer noch ein, dass das reine Spiel und die korrekten Fingersätze in den Passagen und der ganze äußere Aspekt im Allgemeinen das Wichtigste für mich seien. [...] Ich bemühte mich, dem mir eingepfhten Ideal näher zu kommen, aber ich erreichte nie einen vollkommenen, makellosen Mechanismus [sic]. Die innere Seite der Aufführung verstand ich nicht. ([Serowa] 1867b, 219)

Anhand dieses Zitats wird deutlich, wie selbstkritisch Walentina Bergman ihre Fähigkeiten betrachtete. Sie fokussierte sich übermäßig auf die technische Seite des Klavierspiels, während die emotionale und inhaltliche Dimension ihr nicht zugänglich war. Sie

verglich sich ständig mit anderen Pianistinnen, die sie als Vorbilder auserkoren hatte. Eine systematische Ausbildung sah sie als Lösung für ihr Problem: „Ins Konservatorium‘ war mein letztes Ziel, das ich mit dem ganzen Elan meiner jungen, überschwänglichen Seele anstrebte. ‚Es wird mich aufklären‘“ ([Serowa] 1867b, 218). Diese *idée fixe*, wie Walentina Bergman sie selbst bezeichnete, war direkt mit dem Lehrangebot verbunden: „Das Konservatorium‘ lockte mich mit den Träumen, sowohl was den Erfolg als auch was die Befriedigung des Durstes anbelangt, alle Geheimnisse meiner Kunst zu verstehen“ ([Serowa] 1867c, 231).

1.5. Zwischenfazit

Im Lebensabschnitt Walentina Bergmans bis 1863 fällt auf, dass ihre Ambition, eine Karriere als Pianistin anzustreben, war stets mit der Unzugänglichkeit der musikalischen Ausbildung verbunden. Darüber hinaus ist auffällig, dass die Wahl des Klaviers als Fach mit gängigen Vorstellungen über Geschlechterrollen in höheren Gesellschaftsschichten verbunden war, nach denen Frauen auch in ihrer Rolle als Ehefrauen das Klavierspiel beherrschen mussten. Walentina Bergman, die aus einer nicht-adeligen Familie stammte, war generell nur Privatunterricht zugänglich, der jedoch keine solide Grundlage für eine professionelle Karriere bot. Die Mädchenpensionate konnten zwar qualitativ besseren Unterricht anbieten, beschränkten die Bildung auf die Vorbereitung von Frauen auf ihre zukünftige Rolle als Ehefrauen und sahen keine professionelle Ausbildung vor. Vor diesem Hintergrund erscheint es nachvollziehbar, dass Walentina Bergman 1863 nach Sankt Petersburg umzog, um dort im Konservatorium Klavierspiel nun professionell und systematisch zu erlernen.

Trotz der Vorteile, die das Konservatorium ihr bot, brach sie ihre Ausbildung Ende 1863 ab. Der Grund für ihre Entscheidung war ihre Enttäuschung vom Konservatorium im Allgemeinen, nach dem sie ihren zukünftigen Ehemann Alexander Serow, den Komponisten der Oper *Judith*, kennengelernt hatte.

2. Wende von Pianistin zu Komponistin

2.1. Von Bergman zu Serowa: Ehefrau Alexander Serows

Überraschend für die Biographie Walentina Bergmans, insbesondere wenn sie lediglich als ‚Nihilistin‘ betrachtet wird, erscheint die Tatsache, dass sie sich für eine konventionelle Ehe entschied. Für die Art und Weise, wie sich Walentina Bergman nach 1863 positionierte, ist weniger entscheidend, aus welchen Gründen sie Alexander Serow heiratete, sondern vielmehr die Tatsache, dass sie ab diesem Zeitpunkt eine neue Identität annahm. Nun war sie eine Ehefrau

eines Komponisten und trug den Namen Serows.⁴¹ Das beeinflusste sowohl ihre eigenen Entscheidungen, da sie sich immer wieder in Verbindung mit Serow sah, als auch die Strategie, die sie nun entwickeln musste, um ihre eigenen Talente öffentlich entfalten zu können. Aus diesen Gründen wird sie ab diesem Kapitel als Walentina Serowa bezeichnet. Dies entspricht zwar nicht genau den chronologischen Tatsachen,⁴² spiegelt jedoch den Identitätswechsel von Walentina Bergman zur Walentina Serowa wider.

Der 1820 geborene Alexander Nikolajewitsch Serow stammte aus einer Petersburger Familie. Nach dem Abschluss der Rechtsschule arbeitete er als Beamter im Justiz- und Innenministerium, begann jedoch ab den 1840er Jahren, sich intensiver mit Musik zu beschäftigen. In den 1850er Jahren war er als Musikkritiker aktiv, und nach der fulminanten Uraufführung seiner Oper *Judith* 1863 am Mariinskij-Theater in Petersburg entschied er sich, sich ganz der Komposition zu widmen. Der Erfolg seiner ersten Oper *Judith* verschaffte ihm nicht nur öffentliche Anerkennung, sondern auch eine finanzielle Absicherung, die er zuvor nicht genießen konnte.⁴³ Im Jahr 1863 wurde Alexander Serow zu einem der erfolgreichsten und prominentesten Figuren in der russischen Öffentlichkeit.

Walentina, inspiriert von ihrem Besuch der Oper *Judith*, wollte Serow außerdem aufgrund seiner prinzipiellen Ablehnung der Konservatorien unbedingt kennenlernen. Serow kritisierte das Petersburger Konservatorium unter anderem dafür, dass es durch den Fokus auf technische Perfektion die künstlerische Freiheit einschränken. Anstelle der formalistischen Ausbildung betonte er die Bedeutung eines selbständigen praxisorientierten Lernprozesses. Serows Einfluss war dermaßen groß, dass einige Schüler*innen unter seinem Einfluss ihre Ausbildung abbrechen wollten.⁴⁴

So geschah es auch mit Walentina Serowa. Enttäuscht vom Konservatorium, betrachtete sie Serow als diejenige Figur, die ihr den Weg zur Komposition ermöglichen konnte. Er hingegen hielt es für unmöglich, hauptsächlich aufgrund ihrer Geschlechterzugehörigkeit:

⁴¹ In ihren Erinnerungen, die ab 1867 in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen erschienen, bezeichnete sie sich selbst nur als Walentina Serowa. Dies wurde regelmäßig von anderen Autor*innen, die über sie schrieben, übernommen, sodass Walentina Bergman auch in der Zeit vor ihrer Ehe mit Alexander Serow in diesen Lebensbeschreibungen als Walentina Serowa benannt wurde.

⁴² Außerdem ist es im Rahmen dieser Masterarbeit kaum möglich, das genaue Datum festzustellen, ab dem Walentina den Namen ihres Ehemanns offiziell übernahm.

⁴³ Mit 30 Aufführungen von *Judith* und 100 Rubel pro Vorstellung konnte er innerhalb von anderthalb Jahren insgesamt 3.000 Rubel verdienen. Im Sommer 1863 erhielt er außerdem ein Geschenk von 1.000 Rubeln von der Großfürstin Elena Pawlowna (Findejsen 1900, 115).

⁴⁴ Walentina Serowa erinnerte: „Infolgedessen wurde das böswillige Gerücht verbreitet, dass er [Serow] gegenüber dem Gebäude des [Petersburger] Konservatoriums wohnte, um alle Ausgestoßenen anzulocken.“ (Serowa 2022, 6)

[Serow:] „Haben Sie Fähigkeiten zur Komposition?“

[Bergman:] „Ich weiß es nicht. Ich kann nicht schreiben, aber ich kann improvisieren.“

Er zwang mich dazu, vor ihm zu improvisieren [...]

„Schade, dass Sie kein Junge sind!“

Das war alles, was er sagte. (Serowa 2022, 13–14)

Aus diesem Zitat geht hervor, dass Serow Frauen grundsätzlich für nicht zur Komposition geeignet sah. Er reduzierte weibliche Kreativität auf „Romänzchen und Klavierstückchen von verdächtiger Qualität“ (Serowa 2022, 14). Jedoch bemerkte er auch, dass Komposition selbst für Männer keine besonders guten Perspektiven bot. Trotz seiner allgemeinen Vorbehalte entmutigte er Serowa nicht. Nachdem sie am Tag nach ihrem Treffen spontan aus dem Konservatorium ausgetreten war, erklärte Serow sich dafür bereit, die Rolle ihres Lehrers zu übernehmen.

Wie standen die Lernfortschritte Serowas zu diesem Zeitpunkt? Anfangs konnte sie zwar Noten und sogar vierhändige Transkriptionen lesen, beherrschte jedoch weder die Notenschrift (Serowa 2022, 13), noch konnte sie ihre Stimmlage definieren: „Ich singe normalerweise im Chor mit den Schwächsten, ohne das Register unterscheiden zu können“ (Serowa 2022, 21). Daher wurde Serow für sie zu einem „großen Meister“ (Serowa 2022, 26) bzw. zu einer „musikalischen Autorität“ (Findejsen 1900, 117). Obwohl Serow sich bewusst war, dass ihre kompositorische Karriere äußerst problematisch werden würde, brachte er Serowa musikalische Formanalyse bei und gab ihr verschiedene Kompositionsaufgaben.

Zu Beginn studierte Walentina Serowa bei Alexander Serow Werke verschiedener Gattungen, Epochen und Kulturen hinsichtlich formaler Analyse, darunter die Neunte Symphonie Ludwig van Beethovens, italienische Vokalmusik von Giovanni Carlo Clari, Domenico Scarlatti, Giovanni Pierluigi da Palestrina und Claudio Mondeverdi sowie Richard Wagners Opern wie etwa *Tristan und Isolde* (Serowa 2022, 13, 21–22, 24). Zu den Unterrichtsmethoden gehörten auch Opernbesuche, sowohl von Serows Oper *Judith* als auch von Werken anderer Komponisten, wie etwa der Oper *Das Leben für den Zaren* Michail Glinkas. Die ersten Kompositionsaufgaben umfassten unter anderem das Verfassen von Musik zu Friedrich Schillers Gedicht *Das Lied von der Glocke* und von einer Klaviertranskription der Introduction zu *Judith* (Serowa 2022, 23). Im Laufe ihrer Beziehung, die sich im Laufe der Zeit von einer persönlichen in eine private wandelte, profitierte Walentina Serowa auch vom Netzwerk Serows und konnte wichtige Kontakte knüpfen, etwa zu Cosima und Richard Wagner, Franz Liszt und Pauline Viardot-Garcia. In ihrer Rolle als Ehefrau Serows erhielt sie

Zugang – wenn auch nur auf einer oberflächlichen Ebene – zu den wichtigsten europäischen Künstler*innen dieser Zeit.

Die Problematik ihrer Beziehung liegt in der entstandenen Hierarchie zwischen Walentina Serowa und Alexander Serow. Die Rollenverteilung, bei der er als Autorität und sie als seine Schülerin fungiere, entsprach den sozialen Rollenvorstellungen der damaligen Zeit. Auch die Altersdifferenz von 26 Jahren, die für eine Eheschließung Mitte des 19. Jahrhunderts in Russland üblich war (Du Quenoy 2022, 270; Mironov 2003, 81), ist hierbei erwähnenswert, um die Machtdynamik der Beiden zu betrachten. Nach der Heirat übernahm Serowa die typischen Aufgaben einer Ehefrau, wie Haushalt und Kindererziehung. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass sie ihre musikalischen Aktivitäten ab diesem Zeitpunkt beiseitestellen musste. Erst gegen Ende der 1860er Jahre wies sie ein namentlich unbekannter „junger Arzt“ darauf hin, dass „Serow [...] [ihr] junges Talent mit seiner musikalischen Kraft [unterdrückt hat]“ (Serowa 2022, 204). Auf seinen Rat hin, Serowa „musikalisch von sich abzutrennen“, ermöglichte Alexander Serow ihr, sich wieder eigenständig mit Musik zu beschäftigen. Fleißig übernahm Walentina Serowa die Korrepetition für eine Aufführung von Serows *Stabat Mater* mit Pauline Viardot-Garcia sowie für Aufführungen von Auszügen aus Serows Opern, darunter *Rogneda* (1865) und die noch nicht vollendete *Feindesmacht* (Serowa 2022, 207).

Das Ehepaar Walentina Serowa und Alexander Serow ist ein gutes Beispiel, an dem das Konfliktpotenzial einer Künstlerehe deutlich wird. Dieses zeigt sich in dem Versuch, einerseits Familie und die Rolle der Frau neu zu denken, während andererseits die konservativ-starren Familienvorstellungen der damaligen russischen Gesellschaft aufrechterhalten wurden. Trotz ihrer eigenen ‚nihilistischen‘ Ansichten reproduzierte Walentina Serowa in ihrer Ehe mit Serow die damals in Russland geltenden Vorstellungen von sozialer und patriarchaler Autorität.

2.2. Witwenschaft und Komposition: von Witwentränen bis hin zur Freude der Selbstbehauptung

2.2.1. Witwenschaft

Am 20. Januar/1. Februar 1871 starb Alexander Serow unerwartet an einer Brustenge (Angina pectoris). Ihr gemeinsamer Sohn Walentin war zu diesem Zeitpunkt sechs Jahre alt. Walentina Serowa, nun als Witwe, blieb als alleinige Vertreterin der Familie Serow zurück. Ab diesem Moment begleitete sie ihre Witwenschaft als soziale Rolle in ihrem tagtäglichen Handeln.⁴⁵ Sie

⁴⁵ Während ihre soziale Rolle eindeutig ist, verursacht ihr rechtlicher Status als Witwe Serows Diskussionen in der Forschungsliteratur. Walentina Serowa erinnerte, dass sie und Serow aufgrund der Weihnachtsfastenzeit

widmete sich bis zu ihrem Tod der Nachlassverwaltung ihres Ehemannes, der Herausgabe seiner Werke und Schriften sowie der Organisation der Aufführungen zu seinen Ehren. Dadurch ordnete sie sich in die Rolle der Witwe als einem „Geschlechterstereotyp [ein], mit dem bestimmte Rollenvorgaben und Aufgabenfelder verbunden waren, die historisch gesehen vor allem in der Trauer und Totensorge bestanden“ (Finke 2012, 11).

Erst nach dem Tod Serows entwickelt sie ihr Bild in der Öffentlichkeit als Komponistin. In den 1870er Jahren lässt sich beobachten, dass sie ihren Status als Witwe eines bekannten Komponisten dazu verwendete, ihre eigene Karriere voranzubringen. Anfang der 1870er Jahre war der Name Serows in Russland sehr bekannt, und zwar als Name eines respektierten russischen Opernkomponisten sowohl in seiner Heimat als auch im Ausland.⁴⁶ Dies bot Walentina Serowa eine gute Grundlage, um Kontakt zu wichtigen Ansprechpartnern sowohl in russischen Behörden als auch in künstlerischen Kreisen aufzunehmen und ein eigenes Netzwerk aufzubauen.

Walentina Serowa änderte ihren Familiennamen im Laufe ihres Lebens nicht mehr. Während ihre Zeitgenossinnen in Russland, die um Anerkennung als Komponistinnen kämpfen mussten, entweder ihren Namen auf die männliche Version änderten oder anonym auftraten (wie etwa Ella von Schultz),⁴⁷ behielt Serowa sowohl die weibliche Form ihres Namens (Serowa anstelle von Serow) als auch den Familiennamen Serow bei. Dadurch konnte sie von ihrer gesellschaftlichen Rolle als Komponistenwitwe profitieren.⁴⁸ Obwohl sie ab 1876 mit dem Arzt Vasilij Nemtchinov (1851–1882) liiert war und aus dieser Partnerschaft zwei Kinder

nicht heiraten konnten. Außerdem bot ihr Serow vor ihrer Heirat an, die Nachricht über ihre vermeintliche Eheschließung in Sankt Petersburg zu verbreiten und den tatsächlichen Status irgendwann später zu legalisieren. (Serowa 2022, 56–58). De Quenoy erwähnt, dass keine Quellen zur Heirat bisher auffindbar sind. Das führt ihn zu der Vermutung, dass die beiden ihre Beziehung weder vor der Kirche noch vor dem Staat formalisierten (Du Quenoy 2022, 271). Andererseits kann der rechtliche Status der Ehe durch die Fortzahlung der Pension Serows an Walentina Serowa bestätigt werden. Solche Fortzahlungen gehörten zu den Rechten der Witwen in Russland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Semenov und Semenova 2019, 101).

⁴⁶ Bemerkenswert ist, dass Alexander Serow kurz vor seinem Tod als Vertreter der Russischen Musikgesellschaft (RMO) für die Hundertjahrfeier von Ludwig van Beethovens in Wien ausgewählt wurde (Du Quenoy 2022, 4).

⁴⁷ Um zwei ihrer Opernwerke (die komische Oper *Die Tochter des Bojaren*, 1873 und die Volksoper in vier Akten *Die Morgenröte der Freiheit*, 1877) in den 1870er Jahren auf die Bühne des Mariinskij-Theaters in Sankt Petersburg zu bringen, musste Ella von Schultz für sich ein männliches Pseudonym, Ella Adaïewsky, entwickeln (Hüsken 2005, 108–11).

⁴⁸ Siehe beispielsweise die Diskussion zwischen Nadeshda von Meck und Pjotr Tschajkowskij im Unterkapitel 3.3.2. Von Meck sah größere Möglichkeiten für den Erfolg Walentina Serowas, wenn sie noch zu Lebzeiten ihres Ehemannes als Komponistin aufgetreten wäre.

hervorgingen,⁴⁹ änderte sie ihren Namen nicht und blieb weiterhin als Serowa bekannt.⁵⁰ Dass der männliche Name von Serow als Teil ihres Namens und ihrer Identität fungierte, war ihr bewusst. Somit verkörperte sie eine Mischung aus zwei Namen und Identitäten: Walentina Serowa als Komponistenwitwe und Walentina Serowa als eigenständige Komponistin. Diese Art der Nutzung ihres Namens schützte sie einerseits, machte sie aber dennoch als Frau sichtbar.

Um ihren Sohn Walentin eine bessere Ausbildung zu ermöglichen, reiste Walentina Serowa durch Europa. Zwischen 1871 und 1876 lebte sie in München, Paris, Rom und Sankt Petersburg. Diese Zeit nutzte sie nicht nur für die Erziehung von Walentin, sondern auch für ihre eigenen Interessen. Sie besuchte verschiedene Konzerte in Paris sowie Proben in München beim Kapellmeister Hermann Levi (Silberstein und Samkov 1968, 63). Der deutsche Dirigent und Komponist (1839–1900) arbeitete von 1872 bis 1894 in München als 1. Hofkapellmeister und übernahm die musikalische Leitung der Hofoper sowie die Leitung der Abonnementskonzerte der Königlichen Hofkapelle im Odeon (Fellinger 1985). Ausgehend davon, dass ihr gemeinsamer Kontakt Richard Wagner war, lässt sich vermuten, dass Letzterer den Kontakt zwischen Levi und Serowa vermittelte.⁵¹

Sorgen um das Kind und um die eigene Weiterentwicklung waren eng mit der Notwendigkeit verbunden, sich selbständig um die finanzielle Sicherheit zu kümmern. Von 1866 bis 1871 hatte die Familie vom finanziellen Stand Alexander Serows profitiert, einschließlich einer sogenannten jährlichen Pension von 1.000 Silberrubel vom Zarenhof (Čerkašina 1985, 144). Es ist anzunehmen, dass Serowa als Witwe auf die Fortzahlung dieser Pension hoffte. Am 20. November 1876 bat sie den Minister Dmitrij Obolenskij um finanzielle Unterstützung für „die Erziehung des Sohns Serows“ und erwähnte, dass sie bereits eine Pension von 1.000 Rubel erhielt, die jedoch nicht ausreichte (s. diesen Brief in: Silberstein und Samkov 1968, 124). Solche Anträge auf finanzielle Unterstützung für die Kinder von Witwen waren Mitte des 19. Jahrhunderts in Russland üblich (Semenov und Semenova 2019, 102). Der Biograph Alexander Serows Nikolai Findejsen erwähnte, dass Walentina Serowa diese Pension nur mit Unterstützung von Richard Wagner sowie von den russischen Schriftstellern Iwan

⁴⁹ Vom rechtlichen Status dieser Partnerschaft ist ebenso wenig bekannt wie vom Status der Familie Serow. In diesem Fall lässt sich vermuten, dass Serowa und Nemtchinow ihre Beziehungen aufgrund ihrer Ansichten nie legalisiert haben.

⁵⁰ Interessanterweise trug das erste gemeinsame Kind von Serowa und Nemtchinow den Namen Alexander, anscheinend zu Ehren von Serow (Du Quenoy 2022, 337).

⁵¹ Es ist bekannt, dass Walentina Serowa auch nach dem Tod Serows beispielsweise im Kontakt mit Cosima Wagner blieb, obwohl Cosima Wagner sie aufgrund ihrer Ansichten bezüglich der Frauenbewegung nicht mochte. Siehe beispielsweise den Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 17. Dezember 1871 in: Gregor-Dellin und Mack 1976, 468.

Turgenev und Lew Tolstoi erhalten konnte (Findejsen 1896, 313). Dieselben Personen halfen ihr um 1874 auch bei der Auszahlung der Tantiemen für die Aufführungen von Serows Oper *Feindesmacht*.

2.2.2. Feindesmacht: *Der erste Impuls für selbständiges Komponieren*

Serows unvollendete Oper *Feindesmacht* nach dem Drama Alexander Ostrovskijs *Lebe nicht so, wie du möchtest* (1851/1854) spielte eine noch bedeutendere Rolle für Walentina Serowa. Nach dem Tod des Komponisten im Jahr 1871 vollendete sie die Oper in Zusammenarbeit mit dem Musikkritiker und Komponisten Nikolaj Solowjow (1846–1916). Serowa übernahm die kompositorische Fertigstellung des V. Aktes anhand Serows Skizzen, während Solowjow sich um die Orchestrierung kümmerte.⁵² Die Partitur musste zügig bereitgestellt werden, weil Serow die ersten vier Aufzüge der Direktion der kaiserlichen Theater (nachfolgend DIT) für die anstehende Uraufführung zur Verfügung bereits früher gestellt hatte (Findejsen 1900, 150). Innerhalb weniger Monate war die Partitur fertiggestellt, und am 19. April/1. Mai 1871 fand die Uraufführung in Sankt Petersburger Mariinskij-Theater unter der Leitung von Eduard Nápravnik (1839–1916) statt. Laut der Zeitung *Börse-Nachrichten* (*Birshewye wedomosti* vom 12. April 1871) war der Zuschauerraum trotz hoher Eintrittspreise voll (zitiert nach Abramovskij 1998, 139).

An diesem Beispiel lässt sich die enge Verflechtung des Privaten (familiäre Beziehung und Witwenschaft) mit dem Professionellen (Komposition) gut nachvollziehen. Die Idee der Oper *Feindesmacht* wurde häufig mit dem Einfluss von Walentina Serowa auf die Ansichten ihres Ehemannes in Verbindung gebracht (S. Abramovskij 1998, 130–32). Diese Oper greift Themen auf, die den Ideen der 1860er Jahre entsprechen, insbesondere dem Interesse an der naturalistischen Darstellung der Figuren aus den niedrigeren Gesellschaftsschichten. Nachdem die Familie Serow 1866–1867 regelmäßig die Treffen des Theaterkreises von Aleksei Potekhin (1834–1896) besuchten, wuchs auch Alexander Serows Interesse an diesen Themen (Abramovskij 1998, 131). Walentina Serowa erinnerte:

Ausdruckskraft, Leben, Verehrung des Russischen, Abwesenheit von Routine wurden zum Motto unseres Kreises; Schönheit war nicht als obligatorisches Element in unserem künstlerischen Katechismus enthalten. (Serowa 2022, 85)

Die Entstehungsgeschichte der Oper *Feindesmacht* ist in der Forschungsliteratur ausführlich beschrieben (Abramovskij 1998, 130–65; Taruskin 1993, 141–248). Für seine Volksoper

⁵² Die Rolle von Solowjow beschränkte sich laut Richard Taruskin auf die Orchestrierung der Introduction und zweiten Hälfte des 1. Aufzugs (Taruskin 1993, 168).

wählte Alexander Serow nicht nur ein geeignetes Sujet, in dem Schicksale der unteren und mittleren Gesellschaftsschichten wie Kaufleute und Beamte, geschildert wurden, sondern nutzte die von ihm gesammelten Volkslieder. Aufgrund dieser ethnographischen Herangehensweise, die zu den ersten ihrer Art in der russischen Operngeschichte zählt, betrachtete Richard Taruskin *Feindesmacht* als einen Meilenstein in der russischen Oper (1993, 141).⁵³

Serowa übernahm 1871 dieses langjährige Opernprojekt in ihrer Rolle als Komponistenwitwe und somit als künstlerische Vertreterin Serows. Eine Woche nach dem Tod Serows veröffentlichte sie einen offenen Brief in der Zeitung *Sankt Petersburger Nachrichten* (*Sankt-Peterburgskie wedomosti* vom 27. Januar 1871):

Ich bitte Sie, in Ihrer Publikation zu vermerken, dass auf Wunsch des verstorbenen Alexander Nikolajewitsch Serow der fünfte Akt seiner Oper *Feindesmacht* von Nikolai Feopemptowitsch Solowjow orchestriert wird. Dieser Wunsch des Verstorbenen wurde von ihm zu Lebzeiten sowohl mir als auch Herrn Solowjow selbst gegenüber geäußert. Alle Absichten A[lexander]. N[ikolajewitsch]'s bezüglich der Inszenierung der Oper wurden von ihm dem Direktor der Russischen Oper, G. P. Kondratjew, mitgeteilt. (zitiert nach Abramovskij 1998, 139)

Obwohl Walentina Serowa zum ersten Mal als Komponistin auftrat, kommunizierte sie in diesem Brief ihre eigene Rolle nicht als die einer Komponistin, sondern beschränkte sich auf die Rolle der Vertreterin des verstorbenen Alexander Serow. Dennoch war ihr Beitrag bereits nach der Uraufführung (und vermutlich auch davor) bekannt. Der Musikkritiker Herman Laroche schrieb 1872 in der Zeitung *Die Stimme* (*Golos*, Nr. 184 von 1872), dass die Oper *Feindesmacht* von „der Komponistenwitwe mit etwas Unterstützung von N. F. Solowjow“ vollendet wurde (zitiert nach Campbell 1994, 175).

Die Oper *Feindesmacht* wirft somit die Frage der Autorschaft auf. Sah sich Walentina Serowa tatsächlich als Co-Komponistin, oder lediglich als Witwe, die im Namen des Verstorbenen handelte und dabei keine eigene Stimme zeigen durfte? Walentina Serowa übernahm den wesentlichen Teil der Arbeit, indem sie die Oper anhand der Skizzen Serows, die er „auf Klavier gespielt, aber nie aufgeschrieben hatte“, vollendete (Gosenpud 1971, 100).⁵⁴ Da nicht alle Skizzen schriftlich festgehalten wurden, bleibt unklar, was genau von Serow stammte und was eigenständige Komposition von Walentina Serowa war. Vor diesem

⁵³ Dieses Interesse von Serow ist in der Forschungsliteratur nur bedingt diskutiert. 1869–1871 veröffentlichte er seine Monographie über die musikalischen Merkmale der russischen Volkslieder, betrachtet als ein Forschungsgegenstand im Magazin *Musikseason* (*Musikal'nyj seson*). Hierzu s.: Taruskin 1993, 152.

⁵⁴ Laut Nina Simonowitsch-Efimowa spielte Alexander Serow Auszüge aus der Oper regelmäßig für Musiker*innen, die bei der Familie Serow zu Gast waren (Simonowitsch-Efimowa 1947, 59).

Hintergrund erscheint die Oper *Feindesmacht* weniger als ein Werk von Serow allein, sondern vielmehr als ein Co-Projekt der Familie und anderer beteiligter Künstler, darunter Nikolaj Solowjew.

Die Frage nach der Autorenschaft ist insofern entscheidend, als sie die Diskussion darüber beeinflusst, ob die Rollen der Beteiligten auch heute in der Aufführungspraxis, wie etwa auf den Titelseiten veröffentlichter Tonaufnahmen, Libretti und Noten, erscheinen sollen. Es ist wenig überraschend, dass im ersten gedruckten Libretto nur der Name Serows auf der Titelseite stand (Serow 1871).⁵⁵ Ähnlich verhält es sich mit den zahlreichen Notenveröffentlichungen einzelner Nummern aus der Oper, die alle in den 1870er Jahren vom Verleger Alexander Gutheil herausgegeben wurden. Eine stillschweigende Debatte ist auch heute auffällig: Im Gegensatz zu vielen anderen Veröffentlichungen wie Notenausgaben und Tonaufnahmen werden in aktuellen Internetquellen zunehmend die Namen aller drei Komponist*innen erwähnt, wie etwa im elektronischen Archiv des Bolschoj-Theaters (Elektronisches Archiv des Bolschoj-Theaters 2024).⁵⁶

Die Vollendung Serows Oper *Feindesmacht* wurde für Walentina Serowa zu „einem der stärksten Impulse, die ihr musikalisches Talent in Richtung Komposition lenkte“ (Simonowitsch-Efimowa 1947, 59). Ihre Beteiligung beschränkte sich jedoch nicht nur auf die Vollendung. Sie übernahm die Organisation einer der nachfolgenden Aufführungen der Oper:

„Feindesmacht“ schwebt über mir und [über Kapellmeister] Altani tatsächlich wie eine feindliche Macht. Wir arbeiten Tag und Nacht an der Oper. Tagsüber proben wir gemeinsam. Nachts denken wir getrennt darüber nach und morgens beraten wir uns und machen Experimente. Habe ich mit solchem Glück gerechnet? Der Himmel hat mir gerade alle irdischen Güter für meine Mühen und meine Geduld geschickt. Moskau wartet jetzt auf etwas Triumphales; ich... ich... [sic], bin plötzlich im Kreis der Musiker zur Gesetzgeberin geworden! Meine Seele quillt über vor Glück und Triumph. Ja, genau Triumph. Selbst eine Inszenierung von „Acosta“⁵⁷ wäre für mich jetzt nicht mehr so reizvoll. Das Bild von Serow in seiner ganzen Pracht steht mir ständig vor Augen, und die Möglichkeit, dieses Bild dem Publikum so zu vermitteln, wie ich es kenne, ist einer der wunderbarsten Momente meines Lebens. (Simonowitsch-Efimowa 1947, 59)

⁵⁵ Der Text des Librettos wurde am 15. März 1871 durch die Staatszensur freigegeben (Serow 1871, 2). Theoretisch hatte Walentina Serowa die Chance, ihren eigenen Namen und den von Solowjew auf das Titelblatt zu setzen.

⁵⁶ Interessanterweise wurde für die Produktion, die auf dieser Internetseite des Archivs aufgelistet ist, eine Fassung von Boris Asafjew verwendet mit der neuen Version des V. Aktes. S. Elektronisches Archiv des Bolschoj-Theaters 2024.

⁵⁷ Die Oper *Uriel Acosta* von Walentina Serowa wird im dritten Kapitel dieser Masterarbeit untersucht.

Aus diesem Brief geht hervor, dass die Rolle der Co-Autorin, in der Serowa eigenständig handeln durfte, sie ermutigt und ihr Freude über ihre Selbstbehauptung bringt. Darüber hinaus ermöglicht ihr diese Situation, *Feindesmacht* während der Proben an die Bühnenanforderungen anzupassen und so ihr eigenes Gefühl für die Anforderungen im Musiktheater zu entwickeln.

2.2.3. *Die ersten Orchesterwerke: Sich von Serow loslösen*

Ein kaum bekanntes, aber bedeutendes Beispiel für die Auseinandersetzung Walentina Serowas mit ihrem Familiennamen einerseits und ihren kompositorischen Ambitionen andererseits ist ihre Bearbeitung von Alexander Serows Skizzen zur Oper *Die Nacht vor Weihnachten*. In den 1870er Jahren verfasste Walentina Serowa daraus eine achteilige Suite für Orchester.

Vom Konzept der Oper Serows, die der *Feindesmacht* folgen musste, ist wenig bekannt. Nikolaj Gogols Erzählung *Die Nacht vor Weihnachten* (1832) wollte er in den 1860er Jahren als Literaturvorlage für ein Ballett verwenden und entschied sich jedoch gegen Ende der 1860er Jahre für die Operngattung. Der Dichter Jakow Polonskij (1819–1898) übernahm das Verfassen des Librettos. Noch kurz vor seinem Tod erhielt Serow einen Teil vom Libretto und komponierte die ersten Skizzen (Findejsen 1900, 150). Nach Serows Tod schrieb die Großfürstin Elena Pawlowna 1874 durch die RMO einen Wettbewerb zur Opernkomposition für dieses Libretto aus. Tschajkowskij gewann den Wettbewerb und komponierte die Oper *Der Schmied Wakula* (Uraufführung 1876).⁵⁸

1877 wurde der von Walentina Serowa verfasste Klavierauszug der Orchestersuite *Die Nacht vor Weihnachten* vom Verleger Stellovskij veröffentlicht. Diese Notenausgabe ist eine der ersten, bei der sie ihren eigenen Namen bewusst auf die Titelseite setzte. Dennoch geschah dies weiterhin unter dem ‚Schirm‘ des Namens Alexander Serow: Serowa kommunizierte ihre Rolle auf dem Titelblatt als die der Bearbeiterin. Außerdem verfasste sie folgendes Nachwort für den Klavierauszug:

Der Laden von G. Stellovskij wandte sich an mich mit der Bitte, Skizzen von A. N. Serow zu sammeln, die er für eine zukünftige Bearbeitung der Oper „Nacht vor Weihnachten“ entworfen hatte. Nachdem ich alle seine Notizbücher durchgesehen hatte und mich an einige [musikalische] Motive erinnert hatte, die er auswendig gespielt hatte, nahm ich mir vor, den Auftrag zu erfüllen. Die [musikalischen] Motive waren oberflächlich skizziert, häufig mit der Bezeichnung von leeren Takten ohne Noten und Anmerkungen wie „auffüllen“ oder „entwickeln“. Aus diesen Skizzen konnte ich die Nummern 2, 5, 6 und 7 zusammenstellen. Um die Veröffentlichung dieser

⁵⁸ Weniger bekannt ist die Tatsache, dass auch Nikolaj Solowjew eine Oper für diesen Wettbewerb komponierte. Seine Oper erhielt zwar Unterstützung durch das Juri des Wettbewerbs, konnte sich jedoch nicht durchsetzen. (Garden und Spencer 2002, 657).

vier Nummern etwas zu formalisieren, schlug ich dem Verlag vor, zusätzlich vier weitere Nummern zu drucken, die ausschließlich mir gehören [Hervorhebung L. K.] und keine Grundmelodien und Anweisungen aus den Notizbüchern von Alexander Nikolajewitsch Serow enthalten.

Walentina Serowa
Kyjiw, 1877. (Serowa 1877, 42)

Die Bitte Stellovskijs, die Skizzen Serows zu veröffentlichen, konnte mit dem Erfolg der Uraufführung der Oper *Der Schmied Wakula* Tschajkowskijs zusammenhängen. Vermutlich hoffte er, durch den bekannten Titel und das Format einer Klavierbearbeitung gute Verkaufszahlen zu erzielen.⁵⁹ Für Walentina Serowa war dies jedoch die nächste Chance, ihren eigenen Namen als Komponistin öffentlich zu kommunizieren. Ihre Aufgaben als Komponistenwitwe erfüllte sie, indem sie die Skizzen Serows bearbeitet hatte. Als Komponistin ging sie darüber hinaus und entwarf eigenständig ein neues Material für die Suite. Bemerkenswert ist, dass dieses Nachwort auf der letzten Seite der Notenausgabe erscheint und nicht vor dem Notentext. Daher wird ihr Name hauptsächlich in der Rolle der Bearbeiterin und nicht als Komponistin sichtbar. Diese Konstellation wirft die Frage auf, wie Walentina Serowa anhand der Skizzen ihre eigene Orchestersuite konzipiert hatte.

Serowa entwickelte eine achteilige Programmsuite, in der die Liebesgeschichte des Protagonisten Wakula und seiner Verlobten Oxana im Zentrum steht. Sie verwendete Titel zu den einzelnen Nummern (mit ‚*‘ sind die von Serowa entwickelten Nummer gekennzeichnet, s. auch Anhang 1):⁶⁰

1. Die Nacht*
2. Oxana, Wakula und Mädchen
3. Wakula in tiefer Verzweiflung*
4. Der Flug des Teufels mit Wakula*
5. Der Ball bei der Königin. (Menuet á la reine)
6. Mazurka
7. Oxanas Traurigkeit über die Abwesenheit von Wakula (Arietto)
8. Oxanas Zusammentreffen mit Wakula*

⁵⁹ Die Vermutung lässt sich mit der großen Anzahl der Veröffentlichungen verschiedener Nummern aus der Oper *Feindesmacht* in Bearbeitung für Stimme und Klavier begründen. Solche Klavierausgaben waren für das häusliche Musizieren vorgesehen.

⁶⁰ Ob diese Titel den Skizzen Serows oder Anmerkungen im Libretto entnommen wurden, lässt sich im Rahmen dieser Masterarbeit nicht nachverfolgen.

Außerdem fügt Serowa zwei einführende Prosatexte vor der Nr. 1 (*Die Nacht*) und der Nr. 4 (*Der Flug des Teufels mit Wakula*) ein. Anhand der Titel und Prosatexte ist auffällig, dass die Skizzen Alexander Serows überwiegend die Protagonist*innen Oxana und Wakula betreffen, während Serowa die von Serow hinterlassenen Skizzen mit den phantastischen Ereignissen aus Gogols Erzählung erweiterte.

Anhand der Skizzen Serows komponierte Walentina Serowa zwei Tänze (Nr. 5 *Menuett* und Nr. 6 *Mazurka*) sowie zwei Nummern, die sich mit den Hauptfiguren der Oper – Oxana und Wakula – befassen (Nr. 2 *Oxana, Wakula und Mädchen* und Nr. 7 *Oxanas Traurigkeit über die Abwesenheit von Wakula (Arietto)*).⁶¹ Anhand der Anweisung „Arietto“ in Nr. 7 lässt sich vermuten, dass diese Musik von Serow als eine Soloszene von Oxana vorgesehen war. Die anderen drei Szenen dienen der Darstellung zweier Schauplätze der Handlung: der Weiler bei Dikanka einerseits und die Hauptstadt Sankt Petersburg andererseits. Dies folgt dem Konzept Gogols, der eine soziale Zweiteilung in die Erzählung projizierte (Grob 2013, 84). In Nr. 2 singen Mädchen die sogenannten *Koljadki* (Weihnachtlieder), was die Szene als ‚volkstümlich‘ in der damaligen Terminologie russischer Komponist*innen bezeichnen lässt. Im Gegensatz dazu gehören das Menuett und die Mazurka in der Konzeption Alexander Serows zum gehobenen Petersburger Hofleben der Zarin Katharina II., die laut der Handlung von Wakula besucht wird.

Walentina Serowa bereicherte diese vier Nummern mit Szenen, in denen phantastische Ereignisse in direkter Verbindung mit Naturereignissen dargestellt werden. Dies wird in Nr. 1 (*Die Nacht*) deutlich. Hier wird die ruhige Nacht sowie zwei Figuren – der Teufel und Wakulas Mutter Solocha – dargestellt. Die mehrteilige musikalische Struktur mit der Abwechslung zwischen schnellen und langsameren kontrastierenden Teilen (Andante – Allegro – Tempo I – Allegretto – Andante) spiegelt die Handlung wider: Nachdem der Teufel den Mond gestohlen hat, beginnt ein Schneesturm (Allegro). Kurz darauf gibt der Teufel den Mond frei, und die Nacht kehrt zur Ruhe zurück. Um die Naturereignisse darzustellen, verwendete Serowa Mittel der Tonmalerei als die „Nachahmung bzw. der auf Synästhesie beruhenden musikalischen Schilderung akustischer und optischer Vorgänge oder Erscheinungen“ (Altenburg 2016ff.). Dafür setzt sie zwei kontrastierende Themen ein. Die ruhige Nacht in einem ukrainischen Dorf wird mittels eines diatonischen, liedhaften Themas dargestellt, das harmonisch zwischen d-

⁶¹ Als *Arietto* oder *Arietta* wurden in der russischen Opernmusik des 19. Jahrhunderts kleine Arien bezeichnet. Der Begriff wurde aus dem Italienischen übernommen (ital. *arietta*).

Moll und F-Dur wechselt und im höheren Register der ersten bis dritten Oktave gespielt wird. Es ist vorstellbar, dass Serowa für die Orchestrierung Holzblasinstrumente vorsah:



Abbildung 2. Die Nacht vor Weihnachten. Nr. 1, Anfang, T. 1–4.

Zur Darstellung des Teufels verwendete Walentina Serowa Ausdrucksmittel, die im Gegensatz zu diesen aus dem ersten Thema stehen.⁶² Dazu gehören Dissonanzen und Chromatik (überwiegend in Form verminderter Intervalle und Akkorde), die die Tonart ‚verbergen‘. Kleine Motive, *Tremoli* und *staccato* gespielte Noten ahmen die Bewegungen des listigen Teufels nach:



Abbildung 3. Die Nacht vor Weihnachten. Nr. 1, Allegro. T. 26–29.

Auch die zentrale dramatische Nummer (Nr. 3, *Wakula in tiefer Verzweiflung*) stammt aus Walentina Serowas Feder. Hier stellt sie alle Scheinwerfer allein auf Wakula und schafft damit einen dramaturgischen Rahmen für das von Serow hinterlassene Arietto Oxanas. In der Anmerkung zum Adagio steht die Anweisung *mratschno* („düster“) (Serowa 1877, 15). In g-Moll zeigt Serowa den Protagonisten, der von seinen Gedanken niedergeschlagen ist. Dies spiegelt sich in der Verwendung tiefer Klänge und der langsamen Metrik mit dem dominanten Orgelpunkt wider:



Abbildung 4. Die Nacht vor Weihnachten, Nr. 3. T. 19–25.

⁶² Serowa war mit Werken von Hector Berlioz und Franz Liszt vertraut. Es ist wahrscheinlich, dass sie bei der Komposition dieser Suite Werke wie *Symphonie fantastique* Berlioz' hinsichtlich der Darstellung der diabolischen Figuren im Blick hatte.

Anhand dieser Nummer lässt sich feststellen, dass Walentina Serowa sich mit der Veröffentlichung der Suite *Die Nacht vor Weihnachten* nicht nur als Komponistenwitwe positionierte, sondern auch als eine eigenständige Komponistin, die sich auf literaturbezogene Kompositionen konzentrierte. In der Gesamtstruktur der Suite zeigt sich, dass die dramaturgisch zentralen Nummern ihre Handschrift tragen. Musiknummern wie Nr. 3 (*Wakula in tiefer Verzweiflung*) und Nr. 4 (*Der Flug von Teufel und Wakula*) lassen sich freilich als lebhaftige Bühnenszenen vorstellen.

Ob diese Orchestersuite öffentlich aufgeführt wurde, ist unbekannt. Die Partitur für Orchester kann heute als verschollen gelten. Außerdem ist dieses Werk in keinerlei Werkverzeichnissen von Walentina Serowa – und auch nicht von Alexander Serow – erwähnt (s. beispielsweise in: Lobanova 2003ff.). Bis heute bleibt die Suite *Die Nacht vor Weihnachten* in der Forschungsliteratur kaum berücksichtigt. Und auch wenn das Opernvorhaben Alexander Serows eine Erwähnung erhält, wird dem kompositorischen Beitrag von Walentina Serowa selbst kein Raum eingeräumt (wie beispielsweise in: Findejsen 1900, 151).

2.3. Zwischenfazit

Es ist anzunehmen, dass sich Walentina Serowa bereits zur Zeit der Komposition von *Die Nacht vor Weihnachten* Gedanken darüber machte, wie sie ihren eigenen Namen als Komponistin von dem ihres Ehemanns loslösen konnte. In dieser Zeit komponierte sie weitere Instrumentalwerke für Klavier und Orchester. Ähnlich wie in *Die Nacht vor Weihnachten* orientierte sie sich am Gattungssystem der Romantik. Zu ihrem Werk gehören Zyklen von Klavierminiaturen (Skurko und Ščeveleva 2019, 83) sowie zwei symphonische Dichtungen. Anhand der Titel der Dichtungen lässt sich feststellen, dass Walentina Serowa den Themenkreis von Phantastik und Liebe weiterentwickelte. Die erste symphonische Dichtung trägt den Titel *Undina*, die zweite *Der Liebesgesang* (Skurko und Ščeveleva 2019, 83). Die Partituren der beiden Dichtungen gelten derzeit als verschollen.

Das sind die ersten Werke von Walentina Serowa für Orchester, die sie ohne Anlehnung an Skizzen Alexander Serows komponierte. Um um Austausch hinsichtlich der Orchestrierung zu bitten, trat sie 1879 mit der bereits fertiggestellten Partitur der Dichtung *Undina* an den Vertreter des sogenannten ‚Mächtigen Häufleins‘ Milij Balakirew (1837–1910) (Kovalchuk 2019, 45) heran. Balakirew beschrieb in einem Brief an Rimskij-Korsakow seinen Eindruck von Serowas Kompositionen: „[Serowas] Orchestrierung ist nicht schlecht, vielleicht sogar gut. Ich würde es gerne mit Ihnen besprechen“ (Asaf'ev 1963, 131–32). In seiner Antwort an Serowa merkte Balakirew jedoch an, dass ihre Orchestrierung zwar sehr gut gemacht sei, aber

noch Übung in der Stimmführung und Harmonielehre erfordere (Brief von Balakirew an Serowa vom 21.–22. November 1879, zitiert nach Kovalchuk 2019, 45). Ob *Undina* in Konzertprogramme aufgenommen wurde, bleibt unbekannt.

Das Beispiel mit Balakirew ist einer der ersten dokumentierten Fälle, die die Reaktionen auf Serowas Bemühungen zeigen, sich als Komponistin durchzusetzen. Walentina Serowa setzte ihre Praxis fort, männliche Komponisten um Austausch zu bitten. 1885 bat sie Balakirew um die Sichtung ihres neuen Werks zur Beurteilung ihres Fortschritts in der Harmonielehre. Anscheinend entsprach Balakirew ihrer Bitte nicht (Kovalchuk 2019, 45). Ab diesem Zeitpunkt löste sie sich durch ihr Handeln vom Namen Serows und trat als eine eigenständige Komponistin auf, wodurch sie in direkte Konfrontation mit männlichen Zeitgenossen trat.

Die Dichtung *Der Liebesgesang* entstand vermutlich nach *Undina*, also Ende der 1870er –Anfang der 1880er Jahre, und ist Serowas erstes Werk, das öffentlich aufgeführt wurde. *Der Liebesgesang* wurde 1883 in das Programm der sogenannten Neunten symphonischen Versammlung der RMO in Moskau aufgenommen (Kovalchuk 2019, 45). Dies könnte Serowa für ihre weiteren Schritte in der Komposition inspiriert haben.

3. „Ausreichend für den Beginn der Frauenoper“?

Der Uraufführung von *Uriel Acosta* im Jahr 1885 gingen mehrere Hindernisse und eine lange Kompositionsgeschichte voraus. Laut einer der ersten Kritiken zur Uraufführung lag diese Oper schon seit ca. 10 Jahren im „Portfolio“ Serowas (Iwanow 1885). Simonowitsch-Bergman erwähnte, dass Serowa mit der Suche nach Sujet und den ersten Skizzen der Oper bereits im Ausland begonnen hatte.⁶³ Ausgehend davon, dass sie direkt nach dem Tod Serows in den Jahren 1872–1875 in München und Paris lebte, fing Serowa ungefähr in diesen Jahren mit den ersten Arbeiten an ihrer Oper an. Im Sommer 1877 arbeitete sie bereits zusammen mit dem Opernkomponist Pawel Blaramberg (1841–1907) am Libretto der Oper (s. ihr Brief an E. I. Aprelewa vom 20. Juni 1877, zitiert in: Silberstein und Samkov 1968, 125). In ihren Erinnerungen an das Jahr 1879 erwähnte sie ihre „unvollendete Oper“ und versah sie mit der Anmerkung „Uriel Acosta“ (Serowa 1968, 96). Im Sommer 1884 war der Klavierauszug der Oper verfasst und die Orchestrierung angefangen (Brief an Adelaida Simonowitsch-Bergman vom 21. Juli 1884, zitiert in: Silberstein und Samkov 1968, 241).

⁶³ Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 7.

3.1. Uraufführung von *Uriel Acosta*

Die Uraufführung der Oper in fünf Akten *Uriel Acosta* fand am 15. April 1885 in Regie von Antonín Barzal und unter musikalischer Leitung von Ippolit Altani im Bolschoj-Theater statt. Als Bühnenbildner wurde im Jahr 1884 zunächst Michail Wrubel (1856–1910) engagiert, dennoch sagte er später ab. Die Konzipierung des Bühnenbildes übernahm daraufhin Wassili Polenow (1844–1927). Auch andere Bühnenbildner, wie etwa Karl Waltz (1846–1929), sind zu erwähnen (Elektronisches Archiv des Bolschoj-Theaters 2024a). Außerdem wurden die Bühnenbilder aus der Aufführung einer anderen Oper übernommen (welcher Oper genau, ist unbekannt). Nach mehreren Folgevorstellungen wurde *Uriel Acosta* aus dem Spielplan des Bolschoj-Theaters genommen.⁶⁴

Anhand der Spielpläne der 1883–1886er Jahre lässt sich feststellen, dass sich *Uriel Acosta* in die Spielplangestaltung eingebunden war, in der Opern russischer Komponisten sich mit Opern europäischer Komponisten, überwiegend italienischen, abwechselten (s. Anhang 2). Dies spiegelt den zu diesen Zeiten wachsenden Trend wider, dass die Präsenz russischer Oper auf der Moskauer Opernbühne im Vergleich zur italienischen Oper kontinuierlich zunahm: Vor der Spielzeit 1876/77 bestimmte italienische Opern den Großteil des Repertoires des Bolschoj-Theaters (Gosenpud 1973, 168–69; Redepenning 1994, 125–27).⁶⁵

In Spielplänen von September bis Mai 1886 tauchen keine weiblichen Namen unter den Komponisten der aufgeführten Oper. In der Spielzeit 1883/84 wurden neben Gioachino Rossinis Opern wie *Guillaume Tell* (1829) und *Il barbiere di Siviglia* (1816) auch Opern russischer Komponisten wie Alexej Verstovskijs *Askolds Grab* (1835) sowie Pjotr Tschajkowskij *Eugen Onegin* (1877–78) und *Mazepa* (Uraufführung 1884) aufgeführt. Zur Spielzeit 1884/85 gehörten neben *Uriel Acosta* noch Aufführungen von Alexander Serows *Feindesmacht* (1871) und Eduard Nápravníks *Nižegorodcy* [*Die Bürger von Nischnij-Nowgorod*] (1868–69). Außerdem spielte im Bolschoj-Theater noch die sogenannte italienische Truppe, die Aufführungen wie Vincenzo Bellinis *I puritani* (1835) und Anton Rubinsteins *Néron* [*Nero*] (1879) in der Spielzeit 1884/85 übernahmen. Interessanterweise standen in diesen Jahren noch keine Aufführungen der Oper der Vertreter des sogenannten ‚Mächtigen Häufleins‘ auf dem Programm: Ihre Opern wurden erst ab 1888 in das Repertoire aufgenommen. Hingegen

⁶⁴ Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 9. Die Daten der Folgevorstellungen sind unbekannt.

⁶⁵ Diese Tendenz ist auf die Theaterpolitik Iwan Wsewoloshskijs (1835–1909) zurückzuführen, der ab 1881 die Position des Theaterdirektors innehatte. Zu seinem theaterpolitischen Programm gehörte die These, dass russische Opern auf den kaiserlichen Opernbühnen eine zentrale Rolle spielen müssen. S. Gosenpud 1973, 221–22.

ist aber auffällig, dass die Aufführung der Oper *Feindesmacht* am 23. Oktober 1884 in derselben Spielzeit wie die Uraufführung von *Uriel Acosta* stattfand. Während *Feindesmacht* zu Beginn der Spielzeit aufgeführt wurde, schloss *Uriel Acosta* die Spielzeit ab. Diese Konstellation spiegelt die den Zeitgenossen Serowas gut bekannte Strategie hinsichtlich der Spielplangestaltung des Bolschoj-Theaters wider, Uraufführungen unbekannter Autor*innen immer am Ende der Spielzeit zu platzieren.

Hinsichtlich des Regieteam verfügte das Moskauer Theater über zwei festengagierte Personen, die fast jede von den genannten Opernproduktionen leiteten. Die Regie aller Produktionen außer denjenigen der italienischen Truppe übernahm Antonín Barzal (1847–1927), die musikalische Leitung führte Ippolit Altani (1846–1919). Nicht selten wurden, wie auch im Fall von *Uriel Acosta*, Bühnenbilder aus den vorherigen Opernproduktionen direkt übernommen. Diese Praxis hinsichtlich der Bühnenbilder und Kostüme in den 1880er Jahren wurde gemäß der Anordnung der DIT als Sparmaßnahme durchgeführt (Rossichina 1985, 58).

Wie verliefen die Vorbereitungen auf die Uraufführung von *Uriel Acosta* selbst? Eine der seltenen und daher wertvollen Beschreibungen ist im Essay Simonowitsch-Bergmans dokumentiert. Während die Sänger*innen der Komponistin positiv gegenüberstanden, lehnte der Kapellmeister Altani die Oper zunächst ab: „Er konnte nicht glauben, dass eine Frau eine Oper komponieren kann.“⁶⁶ Trotz dieser anfänglichen Voreingenommenheit gelang es Serowa, ihn zu überzeugen. Nachdem er die Introdution der Oper gehört hatte, gab er schließlich seine Zustimmung.

Noch spannender erscheint die Tatsache, dass die Uraufführung für Furore sorgte. Die Aufführungspraxis unter der Leitung von Altani sah Pausen für den Applaus zwischen einzelnen Opernnummern vor (Gosenpud 1973, 128). Die Regie wurde an diese Praxis angepasst (Gosenpud 1973, 182). Im Fall von *Uriel Acosta* wurde Applaus zum ständigen und sich immer verstärkenden Begleiter der Uraufführung. Zu den Höhepunkten wurden die mehrfachen Ovationen für Serowa als Komponistin der gesamten Oper sowie für Polenow als Bühnenbildner der Szene in der Synagoge. Die Publikumsreaktion war dermaßen stark, dass einige Nummern wiederholt werden mussten. Herr K. berichtete in der Zeitung *Neue Zeit*, wie unterschiedliche Publikumsgruppen auf Serowas Oper reagiert hatten: „Die Damen winkten heftig mit ihren Taschentüchern, die Jugendlichen riefen ‚Hurra‘ aus den oberen Rängen, und

⁶⁶ Simonowitsch-Bergman [ca. 1922–1924], 9.

die Juden, die sich zum Publikum des Bolschoj-Theaters gesellt hatten, applaudierten enthusiastisch und fühlten sich willkommen“ (K. 1885).

3.2. Zentrum und Peripherie: Wahl der Aufführungsorte

3.2.1. Zentrum: Organisatorische Briefwechsel hinter der Bühne

In erster Linie hoffte Serowa – besonders nach dem Ruhm der Opern ihres Ehemannes – auf eine Uraufführung im kaiserlichen Mariinskij-Theater in Sankt Petersburg. Seit 1860, insbesondere seit der Übernahme der musikalischen Leitung des Opernhauses durch Eduard Nápravník im Jahr 1863, entwickelte sich das Mariinskij-Theater zu einer ernstzunehmenden Institution, in der russische Opern zunehmend mehr Präsenz gewannen.⁶⁷ In diesem Zusammenhang bezeichnet Dorothea Redepenning die Eröffnung des Mariinskij-Theaters im Jahr 1860 mit der Aufführung von Glinkas *Das Leben für den Zaren* als einen programmatischen Akt (Redepenning 1994, 128). Im Gegensatz dazu stellte das kaiserliche Bolschoj-Theater in Moskau eher eine provinzielle Bühne dar (Redepenning 1994, 129).

Dies spiegelte auch die soziale Definition der Stadt Moskau im Vergleich zu Sankt Petersburg wider. Die Hauptstadt Sankt Petersburg fungierte als Hauptsitz des Zarenhofes, was durch die Präsenz des Winterpalastes im Stadtzentrum signalisiert wurde. Der Lebensstil in dieser Großstadt war gentrifiziert und europäisiert. Moskau hingegen, mit Kreml in der Stadtmitte, verkörperte das „alten“ Russland. Dies spiegelte sich auch im Lebensstil der Moskauer Bevölkerung wider, die als konservativer und pragmatischer als Petersburger galten (Figes 2002, 155-156, 162).

Im Fall von Walentina Serowas *Uriel Acosta* lässt sich vorstellen, dass eine Uraufführung ihrer Oper auf der kaiserlichen Bühne der einerseits progressiven und andererseits politisch repräsentativen Stadt Sankt Petersburg besonders attraktiv erschien: trotz der Risiken bot es ihr sowohl größere Anerkennungschancen, als auch das Potenzial hatte, zu einem sozial-politischen Ereignis zu werden. Um Uraufführung von *Uriel Acosta* überhaupt organisieren zu können, musste das neue Werk erstmals von der DIT in Sankt Petersburg genehmigt werden. Eine weitere Genehmigung erfolgte durch Alexander III. persönlich (Gosenpud 1973, 223): Der Zar besuchte die Generalproben der Neuproduktionen, sodass die jeweilige Premiere ausschließlich nach seiner finalen Genehmigung stattfinden konnte (Gosenpud 1973, 224).

⁶⁷ Vor 1860er Jahren umfassten die Spielpläne der kaiserlichen Theater überwiegend italienische Opern. Über italienische Opern im Russischen Kaiserreich s. Kapitel „Ital’janschina“ in: Taruskin, Richard. 2001. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press. 186–236.

Dass Serowas Selbstpositionierung als eine Opernkomponistin für ihre männlichen Zeitgenossen problematisch erschien und sie sich dieser Sache bewusst war, bestätigt ihr Briefwechsel mit wichtigen Akteuren des öffentlichen Musiklebens in verschiedenen Städten des Kaiserreichs. Im Zusammenhang mit der Oper *Uriel Acosta* ist ihre Korrespondenz mit dem Dirigenten Eduard Nápravník (1839–1916) bemerkenswert. Eduard Nápravník (in Russland Eduard Franzewitsch Nápravník) war ein Komponist und Dirigent tschechischer Herkunft und wirkte seit 1862 als Kapellmeister der Petersburger Kaiserlichen Oper. Parallel hatte er die Position im Committee der DIT inne und gehörte seitdem neben anderen Personen wie etwa dem Komponisten des ‚Mächtigen Häufleins‘ und Musikkritiker César Cui (1835–1918) zu denjenigen, die über die Aufnahme neuer Opernwerke ins Repertoire der kaiserlichen Bühnen entschieden.

Die Kommunikation zwischen Serowa und Nápravník lässt sich anhand der veröffentlichten Briefe und Gutachten der DIT (Kutateladze 1959, 67–68, 70–71, 330–334) wie folgt darlegen:

- 1880 – Serowa bot Nápravník Auszüge aus ihrer neuen Oper *Uriel Acosta* für ein Konzertprogramm an (abgelehnt)
- 1883 – Nápravník riet der DIT von der Inszenierung von *Uriel Acosta* ab
- 1885 – Uraufführung von *Uriel Acosta* fand in Moskauer Bolschoj-Theater statt
- 1888 – Serowa bat Nápravník um Aufführung von *Judith* Alexander Serows (Zusage)
- 1890 – konzertante Aufführung der Auszüge aus der Oper *Marie Dorval* mit Klavierbegleitung fand im Foyer des Petersburger Mariinskij-Theaters statt
- 1891 – Nápravník riet der DIT von der Inszenierung der zweiten Oper Serowas *Marie Dorval* ab⁶⁸

Anhand dieser Auflistung lässt sich erkennen, wie Walentina Serowa trotz mehreren Absagen seitens Nápravník (sei es im direkten Kontakt oder in seiner Rolle als Vertreter der DIT) ihr Vorhaben dennoch durchsetzen konnte. Seine Zusage zur Aufführung der Oper *Judith* bildet eine Ausnahme, was darauf hindeuten könnte, dass seine Ablehnungen gegenüber Serowa auf starren Vorurteilen über die Frauenrollen basierten. Im Folgenden werden einzelne Punkte genauer beleuchtet.

⁶⁸ Interessanterweise datieren Skurko und Ščeveleva die Oper *Marie Dorval* auf ca. 1902–3. Lobanova gibt hingegen keine Datierung dieses Werks an (vgl. Skurko und Ščeveleva 2020 und Lobanova 2003ff.).

Am 11. März 1880 schrieb Serowa an den Petersburger Dirigenten mit einer offensiven Bitte, Auszüge aus ihrer neuen Oper *Uriel Acosta* in das Programm des Konzerts am 23. März 1880 aufzunehmen. Für die Aufführung bot sie Instrumentalmusik aus der Oper an, und zwar eine Introdution und zwei Zwischenspiele. Sie schlug sogar eine konkrete Programmgestaltung vor: „Sie [Musiknummern] können nacheinander aufgeführt werden, beginnend mit dem Zwischenspiel in d-Moll. Das Zwischenspiel in f-Moll kann als Übergang zur Introdution in c-Moll dienen“ (Kutateladze 1959, 305). Ausgehend von diesem Brief bemühte sich Serowa um die Aufführung der genannten Auszüge, um ihr Werk einmal vom Orchester gespielt zu hören und somit die Partitur zu überprüfen. Die Schwierigkeiten, ihre eigene Oper für eine Bühnenaufführung durchzusetzen, verbindet sie nicht mit ihrer Geschlechterzugehörigkeit, sondern mit ihrer Anfängerposition:

Eduard Franzewitsch, ich bitte nicht um Protektion und möchte auch nicht Ihr Mitleid erregen, [...] ich bitte nur um Ihre Hilfe: Wenn Sie meine Werke für aufführungswürdig halten, dann führen Sie sie auf. Ich versichere Ihnen, dass ich nicht die Zustimmung des Publikums benötige, aber ich muss mich wenigstens einmal vom Orchester gespielt hören, denn ich werde lange und intensiv lernen. (Kutateladze 1959, 305)

Nápravníks Antwort erreichte Serowa nach einigen Tagen. Anhand Serowas Antwort an diesen Brief vom 20. März 1880 ist feststellbar, dass er ihre Bitte abgelehnt hat. Zudem enthielt sein Brief offenbar eine nicht angeforderte Kritik an ihrem kompositorischen Vorhaben. Bemerkenswert ist, wie sich der Ton Serowas ändert, indem sie anstelle formeller nun informellere Ausdrücke bewusst einsetzt: „Sie schrieben mir als eine Privatperson, und ich antworte Ihnen als eine Privatperson, daher entschuldigen Sie mich bitte [...], denn so steht Ehrlichkeit über den Formalitäten“ (Kutateladze 1959, 306). Serowa reagierte auf seine Kritik folgendermaßen:

Es ist schrecklich, solche Briefe wie Ihren zu lesen, aber nach reiflicher Überlegung empfindet man tiefe Dankbarkeit gegenüber dem Verfasser. Ich weiß nicht, wie ich das schriftlich ausdrücken soll, und wage es einfach zu sagen: Danke, Eduard Franzewitsch! [...] Eine Sache in Ihrem Brief macht mich traurig. Sie schreiben: „Ich entschuldige mich für meine unaufgeforderte Offenheit, sie ist die erste und die letzte.“ Erstens ist Ihre Offenheit angefordert, und zweitens ist sie nicht die erste. (Kutateladze 1959, 306)

Obwohl Nápravník sie um keine Antwort gebeten hatte, fühlte sich Serowa verpflichtet, seine Kritik ausdrücklich zurückzuweisen. Sie betonte, dass sie sich der Schwierigkeiten ihrer Strategie und Position bewusst sei und nicht aufgeben wolle. Indem sie hervorhob, dass Nápravník nicht der erste war, der ihre Kompositionen nicht ernstnahm, signalisierte sie ihre

Bereitschaft, konstruktive Kritik anzunehmen, jedoch nur wenn diese respektvoll kommuniziert wurde.

Zwei Jahre später, am 16. März 1883 reichte Nápravník sein Gutachten zur Oper *Uriel Acosta* bei der DIT ein. In diesem Bericht bewertete er die Wahl des Sujets als gelungen, weil der Komponistin „eine Menge verlockendes und wertvolles Material für den musikalischen Teil im Allgemeinen und für die musikalische Charakterisierung der gegebenen Situation und einzelner Figuren im Einzelnen“ bot (Kutateladze 1959, 67). Dennoch riet er von der Aufnahme von *Uriel Acosta* ins Repertoire ab. Als Grund nannte er die kompositionstechnischen Mängel: eine „endlose, inhaltslose und inkohärente Phantasie“, die aufgrund der Inkompetenz Serowas entstanden sei, dürfte nicht auf der Petersburger Bühne aufgeführt werden (Kutateladze 1959, 68). Trotz der negativen Gutachten Nápravníks und Cuis⁶⁹ fand die Uraufführung von *Uriel Acosta* auf einer der kaiserlichen Bühnen, und zwar im Bolschoj-Theater in Moskau statt.

Wie angespannt die Kommunikation zwischen Serowa und Nápravník in den nächsten Jahren verlief, lässt sich anhand des weiteren Briefwechselverlaufs feststellen. Am 30. November 1888 bemühte sich Serowa, die Kommunikation wiederherzustellen: Diese ist nun für die Organisation der Aufführung von Serows Oper *Judith* im Rahmen des 25-jährigen Jubiläums seit der Uraufführung notwendig (Kutateladze 1959, 407):

Um des Jubiläums von Serow willen, das mit dem Ihren zusammenfiel, bitte ich Sie zu vergessen, falls ich Sie unbewusst beleidigt haben sollte; mit meinem Wissen hätte es kein Missverständnis geben können. Ich bin ein alter Mensch, der von ständigem Kummer niedergedrückt und von immerwährenden Misserfolgen geplagt ist – meine stürmische Natur hat längst resigniert. (Kutateladze 1959, 333)

Die Organisation der Aufführung von *Judith* dauerte fast ein Jahr, bis Walentina Serowa und ihr Sohn Walentin Serow die Theaterdirektion von der Notwendigkeit dieser Aufführung überzeugen konnten. Ihr Bestreben hatte dennoch Erfolg: Nápravník sagte zu. Nach vielen Verhandlungen fand die Aufführung am 17. Oktober 1889 statt.⁷⁰

Nach diesem kurzen ‚Frieden‘ kam es zu einer weiteren Auseinandersetzung mit Serowas Opern bei Nápravník. Als er ihre zweite Oper *Marie Dorval* (ca. 1890) genauso abwies

⁶⁹ Im Brief an Wsewoloshskij beschrieb Cui seine Position hinsichtlich *Uriel Acosta* Serowas. Seine Meinung wich kaum von der Nápravníks ab: Serowa „zeigt stellenweise Anzeichen vom kompositorischen Talent, das jedoch weder durch ernsthaftes Studium noch durch Übung entwickelt wurde“. Aufgrund mehrerer Mängel „verdient [die Oper *Uriel Acosta*] es nicht, inszeniert zu werden“. Eine Überarbeitung der Oper hielt er für unmöglich (Gusin 1955, 113–14).

⁷⁰ Die Verhandlungen von Walentina Serowa und Walentin Serow mit der Theaterdirektion sind in den veröffentlichten Briefen Walentin Serows ausführlich dokumentiert. S. Silberstein und Samkov 1985, 121–41.

wie *Uriel Acosta* früher, schrieb Serowa an ihre Nichte Marija Simonowitsch im Mai 1890: „Nápravník hat meine ‚Marie‘ durchfallen lassen. Ich hatte es natürlich erwartet, aber... es tut doch weh“ (zitiert nach: Silberstein und Samkov 1968, 254). Bei *Marie Dorval* ist auffällig, dass Serowas Bemühungen um Werbung für ihre neue Oper, einschließlich der bereits stattgefundenen konzertanten Aufführung im Foyer des Mariinskij-Theaters,⁷¹ die Meinung Nápravníks nicht beeinflussen konnten. Am 20. März 1891 schrieb Nápravník ein vernichtendes Gutachten für die DIT:

Das Libretto [von *Marie Dorval*] ist eine Mischung aus Unlogik, Inkohärenz und Naivität [...] Ist sie besser als die Oper „Uriel Acosta“, die 1883 bei der Direktion der kaiserlichen Theater eingereicht und trotz negativer Kritiken von Fachleuten auf der Bühne des kaiserlichen Bolschoj-Theaters in Moskau aufgeführt wurde, jedoch ohne jeden Erfolg? Nein, sie ist nicht besser, und das bedeutet keinen Schritt vorwärts, sondern einen Schritt zurück. Die Musik steht dem Libretto in ihren inneren und technischen Vorzügen nicht nach. Sie ist substanzlos und unlogisch; sie ist eine Ansammlung von Klängen ohne inneren Zusammenhang, sie ist ein Durcheinander mit uneleganter und hässlicher Harmonisierung und den immer gleichen Modulationen. Die Folge dieser wichtigen Mängel ist die völlige Formlosigkeit des Hauptthemas, seiner Durchführung und seines Schlusses. Es ist genau dasselbe wie in der Oper „Uriel Acosta“. (Kutateladze 1959, 70–71)

Aus diesem Zitat lässt sich feststellen, dass es Nápravníks Ziel war, den Opern Serowas prinzipiell den Zutritt zur kaiserlichen Bühne der Hauptstadt zu verwehren. Durch seine emotionale Beschreibung der Musik versuchte er, die Kohärenz des Dilettantischen in den Opern Serowas zu verdeutlichen. Das Einbeziehen falscher Angaben (wie des Misserfolgs der Uraufführung von *Uriel Acosta*) nutzte er als eine Manipulation, um sein Ziel zu erreichen. Trotz der Erwartungen des Publikums an die neue Premiere konnte *Marie Dorval* szenisch nicht uraufgeführt werden (Kutateladze 1959, 91). Die Oper gilt bis heute als verschollen (Lobanova 2003ff.).

Am Rande lohnt sich zu erwähnen, dass Serowa nicht das einzige ‚Opfer‘ Nápravníks war. Solche Intrigen fanden in Sankt Petersburg bereits in den 1870er Jahren statt, als sich die begabte und vom Hof heimlich unterstützte Komponistin Ella Adaiewsky (von Schultz) um die

⁷¹ Zehn Auszüge aus *Marie Dorval* wurden im Dezember 1890 im Foyer des Mariinskij-Theaters konzertant mit Klavierbegleitung aufgeführt (N. Findejsen, *Iz moich vospominanij*; Teil 3, *W. S. Serowa*, nicht veröffentlicht; zitiert nach: Silberstein und Samkov 1968, 254). Ende Februar bzw. Anfang März reichte Serowa *Marie Dorval* bei der DIT ein. Gleich im Anschluss schickte sie das Libretto am 2. März 1891 an Herausgeber der Zeitung *Nachrichten und Börsen-Zeitung* Ossip Notowitsch: „Sie haben mich gebeten, einen Auszug aus dem Libretto meiner neuen Oper [*Marie Dorval*] anzufertigen, die ich kürzlich bei der Theaterdirektion eingereicht habe. Ich freue mich, Ihrer Bitte nachzukommen“ (Brief von Walentina Serowa an Ossip Notowitsch vom 2. März 1891, RGALI 339-1-225). Notowitsch veröffentlichte das Libretto im Artikel *Neue Oper von Frau Serowa* (*Nachrichten und Börsen-Zeitung*, 1. Ausgabe, Nr. 65 vom 6. März 1891).

Aufführungen ihrer zwei Opern bemühte (Hüsken 2005, 108–11). Ihre komische Oper *Die Tochter des Bojaren* (1873) und die Volksoper in vier Akten *Die Morgenröte der Freiheit* (1877) mussten auf der Bühne des Mariinskij-Theaters uraufgeführt werden. Der Probenprozess von *Die Tochter des Bojaren* wurde direkt vor deren Uraufführungstermin unterbrochen: Das initiierte die sogenannte „tschechische Partei“, darunter Nápravník,⁷² als der Theaterdirektor Alexander Gedeonow, der die Aufnahme der Oper offiziell genehmigt hatte, in Sankt Petersburg abwesend war (Hüsken 2005, 111).

3.2.2. *Anstelle des kaiserlichen Mariinskij-Theaters: Moskau, Kyjiw, Tiflis und Privatoper in Sankt Petersburg*

Aus dieser Konstellation geht hervor, dass der Zutritt für Werke der weiblichen Opernkomponistinnen zu den Spielplänen des Mariinskij-Theaters, der zentralen kaiserlichen Opernbühne, zwar offiziell nicht verboten war, dennoch auf starke Ablehnung seitens der DIT und einzelner Künstler*innen stieß. Bemerkenswert ist, dass Serowa nicht aufgab und sich anhaltend darum bemühte, ihre Opern trotzdem auf die Bühne zu bringen.

Ihre Strategie bei der Auswahl der Aufführungsorte für *Uriel Acosta* mag auf den ersten Blick nach dem Zufallsprinzip zusammengestellt erscheinen. Aus heutiger Perspektive, also retrospektiv und in direkter Korrelation mit vorhandenen Quellen, zeigt sich jedoch, dass es durchaus entscheidend war, welche Opernhäuser die Oper in ihre Spielpläne aufnahmen. Neben Moskau zählen hierzu die Aufführungen in Kyjiw (ca. Dezember 1887) und in einer Privatoper in Sankt Petersburg (ca. November 1893), deren Datierungen anhand der Pressestimmen feststellbar sind (Bolvina 2004, 39–40). Da das Mariinskij-Theater als das theatrale Zentrum des gesamten Kaiserreichs für Serowa unzugänglich war, entschied sie sich für die Peripherie. Mit der Aufführung in Sankt Petersburg erreichte sie zwar die Hauptstadt, dennoch nicht die kaiserliche Bühne, sondern eine auf Operetten spezialisierte Privatoper.

Hinter diesem sichtbaren Vordergrund aus mehr oder weniger erfolgreichen, aber dennoch stattgefundenen Aufführungen stehen die Versuche Serowas, ihre Debütoper auf die Bühnen auch anderer Theater zu bringen. Sie wurde zu ihrer eigenen Agentin und schlug ihre Opern den Theaterleiter*innen initiativ vor. Das Ausmaß ihrer Bemühungen wird aus ihrem Brief an Michail Ippolitow-Iwanow (1859–1935) deutlich. Der junge Komponist gründete 1883 eine regionale Abteilung der RMO in Tiflis und leitete diese bis 1893. Dementsprechend war Ippolitow-Iwanow der erste Ansprechpartner für Serowa hinsichtlich der Aufführungen ihrer

⁷² Zu weiteren Künstlern dieser „Partei“ gehörten der Regisseur Gennadij Kondratjew und die Sopranistin Wilhelmine Raab.

Oper in Tiflis. In ihrem Brief vom 27. Oktober 1887⁷³ schlug Serowa zielstrebig ihre Oper für die Aufführung in Tiflis vor:

Meine Oper „Uriel Acosta“, die in Moskau Erfolg hatte, könnte in Tiflis möglicherweise noch erfolgreicher sein. Derzeit wird sie in Kyjiw aufgeführt. Auch in Odessa gibt es Interesse, diese Oper dem dortigen Publikum vorzustellen [...]. Meinen Sie nicht, dass es an der Zeit wäre, dass sie nach Tiflis kommt?

Die Stimmen sind bereits umgeschrieben. Gedruckte Klavierauszüge sind vorhanden. Die Partitur wird ab Januar frei, weil Altani sie im November in Moskau wiederaufnehmen wird.⁷⁴

Dieser Brief ist beispielhaft für die Art und Weise, wie Walentina Serowa ihre Kommunikation mit wichtigen Akteuren des öffentlichen Musiklebens gestaltete und erinnert an die bereits zitierten Briefe an Nápravník: Sie bot ihre Musik proaktiv an und zeigte sich kooperationsbereit, sie setzte ihre Erfolge gezielt als Argument ein, und scheute sich nicht, bei Bedarf etwas mehr Druck auszuüben. Sie gestaltete ihren Erfolg unmittelbar und selbstständig. Ohne Scheu wendete sie sich an Ippolitow-Iwanow, einen ihr unbekanntes Adressaten, und nutzte die Gelegenheit, wichtige gemeinsame Kontakte und deren Empfehlungen zu erwähnen. Zu diesen Kontakten gehörten der Kapellmeister Altani (der ihre Oper empfehlen könne, so Serowa) sowie keine geringere als die Schriftstellerin Sofja Tolstaja (1844–1919), die zu diesem Zeitpunkt vor allem als Ehefrau von Lew Tolstoj geschätzt wurde.

Aus dem zitierten Abschnitt lässt sich feststellen, dass zu den weiteren Orten, die Interesse bzw. Offenheit gegenüber *Uriel Acosta* bekundeten, auch Odessa gehörte. Die ukrainische Stadt war in den 1880er Jahren Teil des Russischen Kaiserreichs und galt aufgrund ihrer strategischen Position am Schwarzen Meer als „südliche Hauptstadt“ (Kaplun 2018, 128). Aus dem Brief geht nicht hervor, ob die dortige regionale Abteilung der RMO tatsächlich gemeint ist, doch dies lässt sich vermuten. Die Odesser Abteilung der RMO wurde 1884 gegründet, und – im Gegensatz zu den anderen Abteilungen der RMO – wurde das Musikleben der Stadt maßgeblich von Frauen geprägt. Zum Direktorium gehörte Anna Tscharnowa, und als

⁷³ Ihr Brief ist im RGALI mit den 1880er Jahren datiert. Auf dem Brief steht das Datum 27. Oktober, und das ungefähre Jahr lässt sich anhand der beschriebenen Ereignisse genauer definieren. Serowa erwähnt, dass die Uraufführung von Moskau bereits „mit Erfolg“ stattgefunden hatte. Außerdem laufen „in diese Minute [...] die Vorbereitungen für die Produktion in Kyjiw“ (Brief vom 27. Oktober an M. M. Ippolitow-Iwanow, RGALI 767-1-39). Da die Premiere in Kyjiw etwa im Dezember 1887 stattfand, wurde dieser Brief vor Dezember verfasst, also etwa im Herbst 1887.

⁷⁴ Brief von W. S. Serowa an M. M. Ippolitow-Iwanow vom 27. Oktober [ca. 1887]. RGALI 767-1-39, Blatt 1. Von der Wiederaufnahme von *Uriel Acosta* in Moskau im Jahr 1887 ist leider nichts bekannt. Alexander Lejzerovič erwähnt in seinem populärwissenschaftlichen Artikel eine Wiederaufnahme im Bolschoi-Theater im Jahr 1889 mit Fjodor Schaljapin als Acosta (Lejzerovič 2011), dennoch sind aktuell keine Bestätigungen dieser These auffindbar.

erste Leiterin der Abteilung von 1886 bis 1897 fungierte Natal'ja Selenaja (Kaplun 2018, 130). Mitglied der Odesser Abteilung der RMO war auch die Kammersängerin und Schwester von Anton Rubinstein Sofja Rubinstein (1841/43–1918). Ob sich dieser Kontakt zwischen Serowa und Odessa in Hinblick auf *Uriel Acosta* weiterentwickelte, ist unbekannt.

3.3. Auf der Bühne: Operngattung als das Zentrum der Selbstpositionierung

3.3.1. Figur von Uriel da Costa als Impuls

Das Drama *Uriel Acosta* (1846) des deutschen Schriftstellers Karl Gutzkow (1811–1878) war dem Publikum der russischen Großstädte Sankt Petersburg und Moskau zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Uriel Acosta* bereits gut bekannt. Am 25. Februar 1879 wurde das Drama erstmals in Russland im Moskauer Malyj-Theater aufgeführt (Gurko 1963, 245). Eine gleichnamige Oper auf dem gleichen Sujet komponierte auch der Komponist Alexander Faminzin (1841–1896) nach einem Libretto von Dmitrij Mikhailovskij (1828–1905). Dies geschah in den gleichen Jahren, als sich auch Serowa mit diesem Stoff beschäftigte. Laut Bernardt wurde die Oper Faminzins im Jahr 1883 verfasst (Bernardt 1962, 315), dennoch lässt sich das Entstehungsdatum der Oper anhand des Gutachtens Nápravníks an die DIT vom 2. April 1880 auf das Jahr 1880 datieren (Kutateladze 1959, 64–65).⁷⁵ Obwohl *Uriel Acosta* Faminzins seitens der Direktion abgelehnt und nie aufgeführt wurde, ist feststellbar, dass die Idee, die Figur von Uriel da Costa als Protagonisten in Theater- und Opernwerken einzubeziehen, bereits Ende der 1870er Jahre in Russland präsent war, vermutlich aufgrund deren Protestcharakters.

Uriel (Gabriel) da Costa (1583/84–1640) ist eine reale historische Figur. Der portugiesische Religionsphilosoph ist in der Geschichte als Theologiekritiker bekannt. Nach der Veröffentlichung seiner *Elf Thesen* zur mündlichen Tora wurde ihm nahegelegt, seine Thesen zurückzunehmen, und als er sich weigerte, wurde ihm der Zutritt zur Synagoge verwehrt (Liss 2020, 213–14). Diese Episode aus seiner Biographie wurde zur Grundlage für die Tragödie *Uriel Acosta* von Karl Gutzkow (1846). Im Gutzkows Drama kann das Geschehen als eine „bürgerliche Tragödie“ interpretiert werden (Baker 2008, 111): In der fiktionalisierten Darstellung der Lebensereignisse von da Costa konzentrierte sich Gutzkow auf den „Fanatismus der Synagogenführer und ihr[en] Einfluss auf die Gemeinde“, sodass die Figur von Acosta trotz ihrer Außenseiterposition zu einer Heldenfigur wird und somit als Ausdruck

⁷⁵ Ein Klavierauszug mit Text auf Russisch und Deutsch wurde in Sankt Petersburg veröffentlicht (Erscheinungsdatum ist unbekannt). Die digitalisierte Version des Klavierauszugs ist im Internet auf dem Portal IMSLP verfügbar: *Uriel Acosta (Famintsyn, Aleksandr)* [Datei hochgeladen vom User „Zikanov“ am 15. Oktober 2015]. [https://imslp.org/wiki/Uriel_Acosta_\(Famintsyn%2C_Aleksandr\)](https://imslp.org/wiki/Uriel_Acosta_(Famintsyn%2C_Aleksandr)). Zugriff am 25. Juni 2024.

der liberalen bürgerlichen Werte angesehen werden kann (Baker 2008, 111, 135). Diese Art und Weise, wie die Figur von Uriel da Costa im Drama interpretiert wurde, erweckte das Interesse auch seitens Serowa. Laut Silberstein sah sie im Leben von Acosta „den Aufstand eines Denkers gegen die Religion“ (Silberstein 1968, 20). Interessanterweise erklärte Serowa 1913 in ihrem Artikel „Itogi“ („Ergebnisse“) ihre Wahl als Ausdruck der sogenannten „Sechziger-Jahre-Bewegung“ (Serowa 1913).

Für ihre erste Oper trat Serowa nicht nur als Komponistin, sondern auch als Librettistin in Erscheinung. Sie verfasste den prosaischen Text des Librettos, während Pjotr Blaraberg ihr Prosa-Libretto in einen poetischen Text umarbeitete. Bemerkenswert ist, dass Serowa nun alle ihre Rollen öffentlich kommunizierte. Durch die großgeschriebene Nennung ihres Namens auf den Veröffentlichungen der Libretti und Klavierauszüge macht sie sich als Librettistin und Komponistin sichtbar (Abb. 5).⁷⁶

Für diesen Schritt erweist sich ihre Wahl von Gutzkows Drama als nachvollziehbar. Eine Komponistin, die sich bewusst in dem war, wie schwer es für sie sein würde, ihre Oper auf eine der öffentlichen Bühnen zu bringen, wählt für ihren ersten großen öffentlichen Auftritt eine literarische Vorlage über eine Protestfigur. Vor diesem Hintergrund erscheint die Idee attraktiv, *Uriel Acosta* als autobiographische Oper zu betrachten: Serowa identifiziert sich mit der Figur von Acosta und somit stellt sie sich selbst als eine Denkerin auf der Bühne dar. Auch die Betonung der zentralen weiblichen Figur von Rahel in der gesamten Handlung, wie im Folgenden nachgewiesen wird, kann diese These stützen. Die Geschichte Rahels ähnelt der

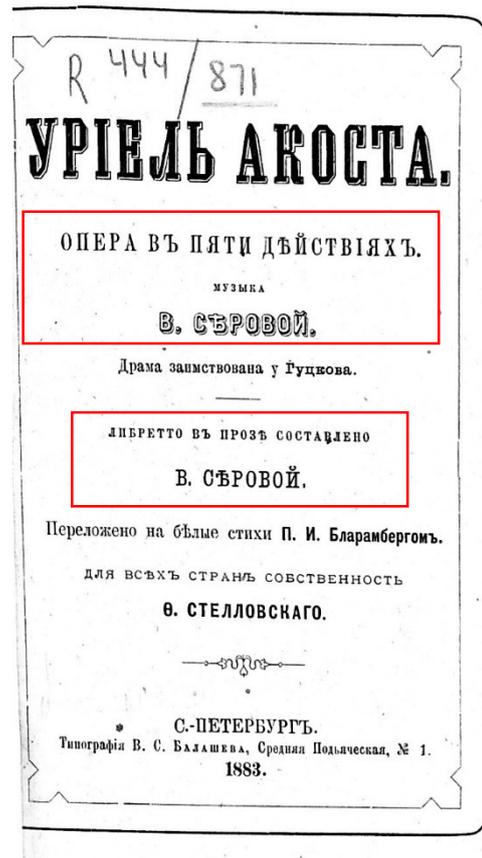


Abbildung 5. Uriel Acosta, *Libretto* (1883). Titelseite. Im Rahmen: Oben: *Oper in fünf Akten. Musik von W. Serowa*; Unten: *Libretto in Prosa verfasst von W. Serowa*.

⁷⁶ Der Text auf der Titelseite lautet: „Uriel Acosta. Oper in fünf Akten. Musik von W. Serowa. Das Drama ist von Gutzkow übernommen. Libretto in Prosa verfasst von W. Serowa. In Blankvers von P. I. Blaraberg übertragen. In allen Ländern Eigentum von F. Stellovskij. S. Petersburg. Typographie W. S. Balashew, Srednjaja Pod'jatscheskaja [Straße], Nr. 1. 1883“.

eigenen Biographie Serowas, die sowohl als Ehefrau als auch als Anhängerin der Ideen Serows zugleich angesehen werden kann.

Serowa interpretierte die Tragödie Gutzkows weniger durch den äußeren Kontext als durch die emotionalen Züge der Protagonist*innen. Aus diesem Grund verzichtete sie auf die Darstellung der Ideen Acostas und kürzte mehrere Szenen und Figuren aus der Literaturvorlage (Skurko und Ščeveleva 2019, 86–87). In *Uriel Acosta* wird lediglich vermittelt, dass Acosta grundsätzlich im Widerstand zum Dogma steht. Daher rücken in der Darstellung seiner Figur das Außenseitersein und die damit verbundenen Gefühle wie Einsamkeit und Unverständnis im öffentlichen wie auch im privaten Bereich in den Vordergrund: Er ist von der Gesellschaft abgelehnt und seine Anhängerin und Geliebte Rahel ist dazu gezwungen, einen anderen Mann zu heiraten. Seine Figur wird zudem durch die Verwendung seines Nachnamens hervorgehoben, während alle anderen Figuren nur mit ihren Vornamen angesprochen werden.

Im Vergleich zur literarischen Vorlage änderte Serowa die Namen einiger Protagonist*innen. So wurden Judith in Rahel, Jochai in Pedro und Spinoza in Elias umbenannt. Am Beispiel von Spinoza/Elias ist die Fokussierung auf die emotionale Ebene des Widerstands sichtbar. Baruch de Spinoza (1632–1677) war ebenfalls wie da Costa eine historische Figur und entwickelte die religionskritischen Ideen da Costas weiter. Zu dem Zeitpunkt des Todes da Costas war er nur acht Jahre alt und mit da Costa verwandt, kann dennoch nicht als ein unmittelbarer Schüler da Costas angesehen werden. In der Literaturvorlage Gutzkows spielt die Figur von Spinoza/Elias zwar eine wichtige, aber nur eine episodische Rolle. Serowa reduzierte zwar seinen Auftritt auf eine einzelne kurze Phrase im IV. Akt der Oper, bezeichnete seine Figur jedoch im Rollenverzeichnis als „Elias (Schüler von Acosta)“ (Serowa 1883, 1, 48).

Außerdem verstärkt die Namensänderung von Judith zu Rahel und Jochai zu Pedro die Darstellung des Liebesdreiecks durch die Wahl spezifischer Namen. Vermutlich verzichtete Serowa auf den Namen Judith aufgrund der gleichnamigen Oper Serows, um mögliche Vergleiche mit dem Werk ihres Ehemannes zu vermeiden (Mitina 2010b, 4).⁷⁷ Andererseits stehen die Namen Judith und Rahel in ihrer Bedeutung im Gegensatz zueinander: Während der Name Judith mit der Heldin, die das Volk Israel von Assyrien rettete, assoziiert werden kann, bedeutet der Name Rahel im Hebräischen „Mutterschaft“ oder „Lamm“ (Seibicke 2000) und rückt somit das Mütterliche in den Vordergrund. Aus diesem Grund kann die Figur Rahels als Verkörperung der Sanftmut, Zärtlichkeit und Loyalität verstanden werden (Skurko und

⁷⁷ *Uriel Acosta* wurde dennoch von Zeitgenossen mit der Oper *Judith* Serows verglichen. S. Findejsen 1893.

Ščeveleva 2019, 85). Die Umbenennung von Jochai in Pedro verstärkt ebenfalls das Liebesthema in der Oper. Serowa verortete diese Figur dadurch in Spanien und ordnete sie somit in die Reihe der ‚spanischen‘ Musik russischer Komponisten des 19. Jahrhunderts ein.⁷⁸ In solchen Werken – und so auch in *Uriel Acosta* – wird Spanien als eine imaginäre orientalische Welt dargestellt, in der übertriebene Liebesausdrücke ein typisches Element sind.⁷⁹

3.3.2. ‚Work in Progress‘

Im Verlauf der Vorbereitungen zur Uraufführung *Uriel Acosta* wurden sowohl das Libretto als auch der Klavierauszug der Oper veröffentlicht. Die chronologische Zusammenfassung der Veröffentlichungen rund um *Uriel Acosta* mit der Gegenüberstellung zeigt die bekannten Daten zu deren Aufführungen im Vergleich:

- 16. Februar 1882 – Freigabe zur Veröffentlichung des Librettos *Uriel Acosta* durch die Staatszensur
- 1883 – Veröffentlichung des Librettos (1. Fassung)
- ca. März 1883 – Absage seitens der DIT für die Aufführung von *Uriel Acosta*
- 1884 – Veröffentlichung des Klavierauszugs (Typographie Stellovskijs)
- **15. April 1885 – Uraufführung im Bolschoj-Theater, Moskau**
- 20. November 1885 – Freigabe zur Veröffentlichung des überarbeiteten Librettos durch die Staatszensur
- ca. Ende 1885 – Veröffentlichung des Librettos (2. Fassung)
- ca. Oktober 1887 – Vorschlag an Ippolitow-Iwanow zur Aufführung in Tiflis
- **Dezember 1887 – Aufführung in Kyjiw**
- 1892 – Nachdruck des Klavierauszugs von *Uriel Acosta* (Typographie Gutheil)
- **November 1893 – Aufführung in Sankt Petersburg**

Vermutlich sah Serowa die veröffentlichten Libretti und Klavierauszüge einerseits als Werbemittel, und andererseits auch als Arbeitsmaterial für Verhandlungen und Proben. Die Tatsache, dass die erste Fassung des Librettos bereits im Februar 1882 durch die Zensur freigegeben wurde, steht im Zusammenhang mit Serowas Hoffnung auf eine Genehmigung der DIT, um die Uraufführung ihrer Debütoper voranzutreiben.

⁷⁸ Als erste der sogenannten ‚spanischen‘ Werke in russischer Musik gelten die symphonischen Ouvertüren Michail Glinkas *Jota aragonesa* (1845) und *Souvenir d’une nuit d’été à Madrid* (1851).

⁷⁹ Zu Orientalismus in russischer Musik s.: Taruskin, Richard. 1992. “‘Entoiling the Falconet’: Russian Musical Orientalism in Context. *Cambridge Opera Journal* (3): 253–280.

Ungewöhnlich erscheint aber die Tatsache, dass die zweite Fassung des Librettos erst mehrere Monate nach der tatsächlichen Uraufführung in Moskau genehmigt und gedruckt wurde. Da die Aufführungen von *Uriel Acosta* Erfolg hatten, erscheint dieser Schritt nicht mehr als notwendig hinsichtlich der Theaterpraxis: Der Druck der Libretti erfolgte damals vor den Opernaufführungen (Charlton et al. 2016ff.). Außerdem handelt es sich nicht um einen Nachdruck, sondern um die Veröffentlichung einer überarbeiteten Version. Die Änderungen betreffen fast ausschließlich den V. Akt, und besonders die Darstellung der weiblichen Hauptfigur Rahel. In der Version des Librettos 1883 erfahren wir im Finale, dass die Hochzeit Rahels mit Pedro scheiterte, da sie sich als Geliebte Acostas preisgegeben hatte. Nach dem Duett von Rahel und Acosta, in dem sie von Acostas Heldentat und der gewünschten Flucht singen, tritt die Handlung in die letzte Auflösungsphase ein. In beiden Versionen rückt eine Menschenmenge immer näher, um Acosta zu töten. In der Fassung 1883 wird die Menge von Pedro angeführt. Acosta, bereits in Wahnsinn verfallen, erklärt sich trotz seines schlechten physischen und psychischen Zustandes bereit zu kämpfen, wird jedoch nach einer kurzen Wahnsinnszene in Händen von Rahel sterben. Pedro, von Rache besessen, tötet Rahel. Nachdem er feststellt, dass Acosta bereits tot ist, bittet er seine Angehörigen, die Leiche Rahels zu ihrem Vater Manasse zu bringen. In der abschließenden Szene bringen Schüler Acostas dessen in einem Schleier gehüllten Körper auf den Berg. Sie weinen um Acosta, während der Sonnenaufgang das Licht auf sie wirft.

In der Fassung von 1885 ist der Auftritt Pedros im Finale komplett gestrichen, und auch textlich wird Pedro nicht erwähnt. Nur das Brautkleid, in dem Rahel die Bühne betritt, weist auf die misslungene Hochzeit hin. In dieser Version führen die Wahnsinns- und darauffolgende Todesszene Acostas stringenter zur Apotheose mit den Schülern. Zu dem wichtigsten Detail, besonders in Hinblick auf eine mögliche Inszenierung, wird nun die letzte Anmerkung im Libretto: Mit dem Sonnenaufgang erscheint Rahel inmitten der Schüler auf dem Berg.

Die zweite Version des Schlusses ist von großem Interesse: Nun krönt die weibliche Figur das Finale der gesamten Oper. Außerdem eröffnet dieser Schluss zwei möglichen Interpretationen von Rahel, ausgehend von zwei zentralen Konfliktbereichen der Handlung – dem Konflikt von Liebe und Rache sowie von Dogma und Freidenkertum. Einerseits kann Rahel als die ewige Verliebte Acostas gesehen werden, andererseits (und das schließt das erste nicht aus) bleibt sie auch seinen Ideen treu und vielleicht wird sie diese Ideen in der fiktiven Welt von *Uriel Acosta* Serowas weiterentwickeln. Dieses Finale kann als ein Hinweis auf das Autobiographische in der Oper dienen: Zum einen wird Serowa zur ersten erfolgreichen

weiblichen Opernkomponistinnen, sodass der letzte Auftritt Rahels als eine symbolische Darstellung ihrer ‚nihilistischen‘ Ideen über Frauenrollen interpretiert werden kann. Außerdem spiegelt die Figur Rahels als Geliebte und Anhängerin Acostas das Verhältnis zwischen Walentina Serowa und Alexander Serow wider: Serowa war nicht nur seine Witwe, die trotz aller Umstände seinen Namen weiterhin trug, sondern entwickelte auch seine Ideen weiter.

Der zwischen der Veröffentlichung der beiden Fassungen des Librettos gedruckte Klavierauszug stellt eine Mischung der beiden Fassungen dar. Der literarische Text, der für die Musik verwendet wurde, kombiniert sowohl den Text aus der Fassung von 1883 als auch den der von 1885. Die Rolle von Rahel bleibt wie im Libretto von 1883: Nachdem Acosta stirbt, bleibt Rahel bei ihm und wird von ihrem gescheiterten Ehemann Pedro ermordet.

Problematisch erscheint die Tatsache, dass die Uraufführung von *Uriel Acosta* zwischen 1884 (Druck des Klavierauszugs) und Ende 1885 (Druck der 2. Fassung des Librettos) stattfand. Welche Version wurde dann im Bolschoj Theater aufgeführt? Wie sah das Finale aus? Inwiefern entspricht die erste öffentliche Aufführung von *Uriel Acosta* dem musikalischen Text des Klavierauszugs? Kaum bekannt ist, dass das Werk für die Uraufführung erheblich bearbeitet und gekürzt wurde (Mitina 2010a, 2010b). Dies lässt sich anhand der erhaltenen Dirigierpartitur rekonstruieren.⁸⁰ Sie wird im Notenarchiv des Bolschoj-Theaters aufbewahrt und befindet sich in dem Zustand, wie sie für die Uraufführung verwendet wurde. Es wurde wortwörtlich mit Scheren und Klebeband gearbeitet: Die gekürzten Abschnitte sind zusammengenäht oder getackert, die umplatzierten Abschnitte an den neuen Stellen eingeklebt und die neu komponierten Abschnitte an den entsprechenden Stellen eingelegt. Dennoch ist es unklar, ob diese Änderungen für die Uraufführung oder für Folgevorstellungen gemacht wurden.

Aus dem I. Akt wurden nur zwei Nummern gelassen (s. Anhang 3): Nr. 3 bis Nr. 6, also alles nach der Serenade Pedros wurde gestrichen. Obwohl der erste Akt vollständig orchestriert und für die Aufführung als Notenmaterial inklusive Orchesterstimmen vorbereitet wurde, wurden die Seiten mit der Introduction und den ersten beiden Nummern aus dem Band mit dem I. Akt herausgerissen und in den Band des II. Aktes eingeklebt.⁸¹

Für das Finale verwendete Serowa die zweite Fassung des Librettos. Dabei griff sie auf bereits orchestrierte Musik zurück und änderte meistens nur den gesungenen Text.⁸² Für einige

⁸⁰ Oper *Uriel Acosta*. Partitur. ANB GABT 6551.

⁸¹ Oper *Uriel Acosta*. Partitur. ANB GABT 6551/1 und 6551/2.

⁸² Oper *Uriel Acosta*. Partitur. ANB GABT 6551/5.

Stellen komponierte sie zusätzliche Musik, darunter für den Monolog Acostas (s. Abb. 6). Die Szene mit Pedro wurde gestrichen, sodass Rahel am Leben bleibt. Anmerkungen zum letzten Auftritt Rahels sind weder in der Partitur noch im Klavierauszug, der für Proben verwendet wurde, zu finden. Es ist nicht nachweisbar, aber dennoch gut vorstellbar, dass Rahel – wie es die zweite Fassung des Librettos vorsieht – am Ende neben den Schülern Acostas die Bühne betritt. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass ihre Oper besonders bei Frauen Begeisterung hervorrief. Zudem lässt die Reaktion seitens der Frauen vermuten, dass die Änderungen tatsächlich für die Uraufführung vorgenommen wurden.

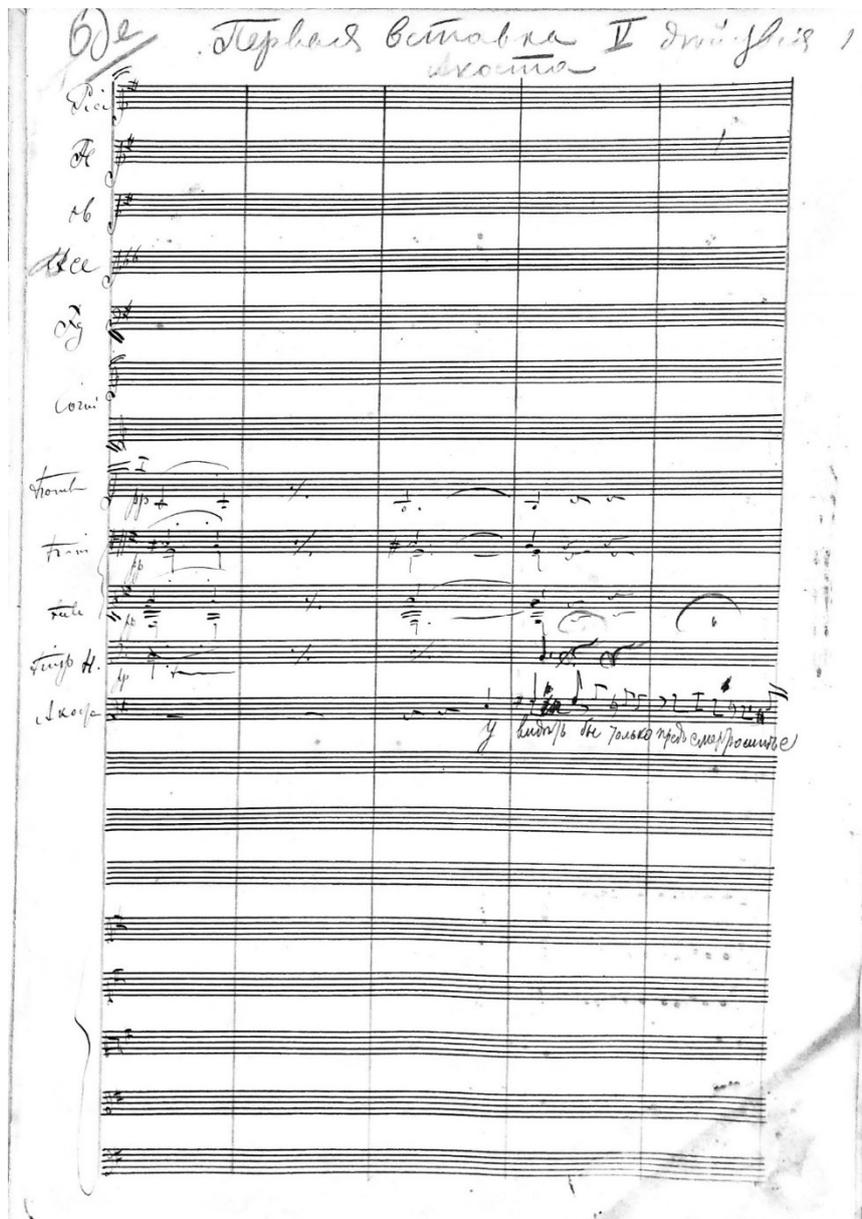


Abbildung 6. Einleger in der Dirigierpartitur von Uriel Acosta. V. Akt, Monolog Acostas. Quelle: ANB GABT 6551/5.

Die Tatsache, dass Serowa ihr Werk kontinuierlich überarbeitete und dass dies anhand der veröffentlichten Materialien wie in den Libretti und den Klavierauszügen sichtbar ist, wirft die

Frage auf, inwiefern der vorhandene Klavierauszug zusammen mit seinem Nachdruck aus dem Jahr 1892 als die einzige Quelle für die Analyse der Aufführungen im Bolschoj-Theater herangezogen werden soll.⁸³ Anhand der Kürzungen und Änderungen ist feststellbar, dass der Konflikt zwischen den drei Liebespartien somit in der Aufführung von 1885 weniger präsent war als im gedruckten Libretto vom 1883 und auch im Klavierauszug: Die gestrichenen Nr. 3–5 bilden die Konfliktextposition zwischen Rahel, Acosta und Pedro im I. Akt. In den Vordergrund tritt somit der Konflikt zwischen Acosta und der Synagoge: Nach einer kurzen Vorstellung von Acosta und Rahel (Nr. 1) und Pedro (Nr. 2 *Serenade*) wurde der II. Akt aufgeführt, in dem die Verfluchungsszene im Zentrum steht (Rabbiner verfluchen Acosta für seine Ideen). Somit nahm er das Gewicht der Exposition auf sich und wurde zum wichtigeren Ausgangspunkt der gesamten Handlung.

Anhand dieser Konstellation kann die Komposition von *Uriel Acosta* kaum als ein in sich abgeschlossenes Werk, sondern als ein ‚Work in Progress‘ angesehen werden. Serowa änderte ihr Werk nicht nur für die Uraufführung in Moskau, sondern auch direkt danach. Warum entscheidet sich überhaupt ein*e Komponist*in, ein abgeschlossenes und erfolgreich aufgeführtes Werk zu überarbeiten und einen alternativen Schluss zu verfassen? Im Fall von Serowa lässt sich nicht nur der Wunsch nach einer eindrucksvollen musiktheatralen Aufführung ihrer Oper erkennen, sondern auch ihr Selbstzweifel an ihren kompositorischen Fähigkeiten, der bereits anhand ihrer Orchesterwerke auffällig war (s. Unterkapitel 2.2.3). Aus diesem Grund wandte sich Serowa an verschiedene Personen mit der Bitte um Kritik ihres Werks oder um die Genehmigung der Änderungen, die sie nun vornehmen wollte. Vier Tage nach der Uraufführung, am 19. April 1885, bat sie den Leiter der Moskauer Theaterdirektion P. M. Ptschelnikow um die Genehmigung der Änderungen in der Oper. Während sie die Inszenierung als „sorgfältig“ und „wunderbar“ ansah, hielt sie ihr Werk noch für „unreif“: Der I. Akt sei nicht stichhaltig und der V. Akt ist nur halbwegs gelungen (zitiert nach Silberstein 1968, 20). Ausgehend von diesem Brief, der Partitur und der Fassung des Librettos von 1885 lässt sich sogar vermuten, dass Serowa ihre Oper an die Anforderungen jeweiliger konkreter Situation anpasste: Während sie für Moskau die Kürzung des I. Aktes zuließ, ist dieser in der zweiten Fassung des Librettos dennoch enthalten. Es ist daher vorstellbar, dass der Druck des überarbeiteten Librettos als Grundlage für die Aufführungen in anderen Städten dienen konnte.

⁸³ So analysieren beispielsweise Ščeveleva und Skurko die Oper anhand des Klavierauszugs vom 1884 (Skurko und Ščeveleva 2019).

Zu den weiteren Adressaten, bei denen Serowa nach Unterstützung suchte, gehörte auch Pjotr Tschajkowskij. Sein Brief an Nadeshda von Meck vom 20. April 1885, in dem er seine Meinung zu *Uriel Acosta* äußerte, wird in der Forschungsliteratur häufig zitiert (s. beispielsweise Silberstein 1968, 18–19). Aus dem gesamten Briefverlauf geht hervor, dass Serowa Tschajkowskij mehrfach bat, ihr Werk zu kritisieren und ihr Unterricht in Komposition zu geben. Tschajkowskij lehnte jedoch diese Bitte ab. Der Vergleich des ersten Briefes von Mecks (18. April 1885) mit der darauffolgenden Antwort Tschajkowskijs zeigt, dass der Komponist nicht nur die Geschlechterzugehörigkeit Serowas als Hindernis für eine erfolgreiche Karriere als Opernkomponistin sah, sondern auch ihr Alter. Von Meck äußerte, dass Serowa „ein wenig spät eingefallen ist, eine Oper zu schreiben“: „der Zauber ihres [Serowas] Ehemannes“ sei nicht mehr spürbar und die Figur Alexander Serows sei bereits in Vergessenheit geraten (Kohlhase und Vinocour 2023, 379). Tschajkowskij war dennoch davon überzeugt, dass Serowa grundsätzlich zu alt für Kompositionsunterricht sei: „Leider ist sie schon über vierzig Jahre alt, und es ist kaum zu erwarten, daß sie sich bessert“ (Kohlhase und Vinocour 2023, 381).

3.3.3. *Oper über einen Freidenker... oder Freidenkerin?*

Eine weitere Frage ist, in welche „Partei“ – so nannte Serowa die drei Richtungen in der Oper der 1860er Jahre in Russland⁸⁴ – sie *Uriel Acosta* selbst einordnen konnte, besonders wenn die Aufführung der Oper als Serowas öffentliches Statement betrachtet werden kann. Mit welcher Art von Oper wollte sich Serowa auf der kaiserlichen Bühne als Komponistin und Librettistin präsentieren? Wie positioniert sie sich somit im Kontext der damaligen Diskussionen rund um die russische Nationaloper? Durch regelmäßige Opernbesuche und Kontaktpflege zur musikalischen Welt sowohl in Russland als auch im Ausland kannte sich Serowa mit den aktuellen Tendenzen gut aus. Für welchen Weg entscheidet sie sich also?

Serowa fing mit der Komposition von *Uriel Acosta* in den 1870er Jahren an, als Alexander Serow noch als der zwar umstrittene, dennoch führende Opernkomponist in Russland galt. Parallel entwickelten Komponisten des ‚Mächtigen Häufleins‘ einerseits und Pjotr Tschajkowskij andererseits ihre Konzepte der russischen Nationaloper. Innerhalb der Diskussionen zwischen diesen drei Parteien (vereinfacht Serow, Komponisten des ‚Mächtigen Häufleins‘ und Tschajkowskij) zu ästhetischen Fragen hinsichtlich der Etablierung der nationalen russischen Musik wurde das Verhältnis zwischen Musik und Drama zum zentralen

⁸⁴ S. ihr Artikel: Serowa, W. S. 1885. „Russkaja Muzika“ [Russische Musik]. *Severnyj Vestnik [Der Nordbote]* (4): 1–19. Dieser Artikel wird in der Masterarbeit im Unterkapitel 3.4.2 analysiert.

Aspekt (Redepenning 1994, 121). Die Ideen Wagners zum Musikdrama spielen dabei ebenfalls eine wichtige Rolle, denn abgesehen davon, ob man sich von seinen Ideen abgrenzen wollte⁸⁵ oder sie propagierte wie Serow (Redepenning 1994, 137), beeinflussten Wagners Opern die Auseinandersetzungen der russischen Komponisten in den 1870er Jahren.

Folgende Aspekte werden dabei hervorgehoben: Auswahl des Stoffs, Verhältnis von Musik und Drama und Verwendung der Zitate in Hinblick auf die Darstellung des Kontexts der Handlung. Folgende Fragen haben dabei wichtige Rolle: Für welchen Stoff entscheidet Serowa sich, während sie selbst Diskussionen rund um Oper auf Nationalsujets beobachtet? Wie gestaltet sie das Verhältnis zwischen Musik und Drama in *Uriel Acosta*? Genauer gesagt, welche Rolle spielen in ihrer Oper Gesangsnummer wie Arien und Ensembles und welche durchkomponierte Musikszenen? In welchem Verhältnis stehen somit Wort und Ton, etwa in Bezug auf die Nachahmung der gesprochenen Sprache und die Textverständlichkeit einerseits und die ‚realistische‘⁸⁶ bzw. naturalistische Gestaltung der musiktheatralen Szenen? Und schließlich, für welches Musikmaterial entscheidet sich Serowa im Kontext der Auseinandersetzungen mit Volksmusik bei Vertretern des ‚Mächtigen Häufleins‘ und bei Serow?

Serowa wählte zwar einen historischen Stoff, jedoch keinen, der im 19. Jahrhundert als national russisch gelten konnte. Hier präsentiert sie sich als die einzige „Schüler[in]“ Serows (Gaub 2016ff.): Ähnlich wie Serow in seiner Debütoper *Judith* (1863) nahm sie ein Sujet aus der jüdischen Geschichte für ihre erste Oper, und darüber hinaus aus der Religionsgeschichte. Sie distanzierte sich von Serowa nicht nur durch die Umbenennung von Judith zu Rahel, sondern auch durch die Art der Einbeziehung des Themas Religion: im Gegensatz zu Serow werden Religion und ihre schriftlichen Zeugnisse nicht zu einer Literaturvorlage für das Libretto, sondern zum zentralen Auslöser des Dramas, in dem Acosta als Kritiker der heiligen Schriften fungiert. Somit befindet sich Serowa in einem inneren Dialog mit der Oper ihres Ehemanns einerseits, nimmt aber eine oppositionelle Position ein.

Außerdem behandelt Serowa *Uriel Acosta* auch als ein historisches Sujet aus der jüdischen Geschichte. Ähnlich wie Serow für *Feindesmacht* und später Rimskij-Korsakow für *Snegurotschka* (1882) verwendete sie Volksmusik (in ihrem Fall jüdische), die sie für die Oper – genauso wie ihre männlichen Zeitgenossen – selbständig sammelte. Im Gegensatz zu Serow

⁸⁵ Wie beispielsweise Cui, der Alexander Dargomyshskijs Opern aufgrund nationaler Interessen über Wagner stellte (s. Redepenning 1994, 209–12; Frey 2019, 221–22).

⁸⁶ Die Begriffe „Realismus“ und „Wahrheit“ gehörten zu den zentralen Thesen solcher Diskussionen in Russland ab den 1860er Jahren (hierzu s. Döhring und Henze-Döhring 1997, 312–27).

und Rimskij-Korsakow hinterließ sie keine Liedersammlungen oder Anmerkungen zur gesammelten Musik. Bekannt ist, dass Serowa mit Hilfe des Bildhauers Mark Antokol'skij (1843–1902) Zutritt in die jüdische Gemeinde in Vilnius erhielt, wo sie bei älteren Gemeindemitgliedern Volksmelodien sammeln konnte (Silberstein und Samkov 1968, 241). Sie integrierte verschiedene Lieder wie beispielsweise ein Wiegenlied, ein Gebet sowie Gesänge aus dem synagogalen Gottesdienst in ihre Oper. Auf diese Weise verband sie die Handlung von *Uriel Acosta* mit der in ihrer Zeit tatsächlich existierten jüdischen Musik und verwendete diese für die Darstellung der jüdischen Figuren wie etwa Esther (Mutter von Acosta) und Rabbiner.

Für das Verhältnis von Musik und Drama in *Uriel Acosta* ist es entscheidend, welche Opernformen Serowa für die Komposition eines musiktheatralen Werks wählt und wie sie die Gesamtstruktur der Oper anhand dieser Formen zusammenstellt. *Uriel Acosta* besteht aus fünf Akten, wobei jeder Akt durch eine Nummernstruktur gegliedert ist. Insgesamt umfasst die Oper 22 musikalische Nummern sowie eine Introduction anstelle einer Ouvertüre.

Die einzelnen Nummern sind dennoch keine in sich geschlossenen Musiknummern (wie Arien, Duette etc.), sondern sind größere Szenen, die aus mehreren miteinander verknüpften Abschnitten bestehen. Häufig werden in einzelnen Nummern mehrere Szenen aus dem Libretto zusammengefasst, wie beispielweise in der Verfluchungsszene (Nr. 9), die den Szenen 4–6 aus dem II. Akt des Librettos beinhaltet. Musikalische Nummern wie Soloauftritte, Ensembles und Chöre sind häufig bereits in der Struktur des Librettos angedeutet. Das können sowohl die von der Handlung bedingten Musiknummern sein wie etwa die Serenade von Pedro (I. Akt, Nr. 2/Szene 2 im Libretto), das Lied in der Bootfahrtszene (II. Akt, Nr. 8/Szene 3 im Libretto) oder das Gebet (III. Akt, Nr. 13/Szene 5 im Libretto),⁸⁷ als auch typische Opernszenen, die bereits im Libretto als solche benannt werden wie beispielweise das Duett von Rahel und Esther (III. Akt, Nr. 15/Szene 5 im Libretto). Die meisten Szenen/Nummern sind strukturell in sich nicht abgeschlossen (beinhalten keine authentische Kadenz am Ende, keine Strukturen mit Reprisen etc.) und gehen somit direkt in die nächste Nummer über. Somit schafft Serowa eine durchgehende Entwicklung des Musikmaterials. Außerdem verwendet sie Leitmotivik für die Figuren rund um die Synagoge (wie etwa Rabbiner) und folgt hiermit den Ideen Wagners. So werden die phrygisch-dominante Tonleiter sowie chromatische Intervalle als ein Zeichen für jüdische Musik regelmäßig von ihr eingesetzt (Abb. 7).

⁸⁷ In beiden Fassungen des Librettos ist diese Szene fälschlicherweise als die vierte Szene gekennzeichnet.



Abbildung 7. Uriel Acosta. *Introduktion. T. 1-4.*

Für die Charakterisierung der Protagonist*innen und die Darstellung ihrer emotionalen Zustände hingegen verwendet Serowa auch kleinere Soloauftritte in abgeschlossenen Formen, die in größere Szenen integriert werden (wie etwa Pedros Serenade im I. Akt oder Rahels Arie im III. Akt). Eine Ausnahme bilden die Auftritte Acostas, die größtenteils durchkomponiert sind (Nr. 4 Acosta allein; Nr. 22 Acostas Wahnsinnsszene mit Chor).

Am Beispiel der Gartenszene aus dem I. Akt (Nr. 1, Acosta und Rahel) wird deutlich, wie Serowa Szenen aufbaut. Hier findet sowohl die Exposition des Liebesdreiecks als auch der Figur Acostas als Außenseiter statt. Das Zentrum der Szene bildet Rahels Arioso, in dem sie Acosta erklärt, dass nur er für sie eine Koryphäe des Wissens und der Wahrheit ist. Anhand der Tabelle 2 ist feststellbar, dass dieser Abschnitt der längste in der gesamten Szene ist und fast der einzige, in dem sich die Dynamik, die davor im Bereich *piano-pianissimo* blieb, nun zu *forte* entwickelt. In Anlehnung an die Struktur der mehrteiligen Arienform und die Art und Weise, wie Serowa einzelne Motive verarbeitet, weist ihre Komposition Parallelen zu den Opern Tschajkowskij auf.⁸⁸ Sie bereichert jede Phrase mit einer Melodie bzw. einem Motiv, sodass es kaum Abschnitte in der Oper gibt, die in irgendeiner Weise an die von Vertreter des ‚Mächtigen Häufleins‘ propagierte Alexander Dargomyshskij's Oper „in Gesprächsform“ erinnern können (Döhring und Henze-Döhring 1997, 312–313).⁸⁹

Tabelle 2. Uriel Acosta. *I. Akt, Nr. 1 (Gartenszene, Acosta und Rahel).*

Einführung	Acosta	Rahel	Acosta	Rahel und Acosta
Andante (<i>pp</i>)	Molto dolce e un poco agitato – Tempo I (<i>pp</i>)	Andante con espress. e legato (<i>p</i> – <i>pp</i> – <i>f</i> – <i>p(p)</i>)	Grave (<i>mp</i> – <i>f</i>)	Grave – Andantino
12 Takte	10 Takte	23+(17)+15 Takte	7 Takte	11 Takte
fis-Moll	E-Dur	E-Dur	→	a-Moll
A	B	C (aba!)	D	

⁸⁸ Die These, dass *Uriel Acosta* auch aufgrund der Hervorhebung des Liebethemas nahe an Tschajkowskij's steht, vertreten beispielsweise Skurko und Ščeveleva (2019).

⁸⁹ In Dargomyshskij's Oper *Der steinerne Gast* steht beispielsweise die Nachahmung der gesprochenen Sprache durch die Hervorhebung der Rezitative im Mittelpunkt der Komposition.

Als ein wichtiges dramaturgisches Ausdrucksmittel in *Uriel Acosta* fungiert die Lautstärke, insbesondere in den Abschnitten, in denen jüdische Musik zitiert wird. Die Chorszenen können hierfür exemplarisch dienen. Serowa setzt Chor im II. Akt als Gäste im Haus von Manasse, im IV. Akt in der gesamten Szene als Rabbiner und andere Teilnehmer des Rituals in der Synagoge sowie im V. Akt als verärgerte Menschenmenge. Durch die Gegenüberstellung von Acosta und verschiedenen Gruppen (Rabbiner, Menschenmenge, Gäste im Haus Manasse) zeigt Serowa den zentralen Konflikt der Tragödie, der zwischen der Gesellschaft und einzelnen Personen, die seitens der Gesellschaft abgelehnt werden, stattfindet. Die Szene der Lossagung (Nr. 18), in der Acosta dazu gezwungen wird, auf seinen Ideen im Rahmen eines Gottesdienstes zu verzichten, wird ein Kontrast durch die Gegenüberstellung des Chors und des Solisten (Acosta) erreicht. Während dieses Ritual für die Synagoge als eine Selbstverständlichkeit fungiert, die am Ende gefeiert wird, ist es eine Qual und Erniedrigung für Acosta. Ausgehend von dieser dramaturgischen Konstellation schafft Serowa ein mehrdimensionales Bild. Nach einer instrumentalen Einführung mit der Trauermarschmusik (*tempo di marcia funebre*) werden die Selbstzweifel Acostas dargestellt (*Agitato*). Dies schafft Serowa durch das Einbeziehen der gesprochenen Sprache. Ab Tempo I beginnt die Teilnahme Acostas am Ritual: hierfür dient die Wiederholung des Leitmotivs aus der Introduction im Orchester. Die erste Ebene stellt Acostas Stimme dar, der einen für ihn verfassten Text vorlesen muss. Dies macht er „trocken, ohne Ausdruck“, und musikalisch wird es als ein Rezitativ dargestellt. Meistens in der Lautstärke *piano* deklamiert er den Text, sodass die Gesangslinie sich intonationsmäßig kaum bewegt. Klare Aussprache und somit die Textverständlichkeit waren Serowa in der Partie Acostas in dieser Szene offenbar sehr wichtig: Sie fügte in der Partitur die im Klavierauszug fehlende Anmerkung „Rezitation streng kontrollieren“ für Acostas Partie ein (Abb. 8).

(Quadruplo empuro per Veracissimo.)

The musical score is a handwritten manuscript for a scene. It features a grand staff with multiple staves for different instruments and voices. The instruments listed on the left are: Bee, Tr. (Trumpet), Uhai, Clar. B, Fag. (Bassoon), Corni (Horn), Trombi (Trombone), Tromb. ten. et Tuba (Trombone and Tuba), Temp. G. (Timpani), Batti (Cymbals), Triangl. (Triangle), Tambur. (Tambourine), Akoeja (Chorus), Viol. I, Viol. II, Viola, Cello et Bass. The Akoeja part includes the lyrics 'O moye uoi!' and 'i mormona baraki'. The score is written in a grand staff format with various instruments and vocal parts.

Abbildung 8. Uriel Acosta. IV. Akt, Szene der Lossagung. Quelle: ANB GABT, 6551/4.

Acostas Auftritt wird vom männlichen Chor stets begleitet, dessen Partie die zweite Ebene der Szene bildet. Er übernimmt die Funktion eines Kommentators („Ah, der Sünder“) oder tritt sogar als Richter des Rituals auf („Verurteilen!“). Der Verlauf des Rituals führt zur Apotheose des Chors einerseits und zur Ohnmacht Acostas andererseits. Für Acosta komponiert Serowa eine Art Monolog, in dem Musik eine direkte Rede mit Unterbrechungen nachahmt („Du bist das Licht... mein... mein Paradies!“) (Abb. 9):



Abbildung 9. Uriel Acosta. IV. Akt, Nr. 18, Szene der Lossagung.

Hier folgt Serowa in vielerlei Hinsicht den Opern des ‚Mächtigen Häufleins‘ (wie den Werken von Mussorgskij), aber besonders Meyerbeers Grand Opéra. Da fast der gesamte I. Akt in der Uraufführung von *Uriel Acosta* gekürzt wurde, was die Exposition einzelner Protagonist*innen beeinträchtigte, standen die Chorszenen in dieser Aufführung besonders im Vordergrund.

In Hinblick auf die Lautstärke verstärkte Serowa den Kontrast zwischen der Menschenmenge und Acosta außerdem durch den Einsatz des *a capella*-Gesangs, also Gesang ohne instrumentale Begleitung, an besonderen Stellen. In einer Oper mit vielen Chorszenen tragen solche Szenen wie beispielsweise *Das jüdische Gebet* (Nr. 13, Abb. 10) zu einer völlig anderen, intimen Atmosphäre bei: Die Orchesterbegleitung wird plötzlich ausgeblendet, und nur zwei tiefe weiblichen Stimmen – von Rahel (Mezzo) und Esther (Alt) – sind zu hören. Dieser Ansatz spiegelt Serowas Behandlung der von ihr gesammelten jüdischen Musik als Volksmusik wider. Wie für jüdische Musik üblich, wird das Gebet ohne Instrumentalbegleitung gesungen (Skurko und Šceveleva 2020). Zudem wählt Serowa die phrygische *fis*-Tonart, anscheinend basierend auf den von ihr gesammelten Quellen:

ЕВРЕЙСКАЯ МОЛИТВА
(без оркестра)

Andante religioso.

РАХИЛЬ. p

ЭСТЕРЬ. p Дай

О, Бо́гъ Изра-и-ля! Те-бо-ва все-си-ль-ный! пош-ли ты намъ сча-стья. Дай

въми-ръ, въ со-гла-сьи путь жи-зни прой-ти! О, бо́гъ Изра-и-ля!

въми-ръ, въ со-гла-сьи путь жи-зни прой-ти! mf О - тецъ нашъ не -

Abbildung 10. Uriel Acosta. III. Akt, Nr. 13, Das Jüdische Gebet (Rahel und Esther).

Für die Darstellung des Kontexts verwendet Serowa nicht nur Zitate aus jüdischer Musik, sondern ahmt auch die westeuropäische Musik der Vergangenheit nach. So wird im II. Akt ein Empfang im Haus von Manasse dargestellt. Für ein instrumentales Vorspiel komponierte

Serowa eine Art Menuett, das jedoch im Walzertempo gespielt werden muss (*Tempo di valse brill*, 1/4=168 [sic!]). Es erscheint fragwürdig, dass ein Menuett Anfang des 16. Jahrhunderts in Amsterdam in einem privaten (wenn auch wohlhabenden) Haus getanzt worden wäre. Dieses Menuett kann daher nur als Symbol für Musik der Vergangenheit interpretiert werden, um den Zuhörer*innen zu signalisieren, dass die Handlung im 16. Jahrhundert spielt. Gleichzeitig stellt es den Gegensatz zur jüdischen Musik dar und verortet die Handlung im westeuropäischen Kontext. Andererseits eröffnet Serowa mit der Anmerkung *Tempo di valse brill* auch einen zeitgenössischen Rahmen ihrer Zeit, weil Walzer in Russland des 19. Jahrhunderts als eine der zentralen Tänzer fungierte. Als Erweiterung dieser mehrdimensionalen Konstruktion komponierte Serowa einen Soloauftritt für Sopran auf das Gedicht *Lautlose, sternhelle Nacht* (*Tichaja, zvezdnaja noč'*)⁹⁰ vom russischen Dichter Afanasij Fet (1820–1892), das im Jahr 1842 im Magazin *Moskwitjanin* veröffentlicht wurde.⁹¹ Somit verfolgte Serowa keinen Anspruch auf eine ‚realistische‘ Darstellung des Amsterdamer Milieus und einerseits ein verallgemeinertes Bild von Westeuropa des 16. Jahrhunderts, indem sie Menuett als Zeichen dafür einsetzt.

Diese Darstellung Amsterdams bzw. des Handlungsrahmens im Allgemeinen erscheint hinsichtlich des Lokalkolorits fragwürdig. Das ‚historiographisch korrekte‘ Einsetzen der Elemente, die theoretisch im 16. Jahrhundert in Amsterdam verbreitet gewesen sein konnten, scheint für Serowa keine besondere Rolle zu spielen. Während das Menuett aufgrund seiner Verortung in Westeuropa zumindest entfernt auf das historische Amsterdam hinweisen könnte, haben Walzer und Fets Gedicht keinen Bezug dazu. Der ‚Patchwork‘-Charakter der musikalischen Gestaltung des Hintergrunds ist besonders im Vergleich zur sorgfältigen Darstellung der jüdischen Figuren auffällig. Es stellt sich die Frage, inwiefern dennoch diese Elemente in der Aufführung dem Publikum auffielen, denn laut einer der Thesen von Victor Hugo in seiner *Préface de Cromwell* (1827), in der er das Lokalkolorit als Stilmittel definierte, sollte dieses „so unaufdringlich sein [müsse], dass sich der Zuhörer [seiner] nicht bewußt wurde“ (Becker 1976, 24). Während die Angabe zum Walzertempo nur in den Noten stand und dem Publikum unbekannt blieb, lässt sich vermuten, dass der Text von Fets Gedicht erkennbar war. Dennoch bildet der Beginn des II. Aktes nur einen kurzen Abschnitt im Vergleich zu den mehreren Stellen, in denen Serowa jüdische Musik einsetzte. Aufgrund dieser Präsenz der jüdischen Kultur auf der Bühne überrascht es nicht, dass laut Kritiker Herrn K. sich auch Juden

⁹⁰ In Deutsch übersetzt als *Lautlose, sternhelle Nacht* von Friedrich Fiedler (1859–1917). Veröffentlicht in: Fiedler, Friedrich (Hrsg.) (1910): *Der russische Parnaß: Anthologie russischer Lyriker von Friedrich Fiedler*. Dresden, Leipzig: Verlag Heinrich Minden.

⁹¹ *Moskwitjanin*, (8), 235. <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl60000188521?page=3&rotate=0&theme=white>. Zugriff am 24. Juni 2024.

bei der Uraufführung von *Uriel Acosta* im Operntheater willkommen fühlen konnten. Vor diesem Hintergrund stellt die Uraufführung von *Uriel Acosta* einen bemerkenswerten Fall hinsichtlich des Antisemitismus im Russischen Kaiserreich dar, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in den Musikkreisen präsent blieb.⁹²

Somit integrierte Walentina Serowa Elemente aus den drei „Opernparteien“, die damals in Russland geläufig waren. Dabei psychologisierte sie die Darstellung der Protagonist*innen, bezog zwar den Rezitativ-Stil ein und schuf durchkomponierte Szenen, verzichtete dennoch nicht auf abgeschlossene Musiknummer und gesungenen Melodien. Auf diese Weise positionierte sie sich als eine Art Beobachterin über die gesamte Opernlandschaft Russlands. In diesem Zusammenhang ist es von großem Interesse, dass Serowa ihre musikkritische Aktivität im selben Jahr mit der Uraufführung ihrer Debütoper fortsetzte.

3.4. Bühnenerweiterung: Musikkritikerin Serowa

Walentina Serowas Leben ist eng mit Musikkritik verbunden. Ihr Ehemann, Alexander Serow, wird bis heute als der erste professionelle Musikkritiker bzw. sogar als Gründer der professionellen Musikkritik in Russland angesehen. Schon während ihrer Ehe, in den Jahren 1867–68, gab Serowa mit Serow zusammen die Zeitschrift *Musik und Theater* heraus, in der die beiden Aufsätze zu den aktuellsten Aspekten des Musiktheaters und der Musikausbildung verfassten.⁹³ Weniger bekannt ist, dass Serowa in dieser Zeit nicht nur als Autorin – und somit als eine der ersten Musikkritikerinnen in Russland – auftrat, sondern sich auch um die verwaltungstechnischen Fragen rund um die Zeitschrift kümmerte.⁹⁴ In insgesamt 17 Ausgaben der Zeitschrift veröffentlichte Serowa zwölf eigene Aufsätze, darunter Texte zur Musikpädagogik sowie ihre Erinnerungen in fünf Teilen. Nachdem die Zeitschrift aufgrund von niedrigen Verkaufszahlen schließen musste, pausierte Serowa bis Mitte der 1880er Jahre ihre musikkritische Aktivität. Somit ist noch bemerkenswerter, dass sie in diesem Bereich im Jahr

⁹² Auf die Verbindung zwischen Antisemitismus im Russischen Kaiserreich und der Oper *Uriel Acosta* wiesen Skurko und Ščeveleva hin (2020). Für allgemeine Informationen zu Antisemitismus und Musik im 19. Jahrhundert in Russland s.: Taruskin, Richard. 2008. „Yevrey and Zhidy: A Memoir, a Survey and a Plea“. In *On Russian Music*, hrsg. von Richard Taruskin, 190–201. University of California Press.

⁹³ Hierzu s.: Lapshina, Galina S.. 2014. „The Music and Theatre Newspaper by Alexander Serov and Valentina Serowa.“ *Mediascope* (4). <http://mediascope7.mediascope.ru/?q=node/1656>. Zugriff am 20. Juni 2024.

⁹⁴ Am 24. Februar 1867 wandte sie sich an den Verleger Peter Jurgenson bezüglich der Verbreitung der neu gegründeten Zeitschrift. Sie schlug vor, dass das Abonnement ab dem 1. März beginnen und Jurgenson die Kundenanfragen in seinem Laden entgegennehmen sollte. Bemerkenswert ist, wie direkt Serowa verhandelte: Sollten Serowa und Serow keine Absage seitens Jurgenson in den darauffolgenden Tagen bekommen, werde es in der ersten Werbung stehen, dass der Laden Jurgensons die Abo-Anfragen annimmt. Brief von W. Serowa an P. Jurgenson vom 24. Februar 1867, RGALI 931-1-100.

der Uraufführung von *Uriel Acosta* wieder auftritt. Die Themenauswahl in ihren Aufsätzen, besonders im Vergleich mit denen, die 1867–68 veröffentlicht wurden, zeigt deutlich, dass Serowa Musikkritik nun als einen wichtigen Weg betrachtete, um sich selbst als eigenständig handelnde Akteurin der Opernwelt sichtbar zu machen.

Innerhalb von 20 Jahren (von 1885 bis 1915) verfasste Walentina Serowa mindestens 40 Texte für unterschiedliche Zeitungen und Zeitschriften Russlands. Als einzige Frau unter den männlichen Namen in den Zeitungen hebt sich Serowas Name hervor, sodass ihr musikkritischer Auftritt im Jahr 1885 als ihr zweites Debüt betrachtet werden kann. Im Vergleich zu beispielsweise Cui, der zum festen Autorenkreis verschiedener Zeitungen gehörte, war die Musikkritik für Serowa weniger eine Brotarbeit, sondern mehr eine programmatische Unterstützung ihrer Bestrebungen als Komponistin, später auch als Witwe Serows und Aktivistin.

In ihren Aufsätzen behandelte sie eine Bandbreite an Themen. Dazu gehören Texte überblickender und analytischer Art wie ihr erster Aufsatz zu den drei „Parteien“ in der Oper der 1860er Jahre (*Russische Musik*, 1885) sowie ihr Aufsatz mit der Gegenüberstellung von historischer Oper (*Fürst Igor* Borodins) und „Salonoper“ (*Pique Dame* Tschajkowskij) (*Historische und Salonoper*, 1891). Weiterhin verfasste sie Erinnerungsschriften zu Alexander Serow (*Mein erstes Treffen mit Alexander Serow*, 1888; *Das Jubiläumsjahr von A. N. Serow*, 1889) sowie zu ihren Zeitgenossen, unter anderem zu Tschajkowskij (1895) und Blaraberg (1894). Darüber hinaus verfasste Serowa konventionelle Musikkritik mit ihren Beobachtungen zu den aktuellen Opernaufführungen wie zu der Uraufführung von *Mlada* Rimskij-Korsakows und Aufführung von *Ruslan und Ludmila* Glinkas (*Ein wundervoller Albtraum und Großmutter's goldene Hochzeit*, 1893).

3.4.1. Zielgruppe: Medien- und Themenkreis in den ersten Publikationen

Die Jahre ihrer ersten fünf Publikationen (1885, 1888, 1889, 1890 und 1891) bestätigen die These, dass Serowa sich nur gelegentlich mit Musikkritik beschäftigte. Vermutlich sah sie diese Texte als eine Möglichkeit, wichtige Ereignisse schriftlich festzuhalten und ihre Perspektive zu vermitteln. Die fünf im Folgenden gelisteten Artikel stellen unterschiedliche Textarten dar (systematischer Überblick, Erinnerungen, Opernkritik) und wurden in Zeitungen und Magazinen veröffentlicht, die sich in ihrer Gestaltungsart unterschieden:

- 1885 – *Russische Musik. Drei verfeindete Parteien in den 1960er Jahren* (*Der Nordbote*, Nr. 4).

- 1888 – *Mein erstes Treffen mit A. N. Serow vor 25 Jahre* (*Russische Nachrichten*, 19. September, Nr. 258).
- 1889 – *Das Jubiläumsjahr von A. N. Serow* (*Bajan*, Nr. 2).
- 1890 – *A. N. Serow während der Aufführung von „Rogneda“ im Jahr 1865* (*Nachrichten und Börse-Zeitung*, 1. Ausgabe, 19. Oktober, Nr. 288).
- 1891 – *Historische und Salonoper. „Fürst Igor“ und „Pique Dame“* (*Nachrichten und Börse-Zeitung*, 1. Ausgabe, 9. Januar und 16. Januar).

Serowa verfasste Schriften sowohl für kleinere liberale, vom Staat als gefährlich angesehene und von der Zensur verstärkt überwachte Medien (wie das Magazin *Der Nordbote*) als auch für große Tageszeitungen (wie die *Russische Nachrichten*). Thematisch wurden ihre Beiträge sowohl in allgemeinen Nachrichtenzeitungen (*Nachrichten und Börse-Zeitung*, *Russische Nachrichten*) als auch in spezifisch künstlerischen Magazinen (*Der Nordbote* als Wissenschafts- und Literaturmagazin, *Bajan* als Musikmagazin) veröffentlicht. Aufgrund dieses Patchwork-Charakters ist im Nachfolgenden zu klären, welche Arten von Texten in welchen Medien veröffentlicht werden konnten. Bereits aus dieser kleinen Auswahl ist erkennbar, dass kritische Artikel zur Oper nur in kleineren Magazinen veröffentlicht wurden, während beispielsweise die Erinnerungen an Serow Zugang zu größeren allgemeineren Medien wie Tageszeitungen hatten.

Ihre Publikationen in der Zeitschrift *Nachrichten und Börsen-Zeitung* stellen somit eine Überschneidung der witwenschaftbezogenen und tatsächlich musikkritischen Felder dar. Im Gegenteil zum Typus der sogenannten „dicken Magazine“, zu denen etwa *Der Nordbote* gehörte (Krutikova 1965, 394), handelte es sich um eine tägliche sozial-politische Zeitung. Sie existierte vom 1. Juli 1880 bis ins Jahr 1906 unter der Herausgeberschaft von Ossip Notowitsch (1849–1914). Die Nachrichtenrubriken umfassten einen breiten Themenkreis, der von Börsen und Zarenhof bis hin zu Theater, Musik und Sport reichte. Dennoch ähnlich wie *Der Nordbote* galt diese Zeitung als Vermittlerin der „mittelmäßig-liberalen“ Ansichten und als „das einzige progressive tägliche [Medien]Organ in Petersburg“ (G[linskij] 1914, 217–18). Vor diesem Hintergrund ist feststellbar, dass Serowas Aufsätze zu Serow und zu Musiktheater in Russland somit in einer der bedeutendsten sozial-politischen Zeitungen in Sankt Petersburg veröffentlicht wurden. Dadurch konnte Serowa auch ein breiteres Publikum erreichen.

Im Bereich Opernkritik war Serowas Name der einzige weibliche im Großteil der Medien. Dass der Zugang zur musikkritischen Bühne für sie als Frau eingeschränkt war, bestätigt die Tatsache, dass sie einige ihrer Aufsätze anonym oder unter einem Pseudonym

veröffentlichen musste. So bat sie am 30. August 1893 Ljubow Gurewitsch (1866–1940), die damalige Herausgeberin des Magazins *Der Nordbote*, ihr Essay *Die gläubige Seele* unter dem von ihr angegebenen Pseudonym zu veröffentlichen (Silberstein und Samkov 1968, 273). Aus diesem Grund ist zu vermuten, dass die bereits bekannten Schriften Walentina Serowas nur einen Teil der tatsächlich verfassten und veröffentlichten Texte ihrer Autorschaft darstellen.

3.4.2. Drei verfeindete Parteien in *Der Nordbote* (1885)

Ihr 19-seitiger Aufsatz mit einem Überblick über die Tendenzen im Operntheater erschien im Dezember 1885 im Magazin *Der Nordbote* (*Severnij Vestnik*). Die Geschichte dieses Pressemediums und seine sozial-politische Positionierung, insbesondere im Zusammenhang mit den Persönlichkeiten der Herausgeber*innen des Magazins, spiegeln auf ähnliche Art und Weise die Wechselbeziehung zwischen Zentrum und Peripherie wider, wie es in der Aufführungsgeschichte von *Uriel Acosta* zu beobachten ist. Im Fall von *Der Nordbote* lässt sich diese Dichotomie als Verhältnis zwischen dem Staat (Zentrum) und der liberalen Opposition (Peripherie) verstehen.

Die Fortsetzung ihrer musikkritischen Aktivität im Jahr 1885 fand offenbar nicht ohne Grund statt. Serowa, als Frau, deren Auftritt mit der Oper *Uriel Acosta* Diskussionen über die Frauenkreativität und -rolle auslöste, wählte für ihr zweites musikkritisches Debüt ein neugegründetes Magazin, in dem Frauen aktiv engagiert waren. Die Pianistin Antonina Sabaschnikowa (1861–1945) galt als Verlegerin und die Juristin und Kritikerin Anna Ewreinowa⁹⁵ (1844–1917) als dessen „tatsächliche Herausgeberin und Gründerin“ (Rabinowitz 1997, 209). Nachdem Sabaschnikowa die Finanzierung des Magazins 1890 eingestellt hatte (Rabinowitz 1997, 212), erwarb Ljubow Gurewitsch den Großteil der Aktien und wurde somit Besitzerin und leitende Herausgeberin von *Der Nordbote* (Rabinowitz 1997, 215; Melnik 2021, 111).

Der Aufsatz *Russische Musik* erschien in einer der ersten Ausgaben des Magazins (1885, Nr. 4). Vermutlich entschied sich Serowa aufgrund der ideologischen Ausrichtung des Magazins für dieses Medium. Nikolaj Michajlowskij (1842–1902), der „geheime Herausgeber“ (Rabinowitz 1997, 211) verfolgte das Ziel, *Der Nordbote* als Plattform für ‚volkstümliche‘ Anschauungen zu etablieren. Sein Engagement trug zur Beliebtheit von *Der Nordbote* in linken Kreisen bei und inspirierte viele Autor*innen, Beiträge zu verfassen (Rabinowitz 1997, 211).

⁹⁵ Ewreinowa war die erste Frau aus Russland, die einen Dokortitel in Rechtswissenschaften erlangte. Sie engagierte sich zudem als Feministin und verfasste 1884 einen Traktat über die Gleichstellung von Frauen in Erbschaftsangelegenheiten (Rabinowitz 1997, 209).

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass Serowas Aufsatz ein Kapitel zur Volksmusik und der Liedersammlung von Julij Melgunow (1846–1893) beinhaltet.

Im Allgemeinen verfolgt Serowa im Aufsatz *Russische Musik* das Ziel, eine Gesamtdarstellung der aktuellen Lage in der russischen Musik darzulegen. Dabei interessieren sie besonders folgende Aspekte, die sie als Gliederung ihres Aufsatzes verwendete:

1. Drei verfeindete Parteien der 1860er Jahre: 1) Das Konservatorium und sein Vertreter Tschajkowskij, 2) „Das Mächtige Häuflein“ und seine Vertreter Dargomyshskij, Mussorgskij und R. Korsakow,⁹⁶ 3) Serow.
2. Ihr Beitrag zur Oper, Symphonie und den Salonliedern.
3. Fortschritt in all diesen Bereichen und der Rückschritt im letzten Jahrzehnt.
4. Wie kann man auf einem fortschrittlichen Wege vorankommen?
5. Volkslieder und Melgunow.
6. Pädagogik.
7. Schluss. (Serowa 1885, 1)

Als Impuls für das Verfassen ihres Texts nennt Serowa den Rückschritt, den die russische Musik in den 1870–80er Jahren laut ihrer Einschätzung erfuhr. Diesen Rückschritt verbindet sie mit der Art und Weise, wie sich die Verbindung von Wort und Ton als Ausdruck des Dramatischen in der russischen Oper entwickelte. Als Ausgangspunkt nimmt sie Entwicklungen der Oper der 1860–70er Jahre und zieht als Beispiele die Opern *Eugen Onegin* Tschajkowskij, *Der steinerne Gast* Dargomyshskij, *Boris Godunow* Mussorgskij, *Snegurotschka* Rimskij-Korsakow und *Judith* und *Feindesmacht* Serows heran. Sie polemisiert gegen die Dramatisierung der Inhalte zugunsten der allgemeinen Idee bei Tschajkowskij, die Rezitation zugunsten der Musiknummer bei Dargomyshskij (ihr fehlen „Chöre, lyrische Oasen und musikalisch vollständige Bilder“) und das Dekorative zugunsten des Dramatischen bei Rimskij-Korsakow (Serowa 1885, 2–3). Sie kritisiert dabei auch Serow, der zwar Einzigartigkeit in seiner Isolation zwischen den zwei anderen „Parteien“ aufweist, jedoch keine Darstellung der „realen Rede“ in der Oper schaffen und keine „künstlerische Technik“⁹⁷ erreichen konnte (Serowa 1885, 4). In dieser Übersicht erwähnt Serowa ihren

⁹⁶ Interessanterweise ordnet sie Dargomyshskij dem ‚Mächtigen Häufleins‘ zu, obwohl er nicht zu diesem Kreis gehörte. Es lässt sich vermuten, dass Serowas These auf der intensiven Propagierung von Dargomyshskij's Opern durch César Cui basierte. Redepenning 1994, 209–12.

⁹⁷ Den Begriff „künstlerische Technik“ definiert sie nicht. Es lässt sich vermuten, dass sie somit mangelnde satztechnische Fertigkeit in der Komposition meinte – im Gegensatz zu Tschajkowskij, der als Vertreter des Konservatoriums im Allgemeinen hohe technische Standards setzte. Aus diesem Grund sieht sie die Opern Serows als musikalische Werke, die außerhalb des Theaters einen „bedauerlichen Eindruck“ hinterlassen. Serowa 1885, 6.

eigenen Beitrag, also ihre Oper *Uriel Acosta* mit keinem Wort. Auch ihre Geschlechterzugehörigkeit – weder in der Rolle der Komponistin noch als Musikkritikerin – thematisiert sie nicht. Es lässt sich feststellen, dass Serowa in erster Linie ein eigenes Programm für die fortschrittliche Entwicklung der Oper formulierte und dabei keine Notwendigkeit sah, ihr Geschlecht zu thematisieren.

Diese Ausrichtung ihres Textes wird im Vergleich mit den Beobachtungen in der Komposition von *Uriel Acosta* besonders interessant. Wie soll der von Komponist*innen ausgewählte Stoff laut Serowa vertont werden, um eine beispielhafte russische Oper zu schaffen (Serowa 1885, 7)? Sie sieht Oper als eine musiktheatrale Form, in der gesprochener Text und Musik ein Gleichgewicht finden müssen. Dargomyshskij wird von ihr genau dafür kritisiert, dass die gesprochene Sprache in *Der steinerne Gast* im Vordergrund steht, sodass die Musik als „Sklave“ des Wortes erscheint (Serowa 1885, 3). Als Antwort auf ihre Frage formuliert sie folgende Punkte: (1) Komponisten⁹⁸ sollen die von ihnen ausgewählten Literaturvorlagen selbständig als Librettisten bearbeiten; (2) Die Auswahl des Stoffs muss der Operngattung als einer musiktheatralen Form entsprechen, um vertont zu werden; (3) Komponisten sollen individuelle Lösungen für die Darstellung des Stoffs finden und auf herkömmliche Topoi (wie etwa in der Darstellung der Naturereignisse) verzichten; (4) Die Protagonisten sollen als allgemeinere Typen dargestellt werden; (5) In der Auswahl des Kontexts für die Handlung (den sie als ein dekoratives Element versteht) ist der Komponist frei (Serowa 1885, 7–10). Als Ideal sieht Serowa die „dramatische Oper“ bzw. die „Musikdramen“ Wagners (Serowa 1885, 8). Laut Serowa müssen Komponisten das ausgewählte Sujet so aneignen, dass die Oper unabhängig von der Literaturvorlage erscheinen und verstanden werden kann (Serowa 1885, 7).

Anhand dieses Programms lässt sich feststellen, dass Serowa diese Prinzipien in der Komposition von *Uriel Acosta* anwendete. Das Libretto verfasste sie eigenständig, sodass das Sujet von Serowas *Uriel Acosta* relativ wenig Gemeinsamkeiten mit der Tragödie Gutzkows aufweist. Sie betrachtete das Sujet als passend für die Opernkomposition aufgrund der Darstellung eines Gottesdienstes (die in der synagogalen Praxis von Gesang begleitet wird) sowie aufgrund der psychologischen Zustände, die eine gute Grundlage für die Komposition einer „dramatischen Oper“ bieten. Sie bemühte sich, auf Konventionalitäten zu verzichten, indem sie die von ihr gesammelte jüdische Musik einbezog und somit eine naturalistische

⁹⁸ Serowa verwendet keine weiblichen Formen für die Begriffe „Komponist“ und „Librettist“ in diesem Aufsatz. Aus diesem Grund wird in der Analyse auf die gendergerechte Sprache ebenfalls verzichtet.

Darstellung verschiedener Szenen erreichen wollte.⁹⁹ Die Hauptfiguren gestaltete Serowa als „allgemeinere Typen“, indem sie Acosta als verallgemeinerten Außenseiter, Rahel als seine Anhängerin und Pedro als spanischen Geliebten darstellt. Mit dem Kontext, also mit der Darstellung von Amsterdam, arbeitete sie frei und integrierte nicht nur das Menuett als ein Zeichen für westeuropäische Musik der Vergangenheit, sondern schuf eine Überlappung dieser Zeitebene mit der Vergangenheit Russlands durch die Verwendung von Walzer und des Gedichts aus den 1840er Jahren. Schließlich, und dies ist auf ihre Polemik mit Dargomyshskij zurückzuführen, bemühte sie sich, ein Gleichgewicht zwischen Rezitation und abgerundeten Musiknummern zu finden.

Dass Serowa diesen Artikel als eine programmatische Unterstützung oder gar ihr erstes öffentliches Fazit nach der Uraufführung ihrer eigenen Debütoper ansah, zeigt ihre Kritik an der Theaterdirektion. Sie kritisiert das Committee der DIT, das Neulingen in der Opernkomposition Hindernisse in den Weg legt. Den Gesichtspunkt der DIT formuliert sie folgendermaßen: „Es war schwierig für uns, daher sollen Neulinge es auch nicht einfach haben“ (Serowa 1885, 10). Ebenso polemisiert sie nun öffentlich gegen ihre Kritiker: „Wenn man ein wenig aus der öffentlichen Ordnung heraustritt, hagelt es Vorwürfe der Unbildung“ (Serowa 1885, 16). Bemerkenswert ist, dass sie durch die Beispiele von Serow, Mussorgskij und Wagner aufzeigt, wie die Vorstellung von Normen in der Komposition nicht stabil, sondern veränderbar ist.

Obwohl der Aufsatz *Russische Musik* gewisse Widersprüche beinhaltet (wie etwa hinsichtlich der musikalischen Darstellung des Kontexts in der Oper), spielt er für die kompositorische Biographie Serowas eine genauso wichtige Rolle wie ihre Debütoper und muss damit in Verbindung gebracht werden. Serowa wollte „ihre eigenen Ansichten über alle Bereiche der [...] [von ihr im Aufsatz] untersuchten Kunst“ klären (Serowa 1885, 19). Die Operngattung betrachtet sie als entscheidend für die Entwicklung der russischen Musik: Andere Gattungen wie etwa die Symphonie erscheinen entweder „europäisiert“ und können daher russische Musik nicht gut genug repräsentieren, oder sie haben ähnliche Aufgaben wie etwa „Salonlieder“ hinsichtlich des Dramatischen (Serowa 1885, 10–13). Somit ist dieser Aufsatz nicht nur eine allgemeine Beobachtung der „dringende[n] Aufgaben der neuen Musikgemeinschaft“, wie sie etwa der sowjetische Musikwissenschaftler Julij Kremlev

⁹⁹ In diesem Hinblick ist ihre Betrachtung der Liedersammlung von Melgunow von großem Interesse: Hier wird das Medium Fotografie für sie relevant, denn die Präzision, mit der Melgunow mehrere Varianten eines Lieds notierte, kann als eine „fotographische“ Abbildung der Lieder gesehen werden (Serowa 1885, 14). Vermutlich wollte Serowa jüdische Lieder in *Uriel Acosta* genauso „fotographisch“ darstellen.

betrachtete (Kremlev 1960, 310), sondern Serowas proaktive und gar offensive Stellungnahme zu ihrer eigenen Selbstdarstellung als Komponistin und damit als aktive Akteurin dieser „Musikgemeinschaft“.

3.4.3. Feedbackschleife: „Schätzchen Walentina“

Serowa drang sich bewusst in die von Männern dominierte Welt der Musikkritik hinein. Ihre Aufsätze wurden nicht immer positiv seitens ihrer männlichen Zeitgenossen, einschließlich derjenigen, mit denen sie Kontakt pflegte, aufgenommen. So kritisierte Nikolaj Findejsen 1893 ihren Aufsatz zu der neuen Oper Rimskij-Korsakows *Mlada* (erschieden in *Der Nordbote*, 1893, Nr.1). Zu diesem Zeitpunkt waren Schriftstellerinnen und Dichterinnen immer noch eine Seltenheit in der Presse, und selbst wenn ihre Schriften veröffentlicht wurden, wurde ihnen von männlichen Zeitgenossen in der Kreativität ihrer Texte regelmäßig abgesagt (Rosenthal 1994, 150). Vor diesem Hintergrund spielte die Unterstützung anderer Frauen für Autorinnen eine große Rolle (Taubmann 1994, 173), weshalb ist es nicht überraschend, dass Findejsens Kritik zu *Fürst Igor* Borodins 1892 seitens der Redaktion von *Der Nordbote* abgelehnt wurde. Er führte in seinem Tagebuch die Unverständlichkeit der Herausgeber des Magazins an, da sein Text, abgesehen von einigen Details, dennoch besser war als die „schriftstellerische Folter Serowas“ (Tagebucheintrag vom 2. Januar 1893, Kosmovskaja 2004, 120).

Der Aufsatz *Ein wundervoller Albtraum* Serowas, den Findejsen kritisierte, stellt ein interessantes Beispiel hinsichtlich der Textform dar. Serowa wählte dafür die Form eines Feldtagebucheintrags, in dem sie ihre subjektiven Eindrücke zunächst nach der Generalprobe von *Mlada* und weiter nach der Uraufführung aufzeichnete. Dies zeigt sie nicht nur in den Anmerkungen zu den Umständen („unmittelbar nach der Generalprobe geschrieben“), sondern auch durch die hervorgehobene Emotionalität ihrer Eindrücke, zum Beispiel in Bezug auf die Figur von *Mlada*:

Mlada! Mlada! Du hast meine Seele gequält. Dein Stöhnen, dein Heulen verfolgen mich überall... Dieser Kummer einer jungen Seele, erschöpft von Kummer, Sehnsucht, menschlicher Grausamkeit... Ah, wunderbares Genie! Wo hast du diese traurigen Töne aufgefangen, die einen Menschen bis ins Mark erschüttern? Dieses wunderbare Bild von *Mlada*! (Serowa 1893, 65)

Die Veröffentlichung solcher Texte entsprach den damaligen Richtlinien des Magazins *Der Nordbote*. Anstelle des „sozial-historischen“ Ansatzes bestand nun die Aufgabe der Kunst laut dem neuen Herausgeber Akim Wolynskij (1863–1926) darin, die „psychologische[n] Erfahrungen“ und die Darstellung des „Inneren“ von Menschen ins Zentrum zu stellen

(Krutikova 1965, 404). Dennoch betrachtete Findejsen Serowas Text als ein „hässliches“ Werk einer „wahnsinnige[n] Schriftstellerin“:

Dass sie [Serowa] die Oper [*Mlada*] nicht verstanden hat, ist eine Tatsache. Was für ein Wehklagen über Mladas Leben nach dem Tod [...] Jaromir ist schlimm genug (für R[imski]-K[orsakow]), und sie wimmert nur noch. [...] Und dieser Hochmut! Schätzchen Walentina, du bist unverzeihlich dumm! Und der zweite Akt beginnt mit einem „Bazar“! Oh, Weib, Weib! (Findejsen 2004, 120)

Anhand des zitierten Abschnitts wird deutlich, wie Findejsen subjektive Perspektive und die geschlechterbezogenen Ausdrücke miteinander verknüpft. „Das Schätzchen Walentina“ „winselt“, und dies betrachtet Findejsen als Ausdruck der Weiblichkeit und somit als Schwäche („Oh, Weib, Weib!“). Er wusste, dass Serowa während der Generalprobe aus Faszination geweint hatte. Dies notierte er in seinem Tagebuch am 16. Oktober 1892 wie folgt: „Und sofort gab es eine Generalprobe [von *Mlada*]. Serowa ist vom III. A[kt] fasziniert (einmal weinte sie sogar in den Armen von Frau R[imskaja]-K[orsakowa]: die Frauennatur)“ (Kosmovskaja 2004, 105–6).

3.5. Im Zuschauerraum: Pressestimmen

Die Präsenz des Namens Serowas in der Presse der 1880–90er Jahre in Zeitungen Sankt Petersburgs, Moskaus und Kyjiws war groß. Diese wurde nicht nur durch ihre eigenen Auftritte als Musikkritikerin gewährleistet, sondern auch durch die Kritiken zu ihren Auftritten als Opernkomponistin.

Die Aufführungen von *Uriel Acosta* in Moskau, Kyjiw und Petersburg wurden zu einem viel diskutierten Ereignis. Sie lösten eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Opernkomponistin auf. Auffällig ist die Anzahl an Kritiken, Rückmeldungen und Diskussionen in der Korrespondenz, die heute auffindbar sind. Diese beschränken sich nicht auf einmalige Erwähnungen der Aufführungen, sondern bieten mehrere Bestätigungen dafür, dass das Phänomen einer Frau, die sich durch die Operngattung als eine Komponistin in die Reihe russischer männlichen Komponisten positionieren wollte, durchaus ungewöhnlich war.

Anhand zweier Kritiken, jeweils von Herrn K. und von Mikhail Iwanow in der Zeitung *Neue Zeit*¹⁰⁰ lassen sich die öffentlichen Meinungen hinsichtlich der Uraufführung von *Uriel*

¹⁰⁰ Herr K. 1885. „Moskauer Feuilleton“. *Neue Zeit*, Nr. 3282 vom 19. April (2. Mai) und Iwanow, M. 1885. „Musikalische Skizzen“. *Neue Zeit*, Nr. 3285 vom 22. April (4. Mai). Beide Ausgaben sind in der Online-Datenbank *Retronews* französischer Nationalbibliothek zugänglich jeweils unter <https://www.retronews.fr/journal/novoe-vremja/02-may-1885/4466/5488378/1> und <https://www.retronews.fr/journal/novoe-vremja/04-may-1885/4466/5488374/1>. Zugriff am 29. Juni 2024.

Acosta beobachten. Mehrere Kritiker (und wie zu erwarten keine Kritikerinnen) waren sich einig: Die gesellschaftliche Bedeutung der Opernproduktion am Bolschoj-Theater war groß, obwohl die Oper als Werk relativ niedrig eingeschätzt wurde. Herr K. beschreibt, dass einige Rezensenten die Oper stark kritisiert haben, weil sie „nichts Gemeinsames mit italienischen Melodien hat.“ (Herr K. 1885) Die Darstellung der Figur von Uriel Acosta war zwar „farblos“, dennoch kam seine musikalische Darstellung beim Moskauer Publikum gut an. Ohne die Oper detailliert zu betrachten, konzentriert Herr K. sich auf die soziale Bedeutung der Aufführung von *Uriel Acosta*. Diese besteht darin, dass Serowas Oper den Bedürfnissen verschiedener Gesellschaftsgruppen entsprach, darunter Frauen, Juden und Studenten. Er definiert somit die öffentliche Aufführung von *Uriel Acosta* als eine der „Lösungen der Frauenfrage“.

Iwanow erweitert diese These seinerseits im Kontext der Unterrepräsentation von Komponistinnen. Die Aufführung von *Uriel Acosta* führte den Kritiker zu einer langen Diskussion über die Frage, ob Frauen überhaupt in der Lage sind, ernstzunehmende Werke zu schaffen. In seinen Betrachtungen auch über europäische Komponistinnen wie etwa Louise Bertin (1805–1877) kommt er zu dem Fazit, dass der Vorteil von Frauen zwar in einem größeren „emotionale[n] Gefühlsspektrum“ im Vergleich mit dem „groben Geschlecht“ liegt, dennoch fehlt es Frauen an Phantasie, die er über dem Wert der Gefühle als „Kraft der Musik“ sieht. Dementsprechend konnte die Aufführung von *Uriel Acosta* seine Meinung über Frauenrolle in der Kunst nicht ändern. Diese Meinung teilt „er mit dem Großteil der männlichen Hälfte der Menschheit“ (Iwanow 1885). Aus diesem Grund sieht er den Auftritt Serowas zwar auch als ein wichtiges Ereignis, jedoch nur auf sozialer und nicht auf künstlerischer Ebene.

Abgesehen davon, dass Iwanow die Szene in der Synagoge – wie auch andere Autoren – lobt (und bemerkt, dass es überhaupt die erste Darstellung eines Gottesdienstes auf der Opernbühne sei), vergleicht er das Werk Serowas mit der gleichnamigen Oper von Faminzin und stellt Serowas Arbeit als Librettistin in Frage. Somit wird die Diskussion, ob es sich lohne, die Tragödie Gutzkows so stark zu ändern, zum zweiten Diskussionszentrum. Er beurteilt *Uriel Acosta* als ein unerfahrenes musikalisches Werk. Ausgehend von dieser Kritik Iwanows wird auch die Motivation für das Verfassen des Aufsatzes *Russische Musik* seitens Serowa nachvollziehbar, da dieser ihre Vorstellung über den kompositorischen Prozess vermitteln und somit den Kritikern verständlicher machen konnte.

Auch mehrere Jahre nach der Uraufführung, nachdem *Uriel Acosta* in Kyjiw und Petersburg aufgeführt wurde, änderten sich die Ansichten der männlichen Kritiker, die Serowas Oper als dilettantisch eingestuft hatten, nicht. Nikolaj Solowjow betrachtete die Oper Serowas

als „ausreichend für den Beginn der Frauenoper in Russland“, obwohl in ihren Opern laut Solowjow das Talent „nur in Ansätzen vorhanden“ ist (zitiert nach Češichin 1905, 366). Andererseits wies Findejsen in seiner Kritik zur Aufführung in Sankt Petersburg darauf hin, dass Serowa die „einzige“ der weiblichen Komponistinnen sei, „die Berühmtheit erlangte“ (Findejsen 1893, 471). Außerdem unterschied er zwischen dem Werk und der Aufführung: es sei schwierig, über das Werk zu urteilen, wenn die Aufführung von geringer Qualität war. Und doch kritisierte er auch das Werk selbst:

„Uriel Acosta“ ist die erste Oper von Frau Serowa und kaum die erste Oper, die in Russland von einer Frau geschrieben wurde. Es ist ein jugendliches Werk [...] In der Abänderung des Librettos von Gutzkows Drama zeigt sich eine starke Unerfahrenheit und Unkenntnis der Szene. Musikalisch erschienen die Teile, die anständig aufgeführt wurden, warm und musikalisch geschrieben. Aber die Ensembles, Chöre und die Orchestrierung sind zu schwach, naiv und an einigen Stellen einfach ungeschickt geschrieben. Nur die Szene in der jüdischen Synagoge, für die der Komponist [sic] echte jüdische Melodien entwickelte, ist recht gut. (Findejsen 1893, 471)

Jedenfalls erhofft Findejsen, dass *Uriel Acosta* in einer „anständigen Aufführung einen anderen Eindruck machen“ kann (Findejsen 1893, 471).

Wie war aber die Wahrnehmung von Serowa? Was dachte sie darüber, wie ihre öffentlichen Auftritte seitens ihrer überwiegend männlichen Zeitgenossen wahrgenommen wurden? In einem Brief vom 4. Oktober 1890 an G. G. Mecklenburg-Strelitzkij beschrieb sie die Lage eines „unbekannten Autor[en] einer neuen Oper“. Diese sei „an sich schon schwer“, und ihre eigene Lage ist „doppelt so schwer“, denn: „1. [Eine] Frau, die Autorin der Oper, ist eine Neuheit für die Welt, und so begegnet ihr unabsichtlich auf Schritt und Tritt Misstrauen. 2. A. N. Serow hat mir eine Menge Feinde als Vermächtnis hinterlassen“ (zitiert nach Silberstein 1968, 17).

3.6. Zwischenfazit

Die 1880er Jahre waren eine sehr produktive Zeit im Leben von Walentina Serowa. Nicht nur Orchesterwerke wurden von ihr komponiert, sondern auch „musikalische Abbildungen“ für Klavier zu literarischen Texten Lew Tolstojs und später Iwan Turgenews (Silberstein und Samkov 1968, 194). Dass Serowa sich neben der Komposition ihrer zweiten Oper *Marie Dorval* nach dem Roman *L'Évangéliste* (1882–1883) des französischen Autors Alphonse Daudet (1840–1897) mit den anderen Werken, basierten ebenfalls auf verschiedenen literarischen Vorlagen, beschäftigte, bestätigt die These, dass sie sich für textbasierte Formen als Zentrum ihrer kompositorischen Interessen entschied. Dennoch steht die Oper *Uriel Acosta*, ihr Kompositionsprozess mit allen Überarbeitungen, zusammen mit ihrer Uraufführung und dem

damit verbundenen Programmtext Serowas im Zentrum dieser Jahre. Serowa hatte ein Phänomen erzeugt, das Polemiken rund um die Frauenrolle im Kontext der Opernkomposition in Russland auflöste. Hinter diesen fulminanten Erfolgen bleiben jedoch ihre Selbstzweifel und ständige Versuche, ihre kompositorischen Fertigkeiten zu verbessern. Sie korrigierte ihr Opernwerk ohne Ende und suchte nach Unterstützung bei männlichen Zeitgenossen, sie fielte unter Einfluss der männlichen Kritiker und dies verstärkte ihr Selbstzweifel weiter.

Ihre eigene Positionierung verband sie zugleich mit dem Zeitgeist im Russland der 1880er Jahre. Die Berichte über die Reaktionen im Publikum machen deutlich, dass sich Serowa mit ihrer Debütoper öffentlich als eine Protestfigur positionierte. Inhaltlich traf sie den Nerv der Zeit: Die Geschichte eines jüdischen Philosophen entsprach den Erwartungen des jüdischen Publikums und behandelte die Antisemitismusfrage, die in den 1880er Jahren hochaktuell war. Das Hervorheben der Frauenfigur in der Handlung und besonders Serowas eigene Position als weibliche Opernkomponistin betraf die seit den 1860er Jahren zunehmend diskutierte Frauenfrage. Somit wurde Walentina Serowa nicht nur zur ersten öffentlich sichtbaren Opernkomponistin in Russland, sondern auch zu einer der wichtigsten öffentlichen Figuren der russischen Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts.

Die oben zitierte These Solowjows, die Uraufführung von *Uriel Acosta* sei ausreichend für den Beginn der Frauenoper in Russland (Češichin 1905, 366), wirft die Frage auf, inwiefern diese retrospektiv betrachtet tatsächlich zutrifft. In der Historiographie der russischen Oper werden weiterhin keine Namen der Komponistinnen – einschließlich Walentina Serowas – erwähnt. Ausgehend davon, dass Komponistinnen und ihre Werke, selbst wenn sie wie *Uriel Acosta* erfolgreich waren, systematisch aus der Operngeschichte ausgeschlossen wurden, stellt sich die Frage, ob es weitere Opernkomponistinnen im Russland des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gab und inwiefern die Uraufführung von *Uriel Acosta* erstens als Beginn und zweitens als ausreichend für die Etablierung der Frauenoper in Russland gelten kann.

4. Epilog: „Ergebnisse“ der Opernkomponistin Walentina Serowa

Die letzte Aufführung der Opern Walentina Serowas auf großstädtischen Bühnen war die Uraufführung von *Ilja Muromez* an der Moskauer Russischen Privatoper¹⁰¹ im Jahr 1899. Die Uraufführung – wie die Komponistin 1913 erinnerte – scheiterte trotz der Unterstützung der

¹⁰¹ Russische Privatoper in Moskau existierte von 1885 bis 1904 und wurde von Industriellen und Kunstmäzenen Sawwa Mamontow (1841–1918) finanziell unterstützt.

Künstler*innen „erbärmlich“, da die Oper „schnell und zu wenig durchdacht komponiert“ wurde (Serowa 1913).

Dieser Misserfolg verstärkte Serowas Selbstzweifel an ihren Fähigkeiten als Komponistin noch weiter. Sie verzichtete auf mögliche Folgevorstellungen, indem sie die Partitur aus der Privatoper zurückzog, und ging sogar einen Schritt weiter: Als Autorin mehrerer Opern und knapp 55 Jahre alt, lernte sie nun Grundlagen der Komposition erneut von Anfang an. Die Initiative dazu ging vom Komponisten Alexander Khessin (1869–1955) aus. Obwohl Khessin Serowa als Musikerin sehr zu schätzen wusste, kritisierte er ihre Opernwerke: Besonders in *Ilja Muromez* fehlte ihm der Nationalkolorit, das Musikmaterial bezeichnete er als „arm“ und „farblos“ und die Melodik und Harmonie als „naiv“ und „schwach“ (Khessin 1959, 101). Daher ermutigte er Serowa zu den weiteren Musikstudien. Trotz ihrer Zweifel – nun aufgrund ihres Alters – nahm sie sein Angebot an.

Neben Khessin selbst wurden junge Komponisten wie etwa Paul Juon (1872–1940) und Reinhold Glière (1872–1940) zu ihren Lehrern. Zielstrebig arbeitete Serowa an der Verbesserung ihrer Satztechnik: Innerhalb von vier Monaten besuchte sie Juon drei bis viermal pro Woche in Berlin und bereitete als Hausaufgabe Klavierauszüge der 3. und 4. Sinfonien Brahms' sowie seiner *Variationen über ein Thema von Haydn* vor. Dazu schrieb sie gut 100 Chorale und 50 große Präludien und schaffte es, parallel dazu symphonische Konzerte von Arthur Nikisch zu besuchen (Khessin 1959, 109). Im Winter 1902/3 besuchte sie Glière, um nun gezielt ihre Oper *Ilja Muromez* zu überarbeiten. Ein weiterer Schüler Glières in dieser Zeit war der elfjährige Sergej Prokofjew (1891–1953):

Meine Mutter [lachte] beim Vergleich meines Alters mit diesem der alten Serowa. Man sagt, sie habe Kontrapunkt und Instrumentation studiert, um die von ihrem Mann hinterlassenen Manuskripte zu korrigieren, die sie anderen nicht anzuvertrauen wagte. Aber das stimmt nicht: Sie war selbst ein Komponist [sic]; Serow hatte ihre kreativen Bemühungen zu Lebzeiten unterdrückt, und nun will sie ihre eigene Oper „Ilja Muromez“ beenden. (Šlifštejn 1961, 85)

Dieser Mangel an Selbstvertrauen ging über die Opernkomposition hinaus. Zu dieser Zeit erstreckte sich ihr ehrenamtliches Engagement auf dem Land auf mehrere Dörfer. Dies beschränkte sich nicht nur auf humanitäre Hilfe wie etwa während der Hungersnot in den 1891–92 Jahren: Serowa organisierte außerdem dörfliche Operntheater. Die Vorteile der Bauergesellschaft formulierte Serowa folgendermaßen:

Was für mich ein besonderer Vorteil des Sudosewo-Theaters vor anderen ausmacht, ist die vollständige Kenntnis seines Publikums; im Sudosevo weiß man immer alles, was ihnen

gefiel, was Tränen, Lachen, Tadel, Zustimmung hervorrief. (zitiert nach Woronina und Sirotna 1995, 193)

So eröffnete der Umzug in kleine Dörfer, wo es „keine Gasthäuser, keine wohlhabenden Leute“ gab (zitiert nach Woronina und Sirotna 1995, 189), somit eine ganz neue Perspektive für Serowa hinsichtlich des Publikums, das ihr Talent als Theatermacherin nun voll und ganz unterstützte.

1913 veröffentlichte sie einen Aufsatz mit dem kurzen Titel *Ergebnisse (Itogi)* in der Zeitung *Russische Nachrichten* (Nr. 189 vom 17. August 1913). Zu dieser Zeit unternahm sie keine weiteren Versuche mehr, ihre Oper auf den öffentlichen Bühnen in russischen Großstädten aufzuführen. Einer der Gründe dafür war die schwere wirtschaftliche und humanitäre Lage in der Gesellschaft in der Zeit zwischen zwei Revolutionen (Serowa 1913). Die Notwendigkeit, ihr Leben zu bilanzieren und diese Schlussfolgerungen öffentlich zu machen, verband sie mit ihrem Alter: „Wenn man sich dem siebten Lebensjahrzehnt nähert – dem Alter der schöpferischen Grenze, vor allem für Frauen – kann man getrost damit beginnen, seine Vergangenheit unvoreingenommen zu bewerten“ (Serowa 1913). Sie hob zwei Tätigkeitsfelder in ihrem Leben hervor: Komposition und Pädagogik. Bewundernswert ist die Tatsache, dass sie nicht nur ihre Erfolge wie etwa mit *Uriel Acosta*, sondern auch die Niederlagen offenlegte, darunter den Misserfolg von *Ilja Muromez*. Und doch positionierte sie sich somit als eine Komponistin.

Fazit

Anhand der dargestellten Ereignisse des Lebens Walentina Serowas ist feststellbar, dass sie als Pianistin und später als Komponistin unterschiedliche Strategien entwickeln musste. Wie Melanie Unseld anmerkte, war dies für Frauen aufgrund der Vergeschlechtlichung des Geniebegriffs notwendig, da sie sich zunächst Zugang zu den notwendigen Handlungsspielräumen des künstlerischen Tuns verschaffen mussten (Unseld 2013, 42). Dabei zeigt sich das Beispiel von Walentina Serowa als aufschlussreich.

Als Pianistin folgte sie der in den 1850er Jahren aufkommenden Tendenz, in der sich Frauen als öffentlich auftretende Virtuosinnen etablierten. Da diese Entwicklung noch in den Anfängen stand und Musikausbildung den nicht-adeligen Gesellschaftsschichten kaum zugänglich war, nutzte Serowa das System der Mädchenerziehung als eine Chance, um sich den Zugang zu Klavierunterricht zu verschaffen. Dabei konnte sie sich an anderen jungen Frauen im Mädchenpensionat, die auch eine Virtuosenkarriere anstrebten, orientieren.

Im ersten Jahrzehnt nach dem Tod ihres Ehemanns Alexander Serows musste sie – nun als Komponistin – neue Wege finden. Ihre Vorbilder waren dabei ausschließlich männliche Komponisten, da es zu dieser Zeit keine öffentlich erfolgreichen weiblichen Komponistinnen gab. Außerdem bot ihr ihre Witwenrolle einerseits einen Möglichkeitsraum für ihre Bestrebungen sowie eine Legitimationsstrategie andererseits, die ihr die Bearbeitung und Vollendung Serows Skizzen und Werke ermöglichte. Ihre schrittweise erarbeitete Auseinandersetzung mit der Sichtbarkeit ihres eigenen Namens nimmt dabei eine zentrale Rolle.

Bezeichnend ist ihre Wahl der musikalischen Gattungen: nach der Komposition von Orchesterwerken widmet sie sich fast ausschließlich der Operngattung. Ab diesem Zeitpunkt kann die Intensität der Art und Weise, wie sie sich trotz aller Umstände durchsetzen konnte, als eine klare Strategie verfolgt werden. Die Uraufführung ihrer Debütoper *Uriel Acosta* steht dabei im Mittelpunkt. Um sie zu ermöglichen, musste Serowa sich proaktiv um die Organisation der Aufführungen kümmern und dafür gezielt männliche Kontakte ansprechen, um ihr Werk auf die Bühne zu bringen. Während der Zugang zum Mariinskij-Theater in Sankt Petersburg für Komponistinnen ausgeschlossen blieb, suchte Serowa nach Alternativen innerhalb der anderen kaiserlichen Bühnen, um ihre Oper zu verbreiten. Dabei nutzte sie auch ihre Schrift *Russische Musik* nicht nur zur Verteidigung ihres Werks, sondern auch zur eigenen Sichtbarkeit und Selbstbehauptung als weibliche Akteurin im Musikleben.

Da die betrachteten Ereignisse in die 1860er Jahre fallen, in denen sich der sogenannte ‚Nihilismus‘ in Russland ausbreitete, stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die Intensität Serowas Strategie als Opernkomponistin zur Frauenfrage dieser Zeit stand. Einerseits könnte der ‚Nihilismus‘ Serowa inspiriert und geholfen haben, aufgrund gemeinsamer Interessen wichtige Kontakte wie etwa zu Herausgeberinnen des Magazins *Der Nordbote* zu knüpfen. Wichtig ist, dass sie nicht nur durch ihre Werke als eine aktiv handelnde ‚Nihilistin‘ präsent war, sondern ihre Intentionen auch regelmäßig öffentlich kommunizierte. Ausgehend von der These Arja Rosenholms, dass die Frauenfrage meist von Männern formuliert und kommuniziert wurde (Rosenholm 1999, 593–94), lässt sich feststellen, dass Serowa zu den Frauen gehörte, die ihre Perspektive regelmäßig in unterschiedlichen Formen einbrachten und damit zur Diskussion beitrugen.

Andererseits kann der ‚Nihilismus‘ auch als Legitimationsstrategie für Serowas Handeln im Musikleben der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Russland gedient haben. Bemerkenswert ist, dass sie ihre Position als eine komponierende Frau nicht explizit

thematisierte und an der öffentlichen Diskussion über die Frauenrollen nur indirekt teilnahm. Bei Serowa – wie auch bei vielen Komponistinnen des 19. Jahrhunderts (Kogler 2013, 15) – prägten Selbstzweifel ihr Handeln. Der ‚Nihilismus‘ bot ihr dabei die Möglichkeit, sich dem sozialen Widerstand anzuschließen und somit ihr Schaffen zu rechtfertigen.

Im Rahmen dieser Masterarbeit konnten mehrere Fragen nicht berücksichtigt werden. Angesichts der Tatsache, dass es auch andere Opernkomponistinnen in Russland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab, könnte ein Vergleich zwischen deren Strategien angestellt werden. Hierzu ist zu fragen, ob Serowas Fall eine Ausnahmeerscheinung darstellt. So gehört beispielsweise zu einem der bekannten, aber noch kaum erforschten Beispiele die Oper *Undine* von Marija Vokhina, die im Jahr 1882 in einer privaten Operngesellschaft in Sankt Petersburg uraufgeführt wurde (Ivanova 2010, 565).

Hinsichtlich Serowas Biographie und ihres Schaffens lassen sich ebenfalls weitere Aspekte untersuchen. In erster Linie ist erwähnenswert, dass noch nicht alle Archivbestände, in denen Quellen zu Walentina Serowa zu finden sind, vollständig aufgearbeitet wurden. Dabei stellen insbesondere die Sammlungen im Russischen Musikmuseum in Moskau sowie im Moskauer Bachruschin-Theatrumuseum mehrere bisher noch nicht berücksichtigte Dokumente bereit. Zu diesen zählen Libretti Serowas weiteren Opern wie *Ilja Muromez*, der Briefwechsel zwischen Serowa und Nikolaj Findejsen sowie Erinnerungen verschiedener Personen an Serowa.

Die veröffentlichten Aufsätze Walentina Serowas werfen außerdem die Frage auf, auf welche Art und Weise sie ihre Aktivitäten in verschiedenen Dörfern öffentlich kommunizierte und in welchem Verhältnis – wie etwa bei *Uriel Acosta* – ihre musiktheatralen Vorhaben mit ihren Schriften stehen. Die Tatsache, dass sie sich intensiv mit allen Bereichen des Musiktheaters – einschließlich Komposition, Inszenierung, Chordirigat, Propagierung und Organisation – beschäftigte, lässt fragen, inwiefern diese Aktivitäten als Fortsetzung ihrer kompositorischen Ambitionen betrachtet werden können und inwiefern ihr Umzug in Dörfern als ein Rückzug in einen anderen, für sie einfacheren Raum zu verstehen ist.

Außerdem wirft auch ihre Oper *Uriel Acosta* mehrere weiterführende Fragen auf, wie etwa inwiefern die in Russland entstandenen Oper der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur im Rahmen der Geschichte der russischen Oper berücksichtigt werden müssen. Diese in der neueren deutsch- und englischsprachigen Forschungsliteratur viel diskutierte These (Döhring und Henze-Döhring 1997, 252, 313; Taruskin 1993, 39–41; Redepenning 2003) lässt sich am

Beispiel von *Uriel Acosta* gut untersuchen. Die Anlehnung an Meyerbeers Opernstruktur, die auf historische Ideenoper und die Grand Opéra zurückgeht, sowie Serowas spätere Bezugnahme auf wagnerianische Ideen können dazu beitragen, Walentina Serowas Oper und Schriften als Beispiel für die Meyerbeer- und Wagner-Rezeption im Russland des 19. Jahrhunderts zu analysieren.

Archive und Onlinedatenbanken

Für die Masterarbeit wurde Archivgut sowie Digitalisate aus folgenden Archiven und Onlinedatenbanken verwendet:

- ANB GABT – Archiv der Notenbibliothek des Staatlichen Akademischen Bolschoj-Theaters Moskau
- CGIA – Zentrales Staatlich-Historisches Archiv Sankt Petersburg, <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgia/funds>
- RGALI – Russisches Staatliches Archiv für Literatur und Kunst Moskau
- RGB – Russische Staatsbibliothek Moskau
- Retronews – Onlinedatenbank der Französischen Nationalbibliothek, <https://www.retronews.fr/>
- Rusneb – Russische Nationale Elektronische Bibliothek, <https://rusneb.ru/>

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Findejsen, N. F. 1893. „Opernye novinki nynešnego sezona“ [Opernneuheiten der laufenden Saison]. *Živopisnoe obozrenie* (49): 468–71.
- Findejsen, N. F. 1896. „O tom, kak pričitaet g-ža Serova“ [Über die Klagen von Frau Serowa]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* (3): 309–18.
- Gusin, Israil' Lasarewitsch, Hrsg. 1955. *César Cui. Izbrannye pis'ma* [César Cui. Ausgewählte Briefe]. Leningrad: Muzgiz.
- Iwanow, Michail. 1885. „Muzykal'nye nabroski“ [Musikalische Skizzen]. *Novoe vremja* [Neue Zeit], 22. April (4. Mai) 1885. Zugriff am 28. August 2024. <https://www.retronews.fr/journal/novoe-vremja/04-may-1885/4466/5488374/1>.
- K. 1885. „Moskovskij fe'eton“ [Moskauer Feuilleton]. *Novoe vremja* [Neue Zeit], 19. April (2. Mai) 1885. Zugriff am 28. August 2024. <https://www.retronews.fr/journal/novoe-vremja/02-may-1885/4466/5488378/1>.
- Khessin, Alexander. 1959. *Iz moich vospominanij*. Moskau: Vserossijskoe teatral'noe obščestvo.
- Kohlhase, Thomas und Lev Vinocour, Hrsg. 2023. *Čajkovskij, Pëtr Il'ič; Fon-Mekk, Nadežda F. Briefwechsel 1876–1890*. Band III: Briefe 1882–1890. Mainz, London, Madrid, Paris, New York, Tokyo, Beijing: Schott.
- Kosmovskaja, M. L., Hrsg. 2004. *Findejsen, N. F. Dnevniky 1892–1902* [Tagebücher 1892–1902]. Sankt Petersburg: Dmitrij Bulanin.
- Kutateladze, L. M., Hrsg. 1959. *E. F. Napravnik: Avtobiografičeskie, tvorčeskie materialy, dokumenty, pis'ma: [E. F. Napravnik: Autobiographische und künstlerische Quellen, Dokumente, Briefe]*. Unter Mitarbeit von Jurij V. Keldyš. Leningrad: Muzgiz.
- Serow, Alexander. 1871. *Vraž'ja sila* [Feindesmacht]. Klavierauszug. Sankt Petersburg: V. S. Balashev.

- [Serowa, W. S.]. 1867a. „Moi vospominanija: [Meine Erinnerungen].“ *Muzyka i teatr* (11): 171–75.
- [Serowa, W. S.]. 1867b. „Moi vospominanija: [Meine Erinnerungen].“ *Muzyka i teatr* (14): 215–19.
- [Serowa, W. S.]. 1867c. „Moi vospominanija: [Meine Erinnerungen].“ *Muzyka i teatr* (15): 231–50.
- Serowa, W. S. 1883a. *Uriel Acosta, opera v pjati dejstvijach dlja penija s fortepiano [Uriel Acosta, Oper in fünf Akten für Gesang mit Klavier]*. Moskau: A. Gutheil.
- Serowa, W. S. 1883b. *Uriel Acosta. Opera v pjati dejstvijach. Muzyka V. Serovoj. Drama zaimstvovana u Guckova. Libretto v proze sostavleno V. Serovoj [Uriel Acosta. Oper in fünf Akten, Musik von W. Serowa nach dem Drama von Gutzkow. Libretto in Prosa verfasst von W. Serowa]*. Sankt Petersburg: V. S. Balashev.
- Serowa, W. S. 1885. „Russkaja Muzika“ [Russische Musik]. *Severnyj Vestnik [Der Nordbote]* (4): 1–19.
- Serowa, W. S. 1885. *Uriel Acosta. Opera v pjati dejstvijach. Muzyka V. Serovoj. Drama zaimstvovana u Guckova. Libretto v proze sostavleno V. Serovoj [Uriel Acosta. Oper in fünf Akten, Musik von W. Serowa nach dem Drama von Gutzkow. Libretto in Prosa verfasst von W. Serowa]*. Sankt Petersburg: V. Stellovskij.
- Serowa, W. S. 1893. „Čudnyj košmar (Po povodu novoj opery „Mlada“ g. Rimskogo-Korsakova)“ [Ein wunderbarer Albtraum (Über die neue Oper „Mlada“ von Herrn Rimskij-Korsakow)]. *Severnyj Vestnik [Der Nordbote]* (1): 64–71.
- Serowa, W. S. 1899. *Il'ja Muromec. Libretto i muzyka V. Serovoj [Ilja Muromez. Libretto und Musik von W. Serowa]*. Moskau: S. Mamontov. Zugriff am 13. Juli 2024.
<https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003689951>.
- Serowa, W. S. 1913. „Itogi“ [Ergebnisse]. *Russkie vedomosti [Russische Nachrichten]*, 17. August 1913.
- Serowa, W. S. 1968. „Kak ros moj syn“ [Wie mein Sohn aufwuchs]. In Silberstein and Samkov 1968, 53–116.
- Serowa, W. S. 2022. *Serovy, Aleksandr Nikolaevič i Valentin Aleksandrovič. Vospominaniâ s priloženiem izbrannyh statej A. N. Serova i desâti illûstracij [Serows, Alexander Nikolajewitsch und Walentin Alexandrowitsch. Memoiren mit einem Anhang ausgewählter Artikel von A. N. Serow und zehn Abbildungen]*. Moskau: DirectMedia.
- Serowa, W. S., Hrsg. 1877. *Sjuita dlja orkestra sostavlennaja iz êskizov ot opery „Noč' pod Roždestvo“ A. Serova: [Suite für Orchester nach Skizzen zu der Oper „Nach vor Weihnachten“ A. Serows]*. Sankt Petersburg: V. Stellovskij. Zugriff am 20. Juli 2024.
[https://imslp.org/wiki/Orchestra_Suite_from_sketches_to_an_Opera_'Christmas_Eve'_ \(Serov%2CAleksandr\)](https://imslp.org/wiki/Orchestra_Suite_from_sketches_to_an_Opera_'Christmas_Eve'_%28Serov%2CAleksandr%29).
- Šlifštejn, Semen Issakovič, Hrsg. 1961. *S. S. Prokof'ev. Materialy. Dokumenty. Vospominanija: [S. S. Prokofjew. Quellen. Dokumente. Erinnerungen]*. Moskau: Muzgiz.

Sekundärliteratur

- Abramovskij, G. K. 1998. *Opernoe tvorčestvo A.N. Serova [Opernwerk A. N. Serows]*. Sankt Petersburg: Kanon.
- Altenburg, Detlef. 2016ff. „Programm Musik, Terminologie, Tonmalerei, Charakterstück und Programm Musik.“ In Lütteken 2016ff. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13227>. Zugriff am 20. Juli 2024.

- Asaf'ev, B. G., Hrsg. 1963. *Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič. Polnoe sobranie sočinenij: [Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič. Gesamtausgabe]* Band 5: Literaturnye proizvedenija i perepiska [Literarische Werke und Briefwechsel]. Moskau: Muzyka.
- Baker, K. Scott. 2008. *Drama and "Ideenschmuggel": Inserted Performance as Communicative Strategy in Karl Gutzkow's Plays 1839–1849*. 1. Aufl. North American Studies in the 19th-Century German Literature 43. Oxford, Berlin, Frankfurt am Main, Bern, Wien: Lang.
- Becker, Heinz. 1976. „Die ‚Couleur locale‘ als Stil­kategorie der Oper.“ In *Die ‚Couleur locale‘ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, 23–46. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42. Regensburg: Bosse.
- Bernardt, G. 1962. „URIEL ACOSTA, opera A. S. Faminzina v četyrech dejstvijach: [URIEL ACOSTA, Oper A. S. Faminzins in vier Akten].“ In *Slovar' oper, v pervye postavlennych ili izdannyh v dorevoljucionnoj Rossii i v SSSR /1736–1959/: [Das Lexikon der im vorrevolutionären Russland und in der UdSSR uraufgeführten oder veröffentlichten Opern /1736–1959/]*, hrsg. von G. Bernardt, 315. Moskau: Sovetskij kompozitor.
- Bolwina, S. V., Hrsg. 2004. „Ona rodilas' byt' glavarem“: *Bibliografičeskij ukazatel' o žizni i dejatel'nosti Valentiny Seměnovny Serovoj* [„Sie wurde geboren, um eine Anführerin zu sein“: *Bibliographisches Verzeichnis zum Leben und Werk von Walentina Semjonowna Serowa*]. Tschudowo: o.A.
- Bullock, Philip Ross. 2012. „Women and Music.“ In *Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture*, hrsg. von Wendy Rosslyn und Alessandra Tosi, 119–36. Cambridge: OpenBook Publishers.
- Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 2019. „Performative Akte und Geschlechterkonstitution: Phänomenologie und feministische Theorie.“ In *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Uwe Wirth. 7. Auflage, 301–20. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1575. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Campbell, Stuart, Hrsg. 1994. *Russians on Russian Music, 1830–1880: An Anthology*. 1. publ. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Čerkašina, M. R. 1985. *Aleksandr Nikolaevič Serov*. Moskau: Muzyka.
- Češichin, Vsevolod. 1905. *Istorija ruskoj opery (s 1674 po 1903 g.). Vtoroe, ispravlennoe i značitel'no dopolnennoe izdanie [Geschichte der russischen Oper (1674–1903). Zweite, korrigierte und wesentlich ergänzte Auflage]*. Sankt Petersburg: Peter Jurgenson.
- Charlton, David und et al. 2016ff. „Libretto.“ In Lütteken 2016ff. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/400895>. Zugriff am 20. Juli 2024.
- Čistova, I. S. 1979. „O kavkazskom okruženii Lermontova (Po materialam al'boma A. A. Kapnist)“ [Über Lermontows kaukasische Umgebung (anhand des Albums von A. A. Kapnist)]. In *M. J. Lermontov: Issledovanija i materialy [M. J. Lermontow: Studien und Quellen]*, hrsg. von M. P. Alekseev, 188–208. Moskau: Nauka.
- Clyman, Toby W., Hrsg. 1994. *Women Writers in Russian Literature. Contributions to the study of world literature* 53. Westport, Conn. Greenwood Press.
- Čujkova, Š. V., I. D. Emel'janova, T. D. Krasovskaja und I. V. Faustova. 2019. „Psichologo-pedagogičeskoe nasledie A.S. Simonovič v kontekste sovremennogo doškol'nogo obrazovanija“ [Der psychologische und pädagogische Nachlass von A. S. Simonowitsch im Kontext der aktuellen Vorschulerziehung]. *Colloquium-Journal* 35 (11): 138–42.

- Döhring, Sieghart und Sabine Henze-Döhring. 1997. *Oper und Musikdrama im neunzehnten Jahrhundert*. Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 13. Laaber: Laaber-Verlag.
- Du Quenoy, Paul. 2022. *Alexander Serov and the birth of the Russian modern*. Washington D.C. Academia Press.
- [Eckardt, Julius Wilhelm Albert von]. 1879. „Russische Mädchenerziehung.“ In *Russland vor und nach dem Kriege. Auch „Aus der Petersburger Gesellschaft“*, [hrsg. von Eckardt, Julius Wilhelm Albert von]. 2. Auflage, 252–73. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Elektronisches Archiv des Bolschoj-Theaters. 2024. „‘Uriel Acosta‘. Serowa V. 1885.“ [Uriel Acosta. W. Serowa. 1885]. Zugriff am 8. März 2024. <https://archive.bolshoi.ru/entity/PRODUCTION/3830099?index=6&sa-person=3090>.
- Elektronisches Archiv des Bolschoj-Theaters. 2024. „‘Vraž'ja sila.‘ Serov A., Serova V., Solov'ev N. 1947“ [Feindesmacht. A. Serow, W. Serowa, N. Solowjew. 1947]. Zugriff am 20. Juli 2024. <https://archive.bolshoi.ru/entity/PRODUCTION/3804750>.
- Engel, Barbara Alpern. 2000. *Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia*. Studies in Russian literature and theory. Evanston, Ill. Northwestern University Press.
- Fellinger, Imogen. 1985. „Levi, Hermann.“ In *Neue Deutsche Biographie [Online-Version]*. Bd. 14, 396–97. Berlin: Duncker & Humblot. Zugriff am 17. Juli 2024. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118865900.html#ndbcontent>.
- Figes, Orlando. 2002. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. 1st Picador ed. A Metropolitan Book. New York: Picador.
- Filimonov, Konstantin Anatol'ewič. 2017. „O specifike častnych muzykal'nych učebnych zavedenij dorevoljucionnoj Rossii“ [Über die Besonderheiten privater musikalischer Bildungseinrichtungen im vorrevolutionären Russland]. *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* 28 (1): 34–53.
- Findejsen, N. F. (1900): *Aleksandr Nikolaevič Serov: (Očerk ego žizni i muz. dejatel'nosti)*. [Aleksandr Nikolaevič Serov. Sein Leben und musikalisches Werk]. Sankt Petersburg: J. Mansfeld.
- Finke, Gesa. 2012. *Die Komponistenwitwe Constanze Mozart*. Unter Mitarbeit von Melanie Unseld und Annette Kreutziger-Herr. Biographik Band 2. Dissertation.
- Fischer-Lichte, Erika. 2012. *Performativität: Eine Einführung*. Edition Kulturwissenschaft Bd. 10. Bielefeld: Transcript.
- Frey, Emily. 2019. „Music Criticism in Imperial Russia.“ In *the Cambridge History of Music Criticism*, hrsg. von Christopher Dingle, 208–28. The Cambridge history of music. Cambridge, New York, Port Melbourne, New Delhi, Singapore: Cambridge University Press.
- G[linskij], B[oris]. 1914. „O. K. Notovič. (Nekrolog): [O. K. Notowitsch. (Nachruf)].“ *Istoričeskij vestnik [Geschichtszeitung]* 35 (CXXXVI): 216–21. <https://runivers.ru/bookreader/book485474/#page/3/mode/1up>. Zugriff am 29. Juni 2024.
- Garden, Edward und Jennifer Spencer. 2002. „Solov'ov, Nikolay Feopemptovich.“ In *the New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 23 Scott to Sources, MS, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell. 2. Ausgabe, 656–57. London, New York: Macmillan; Grove.
- Gaub, Albrecht. 2016ff. „Serov, Aleksandr Nikolaevič.“ In Lütteken 2016ff. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25242>. Zugriff am 28. August 2024.
- Gerschkowitsch, Ewgenija. 2020. „Moskovskaja dinastija: Simonoviči—Efimovy—Serovy: [Moskauer Dynastie: Simonowitsch—Efimow—Serow].“ Zugriff am 17. Juni 2024. <https://moskvichmag.ru/lyudi/moskovskaya-dinastiya-Simonowitschi-efimovy-serovy/>.

- Glushkova, Olga Reyngoldovna. 2020. „Iz istorii proischoždenija zvanija ‚Svobodnyj chudožnik‘ dlja vypusnikov konservatorij RMO. Navstreču 155-letiju Moskovskoj konservatorii/From the History of the Title ‘Free Artist’ for Graduates of the Russian Musical Society’s Conservatories. To the 155th Anniversary of the Moscow Conservatory.“ *Vestnik KemGUKI* 51:191–99. DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-191-199.
- Gogol, Nikolaj Vasil’evič. 2016. *Die toten Seelen: Roman*. Sonderausgabe. Russische Weltliteratur. Köln: Anaconda.
- Gosenpud, A. 1971. „Opernoe tvorčestvo A. N. Serova“ [Opernwerk A. N. Serows]. *Sovetskaja muzyka* 392 (7): 91–105.
- Gosenpud, A. 1973. *Russkij opernyj teatr XIX veka: 1873–1889 [Russisches Operntheater des 19. Jahrhunderts: 1873–1889]*. Leningrad: Muzyka.
- Gregor-Dellin, Martin und Dietrich Mack, Hrsg. 1976. *Wagner, Cosima. Die Tagebücher Band I: 1869–1877*. München, Zürich: Piper.
- Grob, Thomas. 2013. „II. Historischer Teil – 5. Romantik – 5.5 Russland.“ In *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Hans R. Brittnacher und Markus May, 84–86. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Gurko, Galina Vladimirovna. 1963. „Guzkow, Karl.“ In *Teatral’naja enciklopedija [Theater-Lexikon]*. 2 (Glovackij – Keturakis), hrsg. von P. A. Markov. 6 Bände, 245–46. Moskau: Sovetskaja enciklopedija.
- Hüsken, Renate. 2005. *Ella Adaiëwsky (1846–1926): Pianistin, Komponistin, Musikwissenschaftlerin*. Köln-Rheinkassel: Dohr. Zugl. Köln, Univ., Diss., 2003.
- Ivanov, A. N. 2002. *Mastera zolotogo i serebrjanogo dela v Rossii (1600–1926): Rukovodstvo dlja ekspertov-iskusstvovedov/Gold and silversmiths in Russia (1600–1926): A guide for art experts*. Moskau: Russian national museum.
- Ivanova, S. V. 2010. „Russkie ženšiny-kompozitory XIX veka/Russian Women-Composers of the 19th century.“ *Izvestija Samarskogo naučnogo centra Rossijskoj akademii nauk* 12 (5(2)): 563–66.
- Johanson, Christine. 1987. *Women’s Struggle for Higher Education in Russia, 1855–1900*. Kingston: McGill-Queen’s Univ. Press.
- Kaplun, Tatiana M. 2018. „The Odessa Section of the Imperial Russian Musical Society: Formation and Summation.“ *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship* 4: 127–32.
- Klejankin, Aleksej Wasil’ewitsch. 1968. *Svet – ljudjam: Dokumental’nyj očerk o prosvetitel’skoj dejatel’nosti V. S. Serovoj sredi krest’jan sela Sudoseva: [Das Licht für die Menschen: Ein dokumentarischer Essay über V. S. Serovas Aufklärungsarbeit unter den Bauern des Dorfes Sudosevo]*. Saransk: Mordovskoe knižnoe izdatel’stvo.
- Knaus, Kordula, Hrsg. 2013. *Autorschaft - Genie - Geschlecht: Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Musik, Kultur, Gender Bd. 11. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Kogler, Susanne. 2013. „Autorschaft, Genie, Geschlecht: Einleitende Überlegungen Zum Thema.“ In Knaus 2013, 9–22.
- Korabel’nikova, L. Z. 1989. „Muzykal’noe obrazovanie“ [Musikausbildung]. In *Istorija russkoj muzyki [Geschichte russischer Musik]*, hrsg. von Jurij V. Keldyš, Band 6. 50–60e gody XIX veka [1850–60er Jahre]. 167–87. Moskau: Muzyka.

- Kostjuchin, E. A. 2003. „Žestokij romans“ [Die bittere Romanze]. In *Sovremennyyj gorodskoj fol'klor: [Moderne Stadtfolklore]*, hrsg. von S. J. Nekljudov, 492–502. Tradicija, tekst, fol'klor. Moskau: Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Univ.
- Kovalchuk, Natalia. 2019. „Life and artistic journey of Valentina Serowa/Žizn' i tvorčeskij put' Valentiny Serovoj“ *MUSICUS* (3): 41–48.
https://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/zurnaly/Musicus_59_web_conservatory/Musicus_59_Kovalchuk.pdf. Zugriff am 17. September 2023.
- Krasnova, Elena. 2012. „The First Russian Conservatory in Demidov Lane/Pervaja russkaja konservatorija v Demidovom pereulke.“ *MUSICUS* 30 (2): 57–63.
http://old.conservatory.ru/files/Musicus30_Krasnova.pdf. Zugriff am 28. August 2024.
- Kremlev, Julij Anatol'evič, Hrsg. 1960. *Russkaja mysl' o muzyke: Očerki istorii russkoj muzykal'noj kritiki i estetiki v XIX v. [Russisches Gedankengut über Musik: Aufsätze zur Geschichte der russischen Musikkritik und -ästhetik im 19. Jahrhundert.]* Band 3: 1881–1894. Leningrad: Muzgiz.
- Krutikova, L. V. 1965. „‘Severnyj vestnik’.“ In *Očerki po istorii russkoj žurnalistiki i kritiki. Tom 2: Vtoraja polovina XIX veka [Aufsätze zur Geschichte der russischen Publizistik und Kritik. Band 2: Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts]*, hrsg. von W. G. Berezina, N. P. Emel'janov, N. I. Sokolow und N. I. Totubalin, 394–412. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta.
- Lejzerovič, Aleksandr. 2011. „Gore razumu – ‚Uriel Acosta‘ Karla Guckova: [Leid der Vernunft – ‚Uriel Acosta‘ Karl Gutzkows].“ *Sem' iskusstv* 18 (5).
<https://7iskusstv.com/2011/Nomer5/Lejzerovich1.php>. Zugriff am 25. Juni 2024.
- Liss, Hanna. 2020. *Jüdische Bibelauslegung*. Uni-Taschenbücher 5135. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Lobanova, Marina. 2003ff. „Walentina Semjonowna Serowa.“ In *MUGI: Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske: Hochschule für Musik und Theater Hamburg. https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000765. Zugriff am 30. März 2024.
- Loseva, O. V. 2004. *Die Russlandreise Clara und Robert Schumanns (1844)*. Schumann-Forschungen 8. Mainz: Schott.
- Lütteken, Laurenz, Hrsg. 2016ff. *MGG-Online*. New York, Kassel, Stuttgart.
- Mayer-Heimel, Katharina. 2015. „Marie Pleyel.“ In *MUGI: Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske: Hochschule für Musik und Theater Hamburg. https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000636. Zugriff am 13. Juli 2024.
- Melnik, N. D. 2021. „Žurnal ‚Severnyj vestnik‘ (1885–1899) kak predteča izdanij russkogo simvolizma i modernizma“ [Das Magazin ‚Der Nordbote‘ (1885–1899) als Wegbereiter der Publikationen des russischen Symbolismus und Modernismus]. *Vestnik VGU. Serija: Filologija. Žurnalistika* (1): 110–14.
- Mironov, Boris Nikolaevič. 2003. *Social'naja istorija Rossii perioda Imperii (XVIII – načalo XX v.): Genezis ličnosti, demokratičeskoj sem'i, graždanskogo obščestva i pravovogo gosudarstva [Sozialgeschichte Russlands in der Kaiserzeit (18. Jahrhundert – frühes 20. Jahrhundert): Genese des Individuums, der demokratischen Familie, der Zivilgesellschaft und des Rechtsstaates]*. Band 1. Sankt Petersburg: Dmitrij Bulanin.
- Mitina, Assol Olegovna. 2010a. *Uriel Acosta*. Manuskript.
- Mitina, Assol Olegovna. 2010b. *Valentina Serova*. Manuskript.
- o.A. 1905. *Raspredelenie naselenija po glavnejšim soslovijam, veroispovedanijam, rodnomu jazyku i po nekotorym zanjatijam. Kratkie obščie svedenija po Imperii. Po rezul'tatam razrabotki dannych*

- Pervoj vseobščej perepisi naselenija, proizvedennoj 28 janvarja 1897 goda [Verteilung der Bevölkerung nach den wichtigsten Gesellschaftsschichten, Religionen, Muttersprachen und einigen Berufen. Kurze allgemeine Informationen über das Kaiserreich. Basierend auf den Ergebnissen der Daten der ersten allgemeinen Volkszählung vom 28. Januar 1897].* Sankt Petersburg: N. L. Nyrkin.
- Osipova, L. A. 2014. „Istorija fortepianno-duètnogo ispolnitel'stva v Rossii: Konec XVIII – načalo XX veka“ [Geschichte des Klavierduos in Russland: Ende des 18. bis Anfang des 20. Jahrhunderts]. Russische-Gnessin-Musikakademie. Dissertation.
- Pietrow-Ennker, Bianka. 1999. *Rußlands „neue Menschen“: Die Entwicklung der Frauenbewegung von den Anfängen bis zur Oktoberrevolution.* Reihe Geschichte und Geschlechter 27. Frankfurt/Main: Campus-Verl. Zugl. Tübingen, Univ., Habil.-Schr., 1994.
- Rabinowitz, Stanley J. 1997. „Northern Herald: From Traditional Thick Journal to Forerunner of the Avant-Garde.“ In *Literary Journals in Imperial Russia*, hrsg. von Deborah A. Martinsen, 207–27. Cambridge studies in Russian literature. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rasmussen, Sasha. 2021. „Musicians, Students, Listeners: Women and the Conservatoire in pre-war Paris and St Petersburg.“ *Cultural and Social History: The Journal of the Social History Society* 18 (2): 221–42. DOI: 10.1080/14780038.2021.1902608.
- Redepenning, Dorothea. 1994. *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik.* Band 1 (Das 19. Jahrhundert). Laaber: Laaber-Verlag.
- Redepenning, Dorothea. 2003. „Russischer Stoff, europäische Form. Der Dialog der Kulturen in der Musik.“ *Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen* 53 (9–10): 1262–80.
- Ridenour, Robert C. 1981. *Nationalism, modernism, and personal rivalry in nineteenth-century Russian music.* Russian music studies 1. Ann Arbor: UMI Research Pr.
- Rosenholm, Arja. 1999. *Gendering Awakening: Feminity and the Russian Woman Question of the 1860s.* Helsinki: Kikimora Publications.
- Rosenthal, Charlotte. 1994. „Achievement and Obscurity: Women's Prose in the Silver Age.“ In Clyman 1994, 149–70.
- Rossichina, V. P. 1985. *Opernyj teatr S. Mamontova: [S. Mamontovs Opernhaus].* Moskau: Muzyka.
- Sargeant, Lynn M. 2011. *Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life.* The new cultural history of music. Oxford: Oxford University Press.
- Seibicke, Wilfried. 2000. „Rachel.“ In *Historisches deutsches Vornamenbuch.* Band 3 L–Sa, hrsg. von Wilfried Seibicke, 552. Berlin, New York: de Gruyter.
- Semenkova, T. G. 1998. „Vysšee obrazovanie dlja ženščin v Rossii XIX veka (stranicy istorii): [Universitäre Bildung für Frauen im Russland des 19. Jahrhunderts (Seiten der Geschichte)].“ *Vestnik FA* (1): 101–11.
- Semenov, A. M. und O. A. Semenova. 2019. „Položenie dvorjanskoj vdovy v Rossii v XIX v./The Status of Noble Widows in Russia in the XIX c.“ *Ženščina v rossijskom obščestve/Women in Russian Society* (2): 98–106. DOI: 10.21064/WinRS.2019.2.9.
- Silberstein, I. S. 1968. „Valentina Semenovna Serova. Ee muzykal'naâ, literaturnaâ i obšestvennaâ deâtel'nost'“ [Valentina Semenovna Serowa. Ihre musikalische, literarische und soziale Aktivität]. In Silberstein and Samkov 1968, 15–52.
- Silberstein, I. S. und V. A. Samkov, Hrsg. 1968. *Serowa, V. S. Kak ros moj syn [Wie mein Sohn aufwuchs].* Leningrad: Hudožnik RSFSR.

- Silberstein, I. S. und V. A. Samkov. 1985. *Valentin Serov v perepiske, dokumentah i interview [Walentin Serow in Korrespondenz, Dokumenten und Interview]* Band 1. Leningrad: Hudožnik RSFSR.
- Simonowitsch-Efimowa, Nina. 1947. „Pamjati muzykanta-obščestvennika Valentiny Semenovny Serovoj“ [Zum Gedenken an die Musikerin und Aktivistin Walentina Semjonowna Serowa]. *Sovetskaja muzyka* 109 (4): 56–60.
- Skurko, E. R. und A. V. Ščeveleva. 2019. „K voprosu interpretacii tragedii Karla Guckova ‘Uriel Akosta’ v odnoimënnoj opere Valentiny Serovoj/Concerning the Question of the Interpretation of the Tragedy of Karl Gutzkow ‘Uriel Acosta’ in Valentina Serova’s Opera of the Same Title.“ *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship* (3): 82–92. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.082-092c.
- Skurko, E. R. und A. V. Ščeveleva. 2020. „Pretvorenje evrejskoj muzykal’noj tradicii v opere Valentiny Serovoj ‚Uriel Akosta‘“ [Jüdische Musiktradition in Walentina Serowas Oper ‚Uriel Acosta‘]. *Muzykal’naja akademija* 772 (4): 118–31. <https://mus.academy/articles/pretvorenje-evrejskoj-muzykalnoy-traditsii-v-opere-valentiny-serovoy-uriel-akosta>. Zugriff am 17. September 2024.
- Skurko, E. R. und A. V. Ščeveleva. 2023. *Opera V. S. Serovoj ‚Uriel Akosta‘ v kontekste chudožestvennoj kul’tury XIX – načala XX stoletija: problemy dramaturgii, stilja [Die Oper ‚Uriel Acosta‘ von W. S. Serowa im Kontext der Kunst des 19. – frühen 20. Jahrhunderts: Probleme der Dramaturgie und des Stils]*. Ufa: Redakcionno-izdatel’skij sovet Ufimskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Z. Ismagilova.
- Smith, Alison K. 2014. *For the Common Good and Their Own Well-Being: Social Estates in Imperial Russia*. Oxford: Oxford University Press.
- Stites, Richard. 1991. *The Women’s Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860-1930*. New ed. with afterword. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Taruskin, Richard. 1993. *Opera and Drama in Russia: As Preached and Practiced in the 1860s*. Reissued. Rochester, N.Y., Woodbridge: University of Rochester Press.
- Taruskin, Richard. 2001. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Taubmann, Jane A. 1994. „Women Poets of the Silver Age.“ In Clyman 1994, 171–88.
- Taylor, Philip S. 2007. *Anton Rubinstein: A Life in Music*. Russian music series. Bloomington, Ind. Indiana Univ. Press.
- Unsel, Melanie. 2013. „Genie und Geschlecht: Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung.“ In Knaus 2013, 23–45.
- Vacuro, V. È. 2003. „Aleksandr Čavčavadze i russkaja romansnaja lirika. (Razyskanija)“ [Alexander Chavchawadze und die russische romanische Lyrik. (Recherche)]. In *Puškin. Issledovanija i materialy [Puškin. Studien und Materialien]*, hrsg. von R. V. Iezuitova, 304–14. Sankt Petersburg: Rossijskaja akademija nauk, Puškinskij dom.
- Woronina, N. I. und I. L. Sirotina. 1995. „Derevenskaja opera V. S. Serovoj v kontekste russkoj provincial’noj kul’tury“ [Die Dorfooper von W.S. Serowa im Kontext der russischen Provinzkultur]. *Regionologija* (1): 188–96.
- Yagubov, Boris Alekseevich. 2013. „Žestokij’ romans i gorodskaja ballada: Genezis i funkcionirovanie/’Cruel’ Romance and City Ballad: Genesis und Functioning.“ *Gramota* 21 (3, T. 1): 215–19. <https://gramota.net/materials/2/2013/3-1/59.html>. Zugriff am 14. Juli 2024.

Zajceva, Tat'jana Andreevna. 2024. „Valentina Serova i ee opera ‘Uriel Akosta’”. Recenzija na knigu Evgenii Skurko i Angeliny Ščevelevoj” [Walentina Serowa und ihre Oper ‘Uriel Acosta’]. Rezension zum Buch von Evgeniya Skurko und Angelina Shcheweleva]. *Muzykal'naja akademija* 786 (2). <https://mus.academy/articles/valentina-serova-i-ee-opera-Uriel-Akosta-retsenziya-na-knigu-evgenii-skurko-i-angeliny-shchevelevoy>. Zugriff am 25. August 2024.

Zapadov, A. V., Hrsg. 1973. *Istorija ruskoj žurnalistiki XVIII – XIX vekov: [Geschichte des russischen Journalismus des 18.–19. Jahrhunderts]*. 3. Aufl. Moskau: Vysšaja škola.

Anhang 1. Die Orchestersuite *Die Nacht vor Weihnachten* (1877)

* –Nummer, die von Walentina Serowa eigenständig komponiert wurden.

Nr.	Untertitel	Tempi	Tonart	Einführender Programmtext
1*	Die Nacht	Antante – Allegro – Tempo I – Allegretto – Andante	d-Moll	Eine ruhige, mondhelle Nacht; der Teufel, der Solocha begünstigt, stiehlt den Mond. Schneesturm. Der Teufel schleicht sich in den Schornstein der Hütte und gibt den Mond frei...Wieder eine stille, sternenklare Nacht, und Weihnachtslieder sind in der Ferne zu hören. (Serowa 1877, 2)
2	Oxana, Wakula und Mädchen	Spielhaft (Oxana) – Etwas leiser, wie gesungen (Wakula) – Tempo I	G-Dur / g-Moll	
3*	Wakula in tiefer Verzweiflung	Adagio (düster)	g-Moll	
4*	Der Flug des Teufels mit Wakula	Allegro non troppo – Andante – Tempo I – Allegro – Presto	Es-Dur/es- Moll	Zuerst erschrak Wakula, als er von der Erde in eine solche Höhe stieg, aber wenig später fasste er wieder Mut: In der Höhe war alles; die Luft war in einem leichten silbernen Nebel durchsichtig. Die Sterne, die sich beieinander versammelt waren, spielten Blindekuh; eine ganze Schar von Geistern schwirrte wie eine Wolke zur Seite... Der Teufel, der über die Barriere geflogen war, verwandelte sich

				in ein Pferd und der Schmied sah sich nun auf einem rasenden Renner. Gogol. (Serowa 1877, 18) ¹⁰²
5	Der Ball bei der Königin (Menuet á la reine)	Grazioso, Da capo	B-Dur	
6	Mazurka		F-Dur – h-Moll – D-Dur – F-Dur	
7	Oxanas Traurigkeit über die Abwesenheit von Wakula (Arietto)	Andante cantabile	f-Moll	
8*	Oxanas Zusammentreffen mit Wakula	Andante moderato – Allegro – Allegro moderato – Andante espressivo	As-Dur	

¹⁰² Dieser Text stellt nur eine gekürzte Variante des entsprechenden Abschnitts aus der Erzählung Gogols dar. Vgl.: Gogol, Nikolai. 1960. *Abende auf dem Vorwerk bei Dikanjka: Ländliche Erzählungen*. Ins Deutsche übertragen von Alexander Eliasberg. München. Wilhelm Goldmann Verlag. 120–121.

Anhang 2. Bolschoj-Theater Moskau: Übersicht über die Spielpläne in den Spielzeiten 1883/84, 1884/85 und 1885/86¹⁰³

Spielzeit 1883/1884						
Produktion	Premiere	Komponist*in	Jahr	Regie	ML	Bühnenbild
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	15.09.1883	Gioachino Rossini	1816	Antonín Barzal	Ippolit Altani	vorgefertigte
<i>Eugen Onegin</i>	21.09.1883	Pjotr Tschajkowskij	1879	Antonín Barzal	Ippolit Altani	Iwan Kakurin, Wasilij Gurjanow, Franz Nordmark
<i>Guillaume Tell</i>	11.11.1883	Gioachino Rossini	1829	Antonín Barzal	Ippolit Altani	Karl Waltz, Anatolij Geltser, Iwan Schangin
<i>Askolds Grab</i>	21.12.1883	Alexej Werstowskij	1835	Antonín Barzal	Ulrich Avranek	Karl Waltz, Anatolij Geltser, Pawel Isakow
<i>Mazepa</i>	03.02.1884	Pjotr Tschajkowskij	1883	Antonín Barzal	Ippolit Altani	Karl Waltz, Wasilij Gurjanow, Iwan Kakurin
<i>I puritani</i> ¹⁰⁴	28.02.1884	Vincenzo Bellini	1835	A. di Segni	Enrico Modesto Bevignani	vorgefertigte
<i>Nero</i> ¹⁰⁵	07.03.1884	Anton Rubinstein	1879	A. di Segni	Enrico Modesto Bevignani	unbekannt

¹⁰³ Daten sind anhand des Elektronischen Archivs des Bolschoj-Theaters verfasst. <https://archive.bolshoi.ru/>. Zugriff am 29. August 2024. Vgl. mit dem Repertoire der Petersburger Operntheater in den 1880er Jahren: Redepenning 1994, 445–447.

¹⁰⁴ Aufgeführt von der italienischen Truppe des Theaters.

¹⁰⁵ Aufgeführt von der italienischen Truppe des Theaters.

Spielzeit 1884/1885						
<i>Nischni Nowgoroder</i>	30.11.1884	Eduard Nápravník	1868	Antonín Barzal	Ippolit Altani	Karl Waltz, Iwan Kakurin
<i>Feindesmacht</i>	23.10.1884	Alexander Serow	1871	Antonín Barzal	Ippolit Altani	Karl Waltz, Iwan Kakurin
<i>Uriel Acosta</i>	15.04.1885	Walentina Serowa	1885	Antonín Barzal	Ippolit Altani	Wassili Polenow, Karl Waltz u.a.
Spielzeit 1885/1886						
<i>La Juive</i>	10.10.1885	Fromental Halévy	1835	Antonín Barzal	Ippolit Altani	vorgefertigt
<i>Ruslan i Ljudmila</i>	25.11.1885	Mikhail Glinka	1842	Antonín Barzal	Ulrich Avranek	vorgefertigt

Anhang 3. Oper *Uriel Acosta* Walentina Serowas. Libretti (1883, 1885), Klavierauszug (1884) und Klavierauszug und Dirigierpartitur der Uraufführung (1885)

Die Tabelle fasst die strukturellen Änderungen zusammen, die zwischen 1883 (Druck der ersten Fassung des Librettos) und Ende 1885 (Druck der zweiten Fassung des Librettos) entstanden sind. Ziel dieser Tabelle ist es, das Verhältnis zwischen den Szenen im Libretto und den Musiknummern im musikalischen Werk sowie die für die Uraufführung im April 1885 vorgenommenen Änderungen darzustellen. Als „o. Ä.“ (ohne Änderungen) werden die Szenen, Musiknummern und Abschnitte gekennzeichnet, die strukturell mit der früheren Fassung übereinstimmen. Dabei werden zwei Fassungen des Librettos sowie die Klavierauszüge und die Partitur miteinander verglichen. Der Klavierauszug, der für die Uraufführung („UA“) bei den Korrepetitionsproben verwendet wurde, stimmt nicht immer mit der Dirigierpartitur hinsichtlich der Kürzungen und Änderungen überein, stellt jedoch eine wichtige Quelle dar und wird in dieser Zusammenstellung berücksichtigt. Die fett- und kursivgeschriebenen Bezeichnungen und Anmerkungen sind den Quellen entnommen.

Libretto 1883	Libretto 1885	Klavierauszug 1884/92	UA 1885 - Klavierauszug	UA 1885 - Partitur 1885
Amsterdam, Beginn des 16. Jahrhunderts		Instrumentale Introduktion (Largo)	o.Ä.	o.Ä.
I. Akt				
<u>Szene 1</u> Acosta und Rahel Acosta und Rahel spazieren im Garten. Am Ende ist Pedros Serenade hinter der Bühne hörbar.	o.Ä.	<u>Nr. 1</u> Szene im Garten Acosta und Rahel (Andante)	o.Ä.	kleine Änderungen im gesungenen Text
<u>Szene 2</u> Pedro (hinter der Bühne) und Rahel Serenade Pedro, am Ende erscheint Rahels Vater Manasse.	o.Ä.	<u>Nr. 2</u> [I.] Pedros Serenade (<i>hinter der Bühne</i>) (Andantino) [II.] Pedro und Rahel (Moderato assai)	Anmerkung "hinter der Bühne" zu Pedros Serenade durchgestrichen	o.Ä.

<u>Szene 3</u> Manasse, Pedro und Rahel Manasse lädt Pedro ins Haus ein.	o.Ä.	[III.] Manasse, Rahel und Pedro (Ruhig)	gekürzt	gekürzt
<u>Szene 4</u> Acosta <i>Acosta geht langsam die Stufen zum Gartenpavillon hinauf und blättert nachdenklich in einem Folianten.</i>	o.Ä.	<u>Nr. 3</u> Szene im Gartenpavillon Soloszene Acostas (Andante)	gekürzt	gekürzt
<u>Szene 5</u> Pedro und Rahel (<i>Acosta sieht sie nicht</i>) Rahel versucht, Pedro loszuwerden.	o.Ä.	<u>Nr. 4</u> Pedro, Rahel und Acosta (<i>Acosta bleibt im tiefen Nachdenken im Gartenpavillon</i>) (Allegretto)	gekürzt	gekürzt
<u>Szene 6</u> <i>Vier Rabbiner der Synagoge kommen mit Fackeln. Rabbiner suchen nach Acosta. Acosta gibt sich preis.</i>	o.Ä.	<u>Nr. 5</u> <i>Vier Rabbiner der Synagoge kommen mit Fackeln.</i> (Lento)	gekürzt	gekürzt
<u>Szene 7</u> <i>Dieselben ohne Acosta.</i> Pedro stellt fest, dass Rahel sich über ihr Wiedersehen nicht freut, und greift Acosta an („Mein Rivale ist ein Plappermaul“, „Er ist seit langem aus der Gemeinde ausgeschlossen“).	o.Ä.	<u>Nr. 6</u> Abschlusszene Rahel und Pedro (Allegro)	gekürzt	gekürzt
<u>Szene 8</u> Pedro Pedro will Rache nehmen.	o.Ä.	[II.] Pedros Arie (Moderato)		

II. Akt				[mit dem I. Akt zusammengeführt]
<u>Szene 1</u> Gäste spazieren im Manasses Garten.	o.Ä.	<u>Nr. 7</u> Vorspiel und Szene mit Gästen (Tempo di valse brill)	o.Ä.	gekürzt
<u>Szene 2</u> Gäste spazieren im Manasses Garten.	o.Ä.			
<u>Szene 3</u> Gast-Chor. Sängerin im Boot singt mit Gitarrenbegleitung eine Romanze.	o.Ä.	<u>Nr. 8</u> Bootsfahrt-Szene und Chor (Andante ma non troppo)	o.Ä.	Am Ende der Szene ein zusätzliches instrumentales Zwischenspiel neukomponiert (Der Autograph befindet sich als Einleger in der Partitur)
<u>Szene 4</u> Gäste und Manasse kommen in den Garten, Rahel mit Freundinnen, Acosta steht an der Seite.	o.Ä.	<u>Nr. 9</u> Verfluchungsszene [I.] Manasse, Acosta, Rahel, alle Gäste (Sempre moderato) [II.] Auftritt der Rabbiner (Largo maestoso) [III.] Der Hohe Rabbiner, Rahel, Chor (Grave)	o.Ä.	o.Ä. [II] Trompeten auf der Bühne, S. 78 schlägt Tamtam beim Text „Sei für die Ewigkeit verflucht“.
<u>Szene 5</u> Rabbiner mit vier Priestern mit Posaunen verfluchen Acosta. Frauen zeigen Mitleid Manasse gegenüber, Männer behaupten, sie kannten Acosta nie.	o.Ä.			
<u>Szene 6</u> Dieselben und der Hohe Rabbiner Rahel setzt sich für Acosta ein.	o.Ä.			
<u>Szene 7</u> Rahel, Manasse und Acosta Die Rabbiner verlassen den Garten. Manasse folgt ihnen und empfiehlt Rahel und Acosta, die Rabbiner zu vermeiden.	o.Ä.			

<u>Szene 8</u> Acosta und Rahel Liebesduett, Acosta verlässt den Garten.	o.Ä.	<u>Nr. 10</u> Duett Rahel und Acosta (Agitato)	o.Ä.	o.Ä.
III. Akt				II. Akt
<u>Szene 1</u> Manasse und Rahel Zimmer im Manasses Haus. Manasse versucht, Rahel zu überzeugen, dass Acosta auf seine Ideen verzichten muss. Rahel spricht sich dagegen aus.	o.Ä.	<u>Nr. 11</u> Manasse mit Tochter (Andante cantabile)	o.Ä.	o.Ä.
<u>Szene 2</u> Rahel allein. Sie möchte Acosta wiedersehen.	o.Ä.	<u>Nr. 12</u> Rahel (Andante cantabile)	o.Ä.	o.Ä.
<u>Szene 3</u> Manasse kommt mit der blinden Esther (Acostas Mutter) zurück und stellt sie Rahel vor.	o.Ä.	<u>Nr. 13</u> Szene mit Mutter Acostas und Das jüdische Gebet [I.] Manasse, Esther, Rahel (Risoluto con forza) [II.] Esther und Rahel (Grave)	o.Ä.	
<u>Szene 4</u> Rahel und Esther	o.Ä.	[III.] Dieselben und Acosta (<i>Das jüdische Wiegenlied</i> , Moderato)		

<u>Szene [5]</u> Acosta, Esther, Rahel Esther segnet Rachel als Acostas Braut, gemeinsames Gebet von Esther und Rahel. Zunächst Esther, danach auch Rahel versuchen, Acosta davon zu überzeugen, auf seine Ideen zu verzichten, weil Rahel sonst Pedro heiraten muss (Rahels und Esthers Duett). Acosta entscheidet, den Bitten entgegenzukommen und in die Synagoge zurückzukehren	o.Ä.	[IV.] Das jüdische Gebet (Rahel und Esther, ohne Orchester) Andante religioso <u>Nr. 14</u> Esthers Bitte (Andante (<i>Grave</i>)) <u>Nr. 15</u> [I.] Rahels und Esthers Duett (Moderato assai) [II.] Acosta (Largo)		Nr. 15, [I.] Rahels und Esthers Duett ist gekürzt
<u>Szene [6]</u> Rahel und Esther ohne Acosta Rahel ändert ihre Meinung und beschließt, Acosta aufzuhalten.	o.Ä.	Abschlusszene Rahel und Esther (Agitato)	o.Ä.	o.Ä.
IV. Akt				III. Akt
		<u>Nr. 16</u> Vorspiel (Maestoso)		
<u>Szene 1</u> Synagoge.	o.Ä.	<u>Nr. 17</u> [I.] Synagoge (Moderato assai)	o.Ä.	o.Ä.
<u>Szene 2</u> Auftritt des Jugendchors. Menschenmenge kommt in die Synagoge.	o.Ä.	[II.] Jugendchor (Un poco piu mosso, ohne Orchesterbegleitung)		Jugendchor: Anmerkung in der Partitur: „Neben Jugendstimmen auch Frauenstimmen“.

<u>Szene 3</u> Beginn des Rituals der Lossagung, Kantor singt mit Jugendchor zusammen. Die Menschenmenge kommentiert das Ritual.	o.Ä.	[III.] Kantors Solo (Lento ma non troppo)	Anmerkung zum Chor der Menschenmenge: „Mehr sprechen als singen“.	Anmerkung zum Chor der Menschenmenge: „Mehr sprechen als singen“.
<u>Szene 4</u> Acosta im Totenhemd. Zunächst ist er verzweifelt und will fliehen, die Rabbiner lassen es aber nicht zu und zwingen ihn dazu, den für ihn verfassten Text vorzulesen.	o.Ä.	<u>Nr. 18</u> Szene der Lossagung (Lento)		S. 419 - Anmerkung für die Partie Acostas: „Auf Rezitation achten“.
<u>Szene 5</u> Acosta, fast in Ohnmacht, wird auf die Synagogenschwelle für die Fortsetzung des Rituals gelegt. Pedro tritt als erster über die Schwelle und stellt seinen Fuß auf Acostas Brust. Acostas Schüler Elias bestätigt, dass Rahel Pedro heiraten wird. Acosta verzichtet auf das Lossagungsritual und flieht.	o.Ä.	<u>Nr. 19</u> Finale [I.] (Allegro)	S. 167 – Der Akt wurde gekürzt und endet mit Acostas Phrase „Ich bleibe für immer euer Feind“.	Die Partie Manasse in der Szene komplett gekürzt. Eine neue Coda wurde für den IV. Akt anstelle der gekürzten Abschnitte komponiert (Der Autograph befindet sich als Einleger in der Partitur).
<u>Szene 6</u> Dieselben ohne Acosta Die verärgerte Menschenmenge will Acosta steinigen und sucht nach ihm.	o.Ä.	[II.] Dieselben ohne Acosta (Allegro ma non troppo quasi Allegretto)	gekürzt	gekürzt
<u>Szene 7</u> Dieselben und der Hohe Rabbiner Alle verlassen die Synagoge. Der Hohe Rabbiner ruft zur Ruhe, kann jedoch den Ärger der Menschenmenge nicht aufhalten.	gekürzt	[III.] Dieselben und der Hohe Rabbiner (Largo) [IV.] Rabbiner und Sänger verlassen die Bühne, Chor bleibt auf der Bühne (Allegretto)		

V. Akt				IV. Akt
<u>Szene 1 [Verse]</u> Die Ruinen außerhalb der Stadt Amsterdam auf einer erhöhten Stelle, Acosta auf den Felsen kränklich und moralisch gebrochen. Er bittet Gott um den Tod und schläft schließlich vor Erschöpfung ein.	<u>Szene 1 [Prosa]</u> Neuer Prosatext für die Partie Acosta, der inhaltlich dem Text aus der Fassung von 1883 folgt. Anmerkung für die Szene ist wesentlich gekürzt, die Stadt Amsterdam wird nicht erwähnt.	<u>Nr. 20</u> Ruinen außerhalb der Stadt Amsterdam (Andante lugubre) Text aus Libretto von 1883	o.Ä.	Vorspiel zur Szene gekürzt, der gesungene Text geändert auf die Fassung von 1885. Für Nr. 20 wurde neue Musik komponiert (Der Autograph befindet sich als Einleger in der Partitur).
<u>Szene 2 [Verse]</u> Rahel und Acosta Rahel kommt zu Acosta und will mit ihm flüchten, Acosta verweigert es. Rahel erklärt sich zu seiner Anhängerin und berichtet, dass ihre Hochzeit mit Pedro gescheitert ist. Rahels und Acostas Duett. Die Annäherung Pedros mit Menschen ist zu hören.	<u>Szene 2 [Prosa]</u> Rahel im Brautkleid sucht nach Acosta. Acosta verfällt in Wahnsinn. Duett von Rahel und Acosta.	<u>Nr. 21</u> Rahel und Acosta (Agitato) Text stellt eine Zusammenfassung der Versionen von 1883 und 1885	kleine Kürzung, S. 189-191	o.Ä.
<u>Szene 3 [Verse]</u> Dieselben und Pedro Pedro sieht Acosta in Rahels Armen und tötet Rahel mit seinem Schwert. Danach erkennt er, dass Acosta bereits tot war.	<u>Szene 3 [Verse]</u> Rahel, Acosta und Chor <i>(zunächst hinter der Bühne)</i> Menschenmenge sucht nach Acosta. Acosta gerät in den Wahnsinn und stirbt.	<u>Nr. 22</u> Finale (Andante sostenuto) Wahnsinnszene Acostas gleichzeitig mit der Annäherung der Menschenmenge. Nach dieser Szene stirbt Acosta. Pedro tötet Rahel. Chor verlässt die Bühne.	Auftritt Pedros ist komplett gestrichen	Auftritt Pedros ist komplett gestrichen
<u>Szene 4 [Verse]</u> Die verärgerte Menschenmenge sucht nach Acosta. Nachdem alle weggegangen sind, bleibt Pedro zurück und bittet darum, die Leiche Rahels zu ihrem Vater Manasse zu bringen.	gekürzt			

<p><u>Szene 5</u> Acostas Schüler wickeln Acostas Leichnam schweigend und in tiefer Trauer in Schleier ein und tragen ihn schweigend den Berg hinauf. Das Bild in der Höhe: „Die Schüler weinen über Acostas Leichnam, der von der Sonne beleuchtet wird“.</p>	<p><u>Abschlusszene</u> Acostas Schüler in Gewändern wickeln Acostas Leichnam schweigend und in tiefer Trauer in Schleier ein und tragen ihn schweigend den Berg hinauf. Das Bild in der Höhe: „Die Schüler weinen über Acostas Leichnam, der von der Sonne beleuchtet wird“. Rahel steht neben den Schülern.</p>	<p>Instrumentale Coda (Largo, dolce e espressivo)</p>	<p>o.Ä.</p>	<p>o.Ä. (keine Anmerkungen zur Regie)</p>
--	---	---	-------------	---