

Die ukrainische Opernsängerin Solomia Kruschelnytska im Prozess der künstlerischen Emanzipation des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Luba Kijanovska
Univerza v Ljubljani
Universität Lwiw

Am Beispiel des Lebens und Schaffens des berühmten ukrainischen Opernstars Solomia Kruschelnytska wird ein Verständnis der Emanzipation in breiterem Sinne vermittelt. Man geht davon aus, dass der Inhalt des lateinischen Wortes *emancipatio* hauptsächlich „die Befreiung“ allgemein verstanden wurde. Was die konkrete Person der genannten ukrainischen Sängerin betrifft, wurde ihre „Befreiung“ auf den drei Ebenen betrachtet: in der Selbstverwirklichung als Sängerin, d. h. schöpferische professionelle Emanzipation, im Kampf für gleiche Rechte mit den Männern, also soziale Emanzipation und in der Bestätigung ihrer nationalen Selbstidentität als nationaler Emanzipation. Alle drei Formen sind in dem Lebenslauf von Kruschelnytska untrennbar verbunden, eine ist undenkbar ohne die beiden anderen. Zu den wichtigsten Faktoren, die zu ihrem Aufstieg auf den Opernbühnen der Welt beigetragen haben, gehören: das familiäre Umfeld, die Motivation, zu singen und einen Lebensweg einzuschlagen, der so ungewöhnlich war und in ihrem Umfeld nicht akzeptiert wurde, eine Vielzahl von Gesangsstudien und die allgemeine soziokulturelle Atmosphäre der Städte und Länder, in denen sie aufwuchs.

Schon ihre ersten Schritte beeinflussten die bemerkenswerten Anfänge ihrer weiteren Karriere. Sie kam in die Welt im Jahr 1871 als Tochter eines griechisch-katholischen Priesters zur Welt, was gleichzeitig Vorteil und Nachteil war. Vorteil, weil die Priesterfamilien zu dieser Zeit eine der am besten ausgebildeten Schichten der galizischen Ukrainer darstellten. Zu ihrem Nachteil, weil dieselbe Priesterfamilien auch reichlich konservativer

Ansichten, besonders was die Rolle der Frauen in der Gesellschaft betrifft, vertreten haben.

So stellt man zuerst die soziale Emanzipation von Kruschelnytska in ihrer Grundform dar: ihren Kampf für die Menschenrechte als Frau, die ihre professionelle Neigungen realisieren wollte. Es war außerordentlich schwierig: *„die Tochter eines griechisch-katholischen Priesters aus Galizien, die Opernsängerin, welche auf Bühnen auftritt“* klang noch in den letzten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts wie ein Oxymoron. Die Opernkarriere für eine Frau aus einer Priesterfamilie betrachtete man als etwas völlig Unvorstellbares, trotz der kulturfrendlichen Atmosphäre ihres Zuhauses, welches ihr die Möglichkeit gab, im Familienkreis zu musizieren, wie auch der Teilnahme im Laienchor, in dem sie ihr Gesangstalent zum ersten Mal unter Beweis stellen konnte und sie erfolgreich als Solistin auftrat. Darum musste Solomia, die ihr Lebensziel als Sängerin früh erkannte, erhebliche Einschränkungen und Hindernisse in Kauf nehmen. Zu diesen Hindernissen gehörten Gerüchte ihrer Umgebung, welche ganz wenig Engagement für die künstlerische Laufbahn von Frauen zuließ, meistens geringe Bildungsmöglichkeiten für die Frauen (sie konnten nur in den Klosterschulen für Frauen lernen und später als Hauslehrerin oder Medizinhilfe tätig werden). Um ihr Ziel zu erreichen, lehnte Kruschelnytska ihren Verlobten, einen künftigen griechisch-katholischen Priester ab, der kein Verständnis für ihre künstlerischen Strebungen aufzeigte. Als sie kurz danach ihre Gesangstudien am Lemberger Konservatorium bei Professor Wysotski antrat, entfachte sich in ihrer Umgebung ein Skandal. Sie hatte bloß Glück, dass zu dieser Zeit die Frauenbewegung auch in Galizien immer stärker wurde und sie nicht ganz allein in ihrer Neigungen war. Der Vater unterstützte trotzdem die Absicht seiner Tochter einer Ausbildung am Konservatorium, investierte dafür Geld – trotz der Unzufriedenheit mehrerer Personen in seinem Umkreis. Solomia war bewusst, dass *„der Schatten ihrer Sünde“* die ganze Familie bedeckte, wohl auch deswegen unterstützte sie später finanziell mehrere Verwandte, denen sie in schwierigen Lebenssituationen noch lange Jahre half. Für sich selbst von dieser Zeit stellte Kruschelnytska eine Devise fest: *„Entweder alles (was vorgesehen) zu leisten – oder nie wieder nach Hause zurückzukehren“*.¹

1 Solomia Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], Hrsg. Mychajlo Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 2: Materialien. Briefwechsel (Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1979), 55.

Unter Berücksichtigung, dass nur eine Person mit einer entsprechenden psychischen Verfassung diesen harten Kampf gegen solche Lebensumstände führen kann, zeichnete sich Kruschelnytska durch einen ambivertierten Psychotyp aus (ein ähnlicher Psychotyp wie bei Kruschelnytska bestätigt polnischer Musikwissenschaftler Mieczyslaw Tomaszewski im Fall Chopin²). Dieser Psychotyp brachte männliche und weibliche Merkmale einer Persönlichkeit in Einklang, was sich in der Breite der Interessen von Kruschelnytska (von Literatur, Weltgeschichte, Philosophie bis hin in Politik) und ihrer intellektuellen Fähigkeiten zur Verallgemeinerung, analytischen Studien und Lösung strategischer Aufgaben ausdrückte.

Diese Hypothese wird durch ihre konsequente Verteidigung ihres Rechts auf freie Berufswahl und -ausbildung, intellektuelle Kommunikation mit mehreren hochgebildeten Männern auf Augenhöhe und die stets offene Äußerung ihrer Standpunkte unterstrichen; es bestätigt auch ihre umfassende intellektuelle Entwicklung, Kenntnisse von acht Fremdsprachen und das tiefe wissenschaftliche Studium jeder Rolle. Ein Zeichen ihrer erfolgreichen sozialen Emanzipation war die Erlangung finanzieller Unabhängigkeit und praktische Vernunft, sowie die konsequente Verteidigung ihrer Prinzipien in Konfliktsituationen.

Es wäre nicht angebracht, Kruschelnytska nur als „Mann im Rock“, nur als aktive, rationale und intellektuelle Persönlichkeit darzustellen. Sie besaß auch mehrere typisch weibliche Charakterzüge, wie feine Sensibilität, ein gepflegtes Äußeres, Eleganz, den Sinn alltäglichen Komforts. Zu einem gewissen Zeitpunkt ihres Lebens überlegte sie sogar, ob es möglich wäre, biologisch typisch weibliche Eigenschaften, vor allem die Geburt eines Kindes mit ihrer Opernkariere zu verbinden. Solche Gedanken äußerte sie im Brief an ihren guten Freund, den bekannten ukrainischen Schriftsteller Mychajlo Pawlyk. Er erwiderte: *„Für die Geburt der Kinder sind Millionen von Frauen bestimmt, aber Kruschelnytska ist einzig in ihrer Art“*³.

Leider gab es noch auf dieser Stufe des Kampfes für Frauenrechte nur zwei Auswege: entweder die Karriere oder die Familie. In der Folge widmete sie sich völlig der Musik und dem Gesang, die ihr erlaubten, „höhere Zustände“ zu erleben. Dokumentarische Belege für ihre „Katharsis“ und „Einsicht“ finden sich in ihren Briefen an nächste Freunde und Verwandte,

2 Mieczyslaw Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, 2. Aufl. (Kraków: s. n., 2005).

3 Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], Teil 2, 224.

inzwischen an Pawlyk, da dieses reflektierende Gefühl nur von der Person, die es erlebt hat, vermittelt werden kann:

Es freut mich sehr, dass Ihnen Aida gefällt, denn ich bin so verzaubert von ihr, dass ich manchmal aufhöre zu singen, weil ich weine. Im Allgemeinen bewegt mich die Musik am meisten, das ist seltsam für mich, vor allem, weil ich ein kaltes Temperament habe und nervenstark bin.⁴

In einem anderen Brief bestätigte sie: *„mein Ehemann wäre unglücklich ... ich hätte ihn nicht so sehr lieben gelernt, wie ich die Musik liebe“*.⁵

Briefe und Dokumente zeugen anschaulich davon, wie Kruschelnyska die Freiheit der Frau in der Gesellschaft in damaliger Zeit verstand, als dieses Problem in ihrem konservativen Umfeld des griechisch-katholischen Klerus akut war. Daher ist die Frage des weiblichen Selbstbewusstseins in Bezug auf die künstlerische Karriere von Kruschelnyska eng mit dem individuellen und psychologischen Porträt der Sängerin verbunden. Solomia Kruschelnyska zeigte ein natürliches und fruchtbares Verständnis ihrer Freiheit. Ihre intellektuell verwirklichte Freiheit formte sich zu einem kohärenten System, das nicht nur die Rechte umfasste, für die sie als Frau in Bezug auf ihre Fähigkeiten und die bewusste Wahl ihres Lebensweges kämpfte, sondern auch ihre Pflichten und große Verantwortung gegenüber sich selbst, gegenüber ihrer Familie und ihren Freunden, die an sie glaubten und dabei sogar ihren Ruf riskierten, von der Gesellschaft verurteilt wurden; und schließlich gegenüber ihrem Volk, als dessen kulturelle Botschafterin und Vertreterin sie sich betrachtete.

Die zentrale Frage des vorliegenden Vortrags besteht darin, ihre professionelle bzw. künstlerische Emanzipation zu klären als auch Solomia's Hauptziel einer Opernkarriere war. Dazu muss etwas ausführlicher argumentiert werden, was eigentlich „künstlerische Emanzipation“ bedeutet und ob diese Bezeichnung auf irgendeine Weise überhaupt gerechtfertigt wäre. Ich verwende diesen Terminus in Analogie zur „emanzipierten Tonalität“, der „emanzipierte Tonsprache“ der Musik des XX. Jahrhunderts, d. h. die Erweiterung des Repertoires in Richtung der neuen Musik, aber auch die neue Einstellung zur Interpretation entweder neuerer, oder auch romantischer Musik, in der Vertiefung ihres intellektuellen Segmentes.

Die genannte Intellektualisierung besteht in genauen Studien der historisch-nationalen Umstände, in denen das Sujet der Oper sich entwickelte,

4 Ibid., 208.

5 Ibid., 219.

der Besonderheiten des ästhetischen Stils der Epoche und des individuellen Stils der Komponisten, im Nachdenken über die Grundidee und Ziele, die der Komponist in dieser Oper verfolgte. Alle diese Charakteristika passen genau zu Solomia Kruschelnytska. Um ihre künstlerische Emanzipation richtig darzustellen, scheint notwendig, ihre Persönlichkeit unter dem Gesichtswinkel eines Psychogramms, d. h. aller ihren psychologischen Einzelheiten, die man durch die Analyse ihrer Leistungen als Opern- und Kammer­sängerin, zu definieren.

Als methodologische Grundlage verwendet man die Theorie des amerikanischen Psychologe Abraham Maslow zur selbstverwirklichten Persönlichkeit, welche ganz treffend für obengenannte Aufgabe scheint. Von den wichtigsten Charakterzügen, die nach dieser Theorie selbstverwirklichten Personen eigen sind, merkt man in der künstlerischen Emanzipation der Solomia Kruschelnytska folgende Züge: „aufgabenorientiert“ (im Gegensatz zu selbstorientiert); „Autonomie, Unabhängigkeit von Umwelt“; „Mystik und die Erfahrung, sich in 'höheren Zuständen' zu befinden (die Fähigkeit zur Katharsis – L. K.)“; „selbstverwirklichte Kreativität“; „Transzendenz jeder allgemein akzeptierten Kultur.“⁶

Wenn man die Erscheinungsformen einer selbstverwirklichten Persönlichkeit in Solomia Kruschelnytska zusammenfasst, könnte man vor allem eine überzeugende Verkörperung jenes Segments erkennen, das man metaphorisch als „Sucht nach dem Schaffen, nach der Kunst“ bezeichnet sein könnte.

Als weiteres ergänzendes Kennzeichen der selbstverwirklichten Persönlichkeit nennt man ein erhöhtes Interesse zu neuen „künstlerischen Territorien“. Es beeinflusst das starke innere Bedürfnis, immer weiter in ihrer Entwicklung zu gehen, manchmal mit dem unsicheren Weg, nicht zu wissend, wohin dieser Weg sie führt, aber mit harter Konsequenz. Diese Eigenschaft ihres Charakters oder eher ihres Intellekts erschien schon auf der Stufe der Studien: Ein anschaulicher Beweis für die Aufopferung der Sängerin für ihre Berufung war ihr Entschluss, nach Abschluss ihres Studiums am Konservatorium der Galizischen Musikvereines in Lemberg zu einem weiteren Studium aufzubrechen. Sie zögerte nicht, für weitere Studien nach Italien zu gehen, obwohl sie sich in einer schwierigen finanziellen Situation befand und sich auf der Bühne der Lemberger Oper sehr wohl gefühlt hätte, da sie hier gerade für ihre ersten Auftritte als Mezzosopranistin hervorragende Kritiken erhalten hatte.

6 Abraham Maslow, *Motivation und Persönlichkeit* (Hamburg: Rowohlt, 2018).

Laut Odarka Bandrivska, der Nichte und Schülerin der Sängerin, spielte dieses Suchen nach maximalen künstlerischen Resultaten und ihre Absicht, die bestmögliche Gesangsausbildung zu erhalten, dabei häusliche Schwierigkeiten zu überwinden, eine entscheidende Rolle für ihre glänzende Karriere:

Sie studierte die italienische Gesangsart. Sie sagte, dass diese Schule am besten für die Entwicklung ihrer Stimme geeignet war und sie ihr ermöglichte, alle technischen Schwierigkeiten zu überwinden alles, was ihre künstlerische Seele ausdrücken wollte, mit überzeugender Kraft vorzutragen. Wie ist es bekannt, gab Solomia Kruschelnytska ihr Debüt in Lemberg in der Rolle für Mezzosopran in der Donizettis Oper *La favorita*. Ihre Stimme zeichnete sich schon damals durch ein großes Volumen und einen großen Tonumfang von fast drei Oktaven aus. Als sie zu weiteren Studien nach Italien ging, entwickelte sie ihre Stimme zu einem lyrisch-dramatischen Sopran, der von den tiefsten bis zu den höchsten Tönen ausgeglichen war.⁷

Doch selbst ein eingehendes Studium bei einer der besten italienischen Lehrerin Fausta Crespì reichte der jungen Künstlerin nicht aus – ihr Streben nach höchsten Ergebnissen auf der Bühne überwand alle Hindernisse, und sie kannte keine Ruhe und Selbstzufriedenheit. Als Solomia Kruschelnytska bereits beste Ergebnisse erzielte und sich als erstklassige Sopranistin mit italienischem Repertoire etabliert hatte, genügte ihr das noch nicht, und sie studierte im Jahr 1895 drei Monate lang bei Professor Josef Gänsbacher in Wien, um die speziellen Prinzipien der Gesangs- und Schauspielkunst der Darstellung von Wagners Rollen zu beherrschen. Sie sagte dazu:

Kritik der Wagnerschen Musik ist ganz rational, wenn jemand ohne entsprechende Vorbereitung und Stimme Wagners Oper singt, könnte sehr schnell ein Kreuzchen auf weiteren Weg stellen, weil länger als zwei Jahre nicht singen würde.⁸

Nicht zufällig wurde sie zu einer der wenigen Opernsängerinnen jener Zeit, die sowohl den italienischen als auch den deutschen Gesangsstil gleichermaßen beherrschten.

7 Odarka Bandrivska, „Слухаючи її концерти [Ihre Konzerte zuhören],“ in *Berühmte Sängerin. Erinnerungen und Artikel an Solomia Kruschelnytska*, Hrsg. Ivan Derkatsch (Lviv: Buch-Zeitschrift-Verlag, 1956), 73.

8 Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], Teil 2, 208.

Die nächste Charakteristik der selbstverwirklichten Persönlichkeiten, welche auch der Kruschelnytska eigen wurde – Konzentration auf die Aufgabe, die für die Sängerin manchmal die Form der Selbstaufopferung, des selbstlosen Dienstes an der Kunst annahm, auf deren Altar sie ihre eigenen existenziellen Interessen stellte. Dieses Ergebnis erfordert eine genaue Korrelation aller konstituierenden Elemente des künstlerischen Ganzen. Betrachtet man die Grundzüge des apollinischen und des dionysischen Prinzips, die Nietzsche als die beiden Hauptformen der Erkenntnis und der künstlerischen Reflexion der Welt identifiziert, so steht Kruschelnytska diesem Typus der künstlerischen Reflexion nahe, über den der deutsche Philosoph schreibt:

Apollo, als ethische Gottheit, fordert von den Seinigen das Maß und, um es einhalten zu können, Selbsterkenntnis. Und so läuft neben der ästhetischen Notwendigkeit der Schönheit die Forderung des »Erkenne dich selbst« und des »Nicht zu viel!«.⁹

Zweifellos herrschte in Solomia Kruschelnytska's individuellem Führungsstil das Prinzip vor, ihre intuitive, spontane Weltsicht war stets der strengen Kontrolle der künstlerischen *ratio* untergeordnet. Dieser Künstlertypus zeichnet sich durch die Vielschichtigkeit des künstlerischen Paradigmas aus, durch die Ablehnung eines festgelegten Kanons, durch die Tendenz, verschiedene künstlerische Modelle auszuprobieren, und durch eine kreative Reaktion auf verschiedene ästhetische Innovationen. Künstler des apollinischen Typs, zu dem Solomia Kruschelnytska mit Recht gezählt werden kann, zeigen selten Konservatismus oder einseitige Vorlieben, die Bindung an die einigen bestimmten Rollen. Die Sängerin selbst betonte immer wieder die Notwendigkeit, den Stil des Komponisten, dessen Oper sie singen sollte, gründlich „neu zu studieren“ und „zu erfassen“. Darüber hinaus interessierte sie sich für die Gesamtheit des Schaffens von Komponisten, den gesamten Kontext, in dem es entstanden und entwickelt ist.

Dieser persönliche psychoemotionelle Komplex der Sängerin – selbstverwirklichte Persönlichkeit / ambivertierter Psychotyp / apollinische Denkensart – ermöglichte ihre erfolgreiche künstlerische Emanzipation, die mit einer seltenen Harmonie und Parität verschiedener Pole gekennzeichnet wurde: Intellekt – Einfühlbarkeit, Willensstärke – emotionale Sensibilität, wobei die natürliche und vielfältige Interaktion dieser Pole am deutlichsten in der Art und Weise ihres Auftritts zum Ausdruck kam.

9 Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,“ in: Friedrich Nietzsche, *Gesammelte Werke* (München: Anaconda, 2012), 29.

Davon zeugt eine Reihe von Kategorien-Gegensätzen, die in ihrer Tätigkeit paritätisch koexistierten und die erklären die außerordentliche Bandbreite der Opernrollen (sie sang während der za. 25 Jahre ihrer Opernauftritte über die 60 verschiedenen Partien) und des genauso umfangreichen Kammerrepertoires der Sängerin: Heldentum - Lyrik, Epos - Drama, erhöhter emotionaler Tonfall - Zurückhaltung der Gefühle, das romantische Repertoire - Rollen in modernen Opern usw. Das gesamte Spektrum der oben genannten psycho-emotionalen Konzepte spiegelt sich in den vielfältigen Dimensionen von Kruschelnjtska's schöpferischer Tätigkeit am besten wider.

In erster Reihe erwähnt man ihre außerordentlich verantwortliche und – nochmals verwende ich diese Bezeichnung – intellektuelle Einstellung zur Vorbereitung jeder Rolle auf allen Etappen. Ihre Schwester Olena Ochrymowytsch, die die Sängerin mehrere Jahre in den Gastreisen begleitete, erinnerte:

Kruschelnjtska bereitete sich auf jede Rolle sehr gewissenhaft vor. Um eine Rolle zu lernen, brauchte sie nur auf die Noten zu schauen, die sie vom Blatt ablas, so wie jemand anderes einen gedruckten Text lesen würde. Sie lernte die Rolle in 2–3 Tagen auswendig. Aber das war nur der Anfang der Arbeit an der Rolle. Die Hauptsache war, die Rolle als künstlerische Ganzheit zu begreifen, sie „einzusingen“, wie man sagt, und das erforderte mehr Zeit. Am Tag vor der Aufführung sprach Kruschelnjtska kaum mit jemandem, empfing keine Gäste. Sie war dabei, sich in ihre Rolle einzufinden, sich daran zu gewöhnen. Kurz vor der Abfahrt zum Theater stellte die Sängerin die gesamte Oper in ihrem Gedächtnis dar.¹⁰

Die Beobachtungen dieselber Autorin betreffen das Verhalten der Sängerin nach ihren Auftritten:

Aus irgendeinem Grund verspürte sie immer eine Art Unzufriedenheit mit sich selbst. Sie war sehr besorgt, wenn sie der Meinung war, dass dieses oder jenes Fragment in einer Rolle nicht gut war ..., auch wenn alle um sie herum ihre Leistung bewunderten. Wenn sie der Meinung war, dass sie die Rolle nicht gut kannte oder keine gute Vorstellung von der Epoche hatte, in welcher die Handlung der Oper entfaltete, oder auch, wenn zum Beispiel das Libretto etwas fragwürdig war, würde sie

10 Olena Kruschelnjtska-Ochrymowytsch, „Все, що залишилося в пам'яті про Соломію [Alles, was im Gedächtnis an Solomia geblieben],“ in: Solomia Kruschelnjtska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], Hrsg. Mychajlo Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 1: Erinnerungen (Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1978), 65.

nie in dieser Oper auftreten. Sie konsultierte sich bei Experten, reiste zu diesem Zweck manchmal sogar mit ihrem letzten Geld ins Ausland, arbeitete in Bibliotheken und Archiven... Solomia lernte die Rolle perfekt kennen, sie konnte sie mehrmals aufführen, aber sie bereitete sich auf jede Aufführung vor, als würde sie diese Rolle zum ersten Mal singen... Sie hatte ihre eigene Herangehensweise an die Interpretation einer Opernpartie, die... nicht bei allen Dirigenten und Regisseuren beliebt war. Aber wenn Solomia überzeugt war, dass sie Recht hatte, gab sie niemandem nach und bestand auf ihrem eigenen Weg.¹¹

Dabei ist zu unterstreichen, dass sie zu einem eher seltenen Typ von Künstlern und insbesondere von Opernsängern gehörte, die das keine spezifische Emploi hatten und sich in jedem Repertoire sicher fühlten. Dieses Lebensprinzip erklärt, warum sie sich nie auf gut bekannten und schon erfolgreich überprüfte Opernrollen begrenzte, ganz umgekehrt: sie zögerte nie vor neuen modernen Rollen (z. B. vor der Hauptrolle in „Salomea“ von Richard Strauss, wo sie nicht nur sang, sondern auch tanzte, selbst den berühmten „Tanz der sieben Schleier“, wie auch in „Elektra“ desselben Komponisten; in den Opern von Alfredo Catalani oder Arrigo Boito) und gar vor den Rollen in solchen Opern, die früher als gescheitert galten und gar ein Fiasco erlebten. Ein krasses Beispiel dazu – ihre sehr erfolgreiche Interpretation der Rolle von Madame Butterfly in der gleichnamigen Oper von Giacomo Puccini nach dem tragischen Misserfolg mit Rosina Storchio in der Hauptrolle. Kruschelnytska sang diese Partie fünfhundert Mal, mehrmals mit dem echten Triumph, Puccini schenkte ihr die Partitur mit dem Anschrift: „Für die schönste Butterfly“,¹² aber danach sagte sie ganz nüchtern: „Schon sind auch für diese Rolle bessere als ich“.¹³

Als Bestätigung der vorliegenden Hypothese führt man zwei überzeugende dokumentarische Belege an. Das erste Beispiel stammt aus dem Artikel des bekannten italienischen Kritikers, Puccinis Biographen Guido Martotti, der die meisten Rollen von Kruschelnytska mit lebhaften Bildern kurz nach ihrem Tod im Jahr 1953 festgehalten hat:

11 Ibid., 64–5.

12 Iryna Stogrin, „10 фактів про Соломію Крушельницьку: ідеальна співачка, якій аплодував світ. [10 Fakten über Solomia Kruschelnytska: eine ideale Sängerin, der die Welt applaudierte],“ *Радіо Свобода* [Radio Svoboda], June 8, 2021, <https://www.radiosvoboda.org/amp/desyat-faktiv-pro-solomiyu-krushelnytsku/31474241.html>.

13 Kruschelnytska-Ochrymowytsh, „Все, що залишилося в пам'яті про Соломію [Alles, was im Gedächtnis an Solomia geblieben], 66.

Wunderbare Aida, die bezaubernde und geistvolle Lorelei (in Alfredo Catalanis gleichnamiger Oper - L.K.), mit der rätselhaften Botticelli-Schönheit fesselnde Brünnhilde (in [Wagners - L.K.] „Walküre“, „Siegfried“, „Götterdämmerung“), erhabene Elisabeth („Don Carlos“), die ätherleichte und zugleich ausdrucksvolle Adriana Lecouvreur (in der gleichnamigen Oper von Francesco Cilea - L. K.), vor Leidenschaft zitternde Isolde, die auch die königliche Würde nicht verliert - in all diesen Gestalten war Kruschelnytska die, wie man zu sagen pflegt, große Künstlerin.¹⁴

Das zweite Beispiel betrifft ihr Kammerrepertoire, das ebenfalls einer kurzen Erklärung bedarf. Wann sie auch mit 49 Jahre ihre Opernkariere beendete und dadurch das traurige Schicksal jener Primadonnen, die nur mit früherer Ruhm leben, vermied, am Zenit ihrer Bühnenerfolge zögerte sie nicht, die Ausrichtung ihrer Auftritte im Alter von fünfzig Jahren zu ändern und weiter im Kammerrepertoire auftreten. Dafür studierte sie speziell einige Jahre umfangreichen Kammerrepertoires.

Der erste Auftritt von Kruschelnytska als Kammersängerin in New York fand am 4. Februar 1928 im Mecca-Auditorium statt, wo sie ein Rezital mit dem Titel „Lieder aller Völker“ gab. Wie ein anonymes Rezension am nächsten Tag in der „The New-York Times“ schrieb:

Krushelnytskas Stimme zeichnet sich durch Kraft und Flexibilität aus, was schon bei den ersten italienischen Arien von Monteverdi deutlich wurde. Auch Respighis „Nobile“ und de Fallas spanisches Tanzlied „Hota“ wurden von ihr in hervorragender Weise vorgetragen. Paderewskis „Dudar's Lied“ wurde auf Polnisch vorgetragen. Danach folgte eine Reihe von Liedern in französischer und deutscher Sprache. Sie sang auch Cadmans „Water as Blue as the Sky“ in englischer Sprache. Obwohl Krushelnytskas Englische nicht die beste jener acht Sprachen war, in denen sie sang, zeigte sie in diesem Lied einen viel tieferen emotionalen Ausdruck als die meisten amerikanischen Künstler ihrer Zeit.

Vito Cornevali begleitete die Sängerin. Zum Abschluss des Konzerts präsentierte Krushelnytska eine interessante Auswahl ihrer ukrainischen Heimatlieder und eine breite Palette von anderen Werken, darunter Rachmaninoff und Mussorgsky. In diesen [ukrainischen - L.K.] Stücken, wie auch in den italienischen, die sie zu Beginn des Konzerts

14 Zit. nach: Iryna Kryworutschka, „Die Sängerin Salomea Kruschelnytska,“ in *Lemberg: eine Reise nach Europa*, Hrsg. Hermann Simon, Irene Stratenwerth, Ronald Hinrichs (Berlin: s.n., 2007), 210.

vortrug, kamen die Wärme und die Stärke der Stimme der Sängerin noch deutlicher zum Vorschein.¹⁵

Das letzte Beispiel bestätigt einen weiteren wichtigen Charakterzug der selbstverwirklichten Persönlichkeiten nach der Theorie von A. Maslow: Akzeptanz der Veränderung der Existenzbedingungen, d.h. das kritische und nüchterne Verständnis von Kruschelnytska eigener Möglichkeiten „hier und jetzt“, wie auch das Verständnis, auf welche bestmögliche Weise an diese neuen Umstände sie sich anpassen könnte.

Dies erschien besonders ausdrucksvoll in den letzten tragischen Jahren ihres Lebens. Im Sommer 1939 kam sie wie üblich zu Besuch ihrer Familie nach Lemberg und kehrte aber nicht zurück. Sie erlebte die erste sowjetische Okkupation, die deutsche Okkupation und zweite sowjetische Okkupation nach dem Krieg. Im Jahr 1944 engagierte sie der damalige Direktor des Lemberger Konservatoriums Wassyl Barwins'kyj als Gesangprofessorin. Nach Barwins'kyjs Verhaftung im Jahr 1948, unter der Leitung des „ideologisch entsprechenden“ sowjetischen Direktors, wurde Kruschelnytska am Konservatorium nicht mehr freundlich behandelt. Gleich danach, am 16. April 1948, berichtete der neue Direktor Pawlutschenko und Parteisäkreterin des Konservatoriums Schepit'ko an das Lemberger Gebietskomitee der Kommunistischen Partei zur Charakteristik von Kruschelnytska:

Als Pädagogin hat sie das Niveau, welches für den Lehrer der Hochschule unentbehrlich ist verloren. Praktisch realisiert sie nicht das methodische System. Als Erzieherin ist sie politisch unsicher. Man erwünsche daher ihre Pensionierung.¹⁶

Aber auch diese Verfolgung kommunistischer Macht änderte die wichtigste persönliche Position von Kruschelnytska nicht. Sie opferte ihr ganzes Leben dem Gesang, der Musik und als die eigenen Auftritte schon vorbei waren, wählte sie die einzige ihr noch mögliche der Gesangspädagogik. Als Solomia Kruschelnytska in den letzten Jahren ihres Lebens gefragt wurde, ob sie die Bühne vermisste, antwortete die Sängerin:

Natürlich, würde ich gerne weiter auftreten, um den Menschen die Freude an der Begegnung mit großer Kunst zu vermitteln, aber das Gesetz der Natur verschont niemanden. Ich bin froh, dass ich zumindest einen

15 Zit. nach: Halyna Tychobajewa, Iryna Kryworutschka, Соломія Крушельницька. Міста і слава [Solomia Kruschalnytska. Städte und Ruhm] (Lviv: Apriori, 2009), 127.

16 Ibid., 161.

Teil meiner Erfahrung und meiner künstlerischen Leidenschaft an junge Künstler weitergeben kann, in deren Stimmen und Auftritten ich weiterleben werde.¹⁷

Kruschelnyska nahm auch eine feste Position bei der Verteidigung der kulturellen Werte ihres Volkes ein. Leider könnte sie in den Opern ukrainischer Komponisten, z. B. von Mykola Lyssenko oder Semen Hulak-Artemows'kyj, kaum auftreten, insofern im Russischen Imperium ukrainische Kunst sehr stark begrenzt, gar in der Nationalsprache verboten wurde. Dementgegen standen in ihrem heimischen Land Galizien zur Verfügung nur die halbprofessionellen oder liebhaberischen Theaterbühnen. Darum mußte sie zum nationalen Liedrepertoire sich beschränken, dabei war sie in der Auswahl nationaler Artefakte – der Lieder ukrainischer Komponisten oder Volkslieder – genau so anspruchsvoll und kritisch, wie in der Wahl anderer Teile ihres Kammerrepertoires. Deswegen gehörten die Lieder von Mykola Lyssenko, Klassiker der ukrainischen professionellen Musik, wie auch die besten Volkslieder zu ihren ständigen Konzertprogrammen.

Ukrainische Volks- und professionelle Lieder schloss die Sängerin ständig in ihre Konzertprogramme zusammen mit den Meisterwerken westeuropäischer Komponisten ein. Auf solche Weise versuchte sie zeigen, dass ihre heimische Kultur einen wertvollen und unentbehrlichen Teil der europäischen Musikkunst ist. In diesem Sinne wurde ihre „nationale Emanzipation“ zu einem wichtigen Schritt auf dem Weg der Gestaltung ukrainischer Selbstidentifikation, des nationalen Bewusstseins der Ukrainer, die sich als europäisches Volk verstanden. Gleichzeitig dienten ihre Konzertprogramme mit ukrainischen Werken noch dem anderen Ziel der überzeugenden Repräsentation einzigartiger ukrainischer Tradition vor anderen europäischen Völkern. Über die Musikkultur ließ sich dieses Ziel manchmal überzeugender erreichen, als über andere nicht so emotionelle Formen.

Zahlreiche Äußerungen in der europäischen Kulturwelt bekannter Personen zeugen davon, daß der Sängerin diese Aufgabe gelungen ist. Wie auch der tschechische Schriftsteller und Ethnograph František Hlaváček schrieb: *„Solomia Kruschelnyska erreichte den Ruhm in der Welt nicht nur für sich selbst, sondern auch für das ukrainische Volk, sie verehrte die Ukraine,*

¹⁷ Ibid., 263.

*ihre Lieder und die Musik.*¹⁸ Diese Beurteilung teilte auch der oben zitierte Guido Marotti:

Sie war die Ruthenerin, also Ukrainerin... liebte herzlich ihre Heimat – ihre Poesie, die Lieder, das schöpferische Volksgenie. Ich bin meiner unvergeßlichen Schwester besonders dankbar dafür, daß sie mir die Faszination mit dem allem Slawischen übermittelte.¹⁹

Als Resümee sollte man betonen, daß auch heute, nach wie vor Solomia Kruschelnytska als Symbol ukrainischer Kultur gilt, neben manchen anderen kreativen Frauen – Dichterinnen, Schriftstellerinnen, Schauspielerinnen. Ihr Museum in Lemberg wurde zu einem der wichtigsten Kulturorte der Stadt, das Zentrum mehrerer künstlerischer Initiativen, wo zahlreiche wissenschaftliche und populäre Ausgaben, der Sängerin gewidmet erschienen. Auch mehrere andere Gedenkorte in Lemberg und anderen Städten zeugen von der wesentlichen Bedeutung der schöpferischen Tätigkeit von Solomia Kruschelnytska – nicht nur für die nationale Musik, viel breiter – für die nationale Identität, wie auch für die Frauenrechte ihrer Heimat, welche sie in schwersten Zeiten trotz ungünstiger Umstände mit Eifer und Mut erkämpft hat.

Bibliografie

Literatur

Bandriwska, Odarka. „Слухаючи її концерти [Ihre Konzerte zuhören].“ In *Berühmte Sängerin. Erinnerungen und Artikel an Solomia Kruschelnytska*, hrsg. von Ivan Derkatsch, 71–4. Lviv: Buch-Zeitschrift-Verlag, 1956.

Hlaváček, František „Вона прославила свій народ [Sie verherrlichte ihr Volk].“ In: Solomia Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], hrsg. von Mychajlo Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 1: Erinnerungen, 91–3. Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1978.

18 František Hlaváček, „Вона прославила свій народ [Sie verherrlichte ihr Volk],“ in: Solomia Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], Hrsg. Mychajlo Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 1: Erinnerungen (Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1978), 93.

19 Guido Marotti, „Спогади про Соломію Крушельницьку – яскраву зірку оперної сцени [Erinnerungen an Solomia Kruschelnytska – den glänzenden Stern der Opernbühne],“ in: Solomia Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], Hrsg. Mychajlo Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 1: Erinnerungen (Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1978), 117.

- Kruschelnyska-Ochrymowytsch, Olena. „Все, що залишилося в пам'яті про Соломію [Alles, was im Gedächtnis an Solomia geblieben].“ In: Solomia Kruschelnyska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], hrsg. von Mychajlo Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 1: Erinnerungen, 49–68. Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1978.
- Kruschelnyska, Solomia. Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], hrsg. von Mychajlo Holowaschtschenko. In zwei Teile, Teil 2: Materialien. Briefwechsel. Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1979.
- Kryworutschka, Iryna. „Die Sängerin Salomea Kruschelnyska,“ in *Lemberg: eine Reise nach Europa*, hrsg. von Hermann Simon, Irene Stratenwerth, Ronald Hinrichs, 206–11. Berlin: s.n., 2007.
- Maslow, Abraham. *Motivation und Persönlichkeit*. Hamburg: Rowohlt, 2018.
- Nietzsche, Friedrich. „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.“ In: Friedrich Nietzsche, *Gesammelte Werke*, 7–117. München: Anaconda, 2012.
- Stogrin, Iryna. „10 фактів про Соломію Крушельницьку: ідеальна співачка, якій аплодував світ. [10 Fakten über Solomia Kruschelnyska: eine ideale Sängerin, der die Welt applaudierte].“ *Радіо Свобода* [Radio Svoboda], June 8, 2021. <https://www.radiosvoboda.org/amp/desyat-faktiv-pro-solomiyu-krushelnysku/31474241.html>.
- Tomaszewski, Mieczyslaw. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, 2. Aufl. Kraków: s. n., 2005.
- Tychobajewa, Halyna, Iryna Kryworutschka. Соломія Крушельницька. Міста і слава [Solomia Kruschalnyska. Städte und Ruhm]. Lviv: Apriori, 2009.
- Marotti, Guido. „Спогади про Соломію Крушельницьку – яскраву зірку оперної сцени [Erinnerungen an Solomia Kruschelnyska – den glänzenden Stern der Opernbühne].“ In: Solomia Kruschelnyska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], hrsg. von Mychajlo Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 1: Erinnerungen, 113–21. Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1978.