

Es ist alles
eine Frage der
Inszenierung.



Lange Str. 44 und 25 | www.wagener.de

Osterfestspiele Baden-Baden | Berliner Philharmoniker | 9.4.-18.4.2022



Osterfestspiele
Baden-Baden
Berliner Philharmoniker

9.4.-18.4.2022



Die gemeinnützige Kulturstiftung Festspielhaus Baden-Baden wurde im Jahr 2000 von engagierten Musikliebhaberinnen und Musikliebhabern gegründet und ermöglicht seitdem den privaten Betrieb des Festspielhauses Baden-Baden.

UNSER GROSSER DANK GILT

Frieder und Elke Burda
Ladislaus und Annemarie von Ehr
Bernd-Dieter und Ingeborg Gonska
Wolfgang und Anneliese Grenke
Henriette und Paul Heinze Stiftung
Klaus-Georg Hengstberger
Klaus und Hella Janson
Sigmund und Walburga Maria Kiener
Horst Kleiner und Isolde Laukien-Kleiner
Albrecht und Christiane Knauf
Karlheinz und Dagmar Kögel
Ernst H. und Helga Kohlhage
Richard und Bettina Kriegbaum

Christine und Klaus-Michael Kühne
Ernst-Moritz Lipp und Angelika Lipp-Krüll
Klaus und Kirsten Mangold
Hugo und Rose Mann
Reinhard und Karin Müller
Wolfgang und Françoise Müller-Claessen
Dr. August Oetker KG
Hans R. Schmid und Mary Victoria Gerardi-Schmid
Franz Bernhard und Annette Wagener
Horst und Marlis Weitzmann
Beatrice und Götz W. Werner

sowie fünf ungenannte Stifter

IN MEMORIAM:
THEO UND GABI KUMMER, MARGARETE STIENEN
WALTER VEYHLE, ALBERTO VILAR

Osterfestspiele
Baden-Baden
Berliner Philharmoniker

9.4.-18.4.2022



FESTSPIELHAUS
BADEN-BADEN



IMPRESSUM

Herausgeber: Festspielhaus und
Festspiele Baden-Baden gGmbH
Beim Alten Bahnhof 2
76530 Baden-Baden

Rüdiger Beermann (verantwortlich)

Texte

Rüdiger Beermann, Bodo Busse,
Kadja Grönke, Isabel Herzfeld, Malte
Krasting, Eike Mann, Wolfgang Müller,
Jürgen Ostmann

apl. Prof. Dr. Kadja Grönke ist
stellvertretende Vorsitzende der
Tschaikowsky-Gesellschaft e.V.



Tschaikowsky
Gesellschaft
Tchaikovsky Society

Redaktion

Wolfgang Müller

Graphik

Monica Michel

Druck

Dr. Willy Schmidt GmbH & Co. KG

Bild- und Literaturhinweise beim
Herausgeber, Änderungen und
Druckfehler vorbehalten.

Nur einen Schritt entfernt Strawinsky hatte viele Gründe, Tschaikowsky zu bewundern

Gleich links hinter der ersten Wegkreuzung des Tichwiner Friedhofs am Petersburger Alexander-Newski-Kloster erhebt sich ein mächtiger Gedenkstein für den Sänger Fjodor Strawinsky. Sein Sohn Igor war 1902, beim Tod des Vaters, ein wenig motivierter Jura-Student, der im privaten Musikunterricht bei Nikolai Rimsky-Korsakow gerade an seinen ersten richtigen Kompositionen feilte. Ob ihm klar war, dass auch der von ihm bewunderte Peter Tschaikowsky zunächst widerwillig eine Ausbildung zum Juristen absolviert hatte, bevor er – nur ein Jahr älter als später Strawinsky – ernsthaft begann, sich die Grundlagen der Musiktheorie anzueignen?

Mit dieser äußerlichen Gemeinsamkeit ist es nicht getan. Als der zehnjährige Tschaikowsky 1850 von seiner Mutter nach St. Petersburg gebracht wurde, um dort die Aufnahmeprüfung für die Rechtsschule zu bestehen, gab es zur Belohnung einen Besuch in der Oper: ein überwältigendes Erlebnis für das sensible Kind aus der Provinz. Auch Igor Strawinsky erlebte im zarten Alter von zehn Jahren seine erste Operaufführung – im selben Theater, mit demselben Werk: Glinkas „Ein Leben für den Zaren“ beeindruckte den Knaben tief.

Wenig später durfte er seine Mutter in Glinkas zweite große Oper begleiten, „Ruslan und Ljudmila“. Neben der unwiderstehlichen Kraft der Musik blieb ihm eine Gestalt im Publikum tief im Gedächtnis. „Schau, Igor“, mag seine

Mutter vielleicht gesagt haben, „dort drüben, der würdige Herr mit dem Bart, der so viel älter aussieht als seine 52 Jahre, das ist der berühmte Komponist Tschaikowsky!“ Ein Jahr später war Tschaikowsky tot, und Strawinsky besucht das Gedenkkonzert zur Erinnerung an einen Künstler, „für den meine Bewunderung wuchs und wuchs, je reicher mein musikalisches Wissen wurde.“

Der junge Strawinsky lebte in einer Welt der Musik: Sein Vater, Fjodor, war ein angesehener Bass am Petersburger Mariinsky Theater, der unter anderem wichtige Rollen in Tschaikowskys Opern „Wakula der Schmied“, „Die Jungfrau von Orléans“, „Mazeppa“ und „Die Zauberin“ sang. Seine Mutter spielte auf offenbar hohem Niveau Klavier. Von ihr übernahm der junge Strawinsky die Freude am Partiturspiel – Glinkas „Leben für den Zaren“ hatte er sich vor seinem ersten Opernbesuch am häuslichen Instrument erarbeitet.

Tschaikowskys frühe Kindheit verlief dagegen ohne begleitenden Kontakt zu professionellen Musikern – kein Wunder, denn das erste russische Konservatorium wurde erst 1862 eröffnet. Der Zweiundzwanzigjährige gehörte sogleich zu den ersten Studierenden. Eine tiefe Liebe zur Musik umgab ihn allerdings von Geburt an: Ein Flügel der Petersburger Firma Wirth, auf dem auch die Mutter spielte, zog ihn magisch an, ebenso wie das Orchester, das sein Vater aus St. Petersburg in die



Märchenhaft war das Bühnenbild für „Ruslan und Ljudmila“ im Mariinsky Theater.
 Noch mehr beeindruckte den Knaben Strawinsky aber der Anblick, den er beim Opernbesuch auf
 den großen Komponisten Tschaikowsky erhaschte.

kleine Stadt Wotkinsk im heutigen Udmurtien transportieren ließ. Diesem Musikautomaten verdankte Tschaikowsky seine ersten Begegnungen mit Mozarts „Don Giovanni“ und italienischen Opernkomponisten.

Das frühe Improvisieren am Klavier der Mutter, das Urerlebnis Glinka und die Begeisterung für die Oper machen verständlich, warum sowohl Tschaikowsky als auch Strawinsky mit ihren Werken auf die Bühne drängten: Tschaikowsky komponierte elf Opern, Strawinsky acht, wenn

man das Opern-Oratorium „Oedipus Rex“ und einige Bühnenexperimente mitzählt. Damit bereicherten sie das Repertoire des Musiktheaters um Klassiker wie „Eugen Onegin“, „Pique Dame“ oder „Die Geschichte vom Soldaten“.

Die Gattung aber, in der beide Künstler, jeder auf seine Art, die Musikgeschichte revolutionierten, war nicht die Oper, sondern das Ballett. Hier trat Strawinsky mit elf Partituren hervor. Tschaikowsky komponierte „nur“

drei – aber mit ihnen veränderte er die Geschichte der Gattung im 19. Jahrhundert ebenso einschneidend, wie Strawinsky es mit seiner Ballettmusik im 20. Jahrhundert tat.

Auf den ersten Blick scheinen Welten zu liegen zwischen der nach sinfonischen Grundsätzen strukturierten, leitmotivisch gestalteten Partitur zu Tschaikowskys „Schwanensee“ (1877) und den klanglichen und rhythmischen Raffinessen von Strawinskys „Feuervogel“ (1910). „Wo sind die Melodien?“, verzweifelten die Tänzerinnen und Tänzer, die gewohnt waren, sich auf der Bühne von der Musik tragen zu lassen. Und doch nutzt auch Strawinsky Leitmotive. Vor allem aber erfindet er Leitharmonien, mit deren Hilfe die Handlungsstränge charakterisiert und klanglich voneinander abgehoben werden. Auch sein Tanzverständnis ist ein anderes als bei seinem großen Vorgänger: Während in „Schwanensee“ Nummern-Bezeichnungen wie „Pas de deux“, „Pas d'action“ oder „Scène finale“ darauf hinweisen, wie sehr Tschaikowskys sinfonische Partitur auf das streng formale Gerüst des klassischen Tanzes zugeschnitten ist, betont der „Feuervogel“ mit Überschriften wie „Spiel der verzauberten Prinzessinnen mit den goldenen Äpfeln“ oder „Kaschtscheis Palast verschwindet; allgemeine Fröhlichkeit“ den Ausdrucksgehalt der Musik und ihren unmittelbaren Bezug zur Bühnenhandlung.

Diese Handlung erscheint fast wie ein nach Russland versetztes Spiegelbild des „Schwanen-

sees“. Doch nur weil in beiden Ballett-Erstlingen ein Vogel tanzt und Magie im Spiel ist, zudem ein aufrechter Prinz und ein böser Zauberer mit einer Vorliebe für das Entführen schöner Mädchen gegeneinander antreten, bedeutet das nicht zwangsläufig, Strawinsky hätte seinen „Feuervogel“ als russisches Gegenbild zu Tschaikowskys europäischen Märchen-Archetypen konzipiert. Es zeigt vielmehr, wie ungeheuer wirkmächtig das war, was Tschaikowsky für das russische Ballett als Kunstform in Gang gesetzt hatte: In „Schwanensee“ brach er mit der Tradition, die Musik eines Balletts als austauschbare Folie für die Anmut einer Primaballerina zu sehen und auf Wunsch der Tanzenden weitere Musikstücke, notfalls auch anderer Komponisten, einzubauen, damit hier noch ein Solo, dort noch ein Pas de Deux eingeschoben werden konnte. Tschaikowskys Partitur besaß eine Autonomie, die die Musik nicht mehr zur Erfüllungsgehilfin des Choreographen machte, sondern zur gleichberechtigten Partnerin.

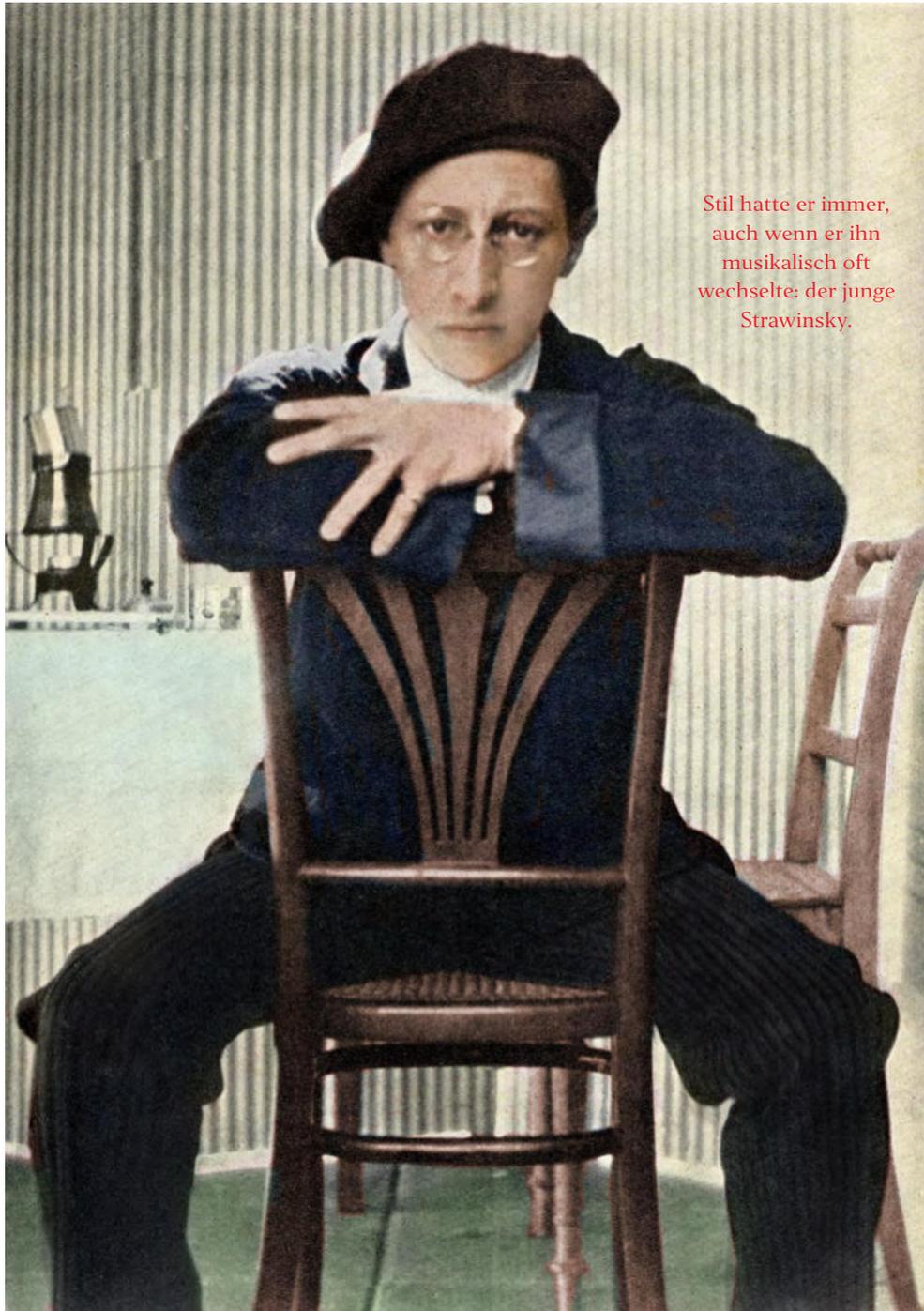
Das erforderte natürlich ein Umdenken im Theaterbetrieb. So war es ein doppelter Glücksfall, dass Zar Alexander III. die Bühne als Spielort herrschaftlicher Machtentfaltung ansah und dafür bekanntermaßen einen ganz bestimmten Komponisten favorisierte, und dass der Petersburger Theaterdirektor Iwan Wsewoloshski mit seinem Choreographen Marius Petipa die Ballettsparte aufwerten wollte. Auf der Suche nach einem Werk, das

geeignet schien, all die Möglichkeiten, all die verschwenderische Ausstattung, all die zauberischen Effekte in Szene zu setzen, zu denen die Bühnen der beiden russischen Hauptstädte um 1890 herum fähig waren, brauchte Wsewoloshski für ein Erfolgsrezept nur noch eins und eins zusammenzuzählen: In Tschaikowsky fand er den idealen Komponisten für ein Theater der royalen Prachtentfaltung, und Tschaikowsky erhielt in Petipa den kongenialen Choreographen für das feste Zusammenspiel von Tanz und Musik. Die beiden späten Ballette, „Dornröschen“ (1890) und „Der Nussknacker“ (1892), bilden zugleich Geburtsstunde und Höhepunkt dessen, was wir heute als „klassisches russisches Ballett“ bezeichnen: Hier ist die Musik ein ebenbürtiger Partner des Tanzes. Bühnenbild, Kostüme und die geometrische Perfektion insbesondere beim Corps de Ballet werden zum optischen Pendant der klingenden Partitur.

Ähnlich glücklich war die Konstellation für Igor Strawinskys drei russische Ballette: „Feuervogel“ (1910), „Petruschka“ (1911) und „Le Sacre du printemps“ (1913). Auch hier kamen engagierte Choreographen (Michail Fokin, Vaslav Nijinski), innovative Konzepte und eine verschwenderische Ausstattung zusammen. Gebündelt wurde dieses Kraftfeld durch den genialen Impresario Sergej Diaghilew, mit dem Strawinsky mütterlicherseits verwandt war. So wie die Kaiserlichen Theater in Petersburg und Moskau für Tschaikowskys

drei Ballette die ideale Bühne und das ideale Publikum bereithielten, um diese Werke als vollendeten Ausdruck monarchischer Hochkultur zu feiern, so sorgte Diaghilews Ensemble der Ballets Russes dafür, dass das Pariser Publikum Anfang des 20. Jahrhunderts Strawinskys Tanz-Kunstwerke als grandiosen, alle Sinne betörenden Aufbruch in die Zukunft erlebte.

Geschult in der von Petipa und Tschaikowsky geformten Ballettästhetik, waren Diaghilews Tänzerinnen und Tänzer – unter ihnen Tamara Karsawina oder Vaslav Nijinski – daran gewöhnt, dass die männliche Hauptrolle nicht nur als hebender, stützender Stichwortgeber für die Ballerina fungierte. Beide konnten auf der Bühne ein eigenständiges, virtuoseres und ausdrucksstarkes Bewegungsrepertoire ausprägen. Während Strawinsky diese Ausdruckskraft durch seine Musik intensiviert und damit der Schaulust des Pariser Publikums entgegenkam, bürstete er das zweite Merkmal des russischen Balletts energisch gegen den Strich: Das klassische Ebenmaß und die makellose Perfektion des geometrisch choreographierten Corps de Ballet, das gewissermaßen kulinarische Moment der sogenannten „weißen“ Szenen, war mit seiner Musik nicht vereinbar. Kein Wunder, dass „Le Sacre du printemps“ einen Theaterskandal heraufbeschwor. Wenn man aber die von Nijinski choreographierte brachiale physische Präsenz des kollektiven Trottens, Stampfens, Schlurfens



Stil hatte er immer,
auch wenn er ihn
musikalisch oft
wechselte: der junge
Stravinsky.

und Springens als gezieltes Gegenbild zur illusorischen Schwerelosigkeit des klassischen russischen Balletts versteht, dann liegt in diesem radikalen Abgesang auf Petipa'schen Zauber auch eine fast liebevolle Anti-Hommage an Tschaikowsky verborgen.

Auf den für Strawinskys Bekanntheit höchst förderlichen Skandal des „Sacre“ folgte 1921 eine eindeutige Reverenz an Tschaikowsky: Für Diaghilews Londoner Aufführung von „Dornröschen“ wurde Strawinsky als Bearbeiter und Orchestrator tätig und näherte sich den Partituren damit aus einer für ihn neuen Perspektive. Von Tschaikowsky zu lernen und das Gelernte in ein zeitgenössisches Gewand zu kleiden – das galt auch für seine nächsten Tanzwerke: Zur Vorbereitung auf das neoklassizistische Ballett „Apollon musagète“ (1927/28) für George Balanchine studierte Strawinsky Partituren seines russischen Vorbilds und begann dann 1928, in unmittelbarem Anschluss daran, mit der Ballettmusik „Le baiser de la fée“. Als „Möglichkeit, meine aufrichtige Ehrerbietung für Tschaikowskys wunderbare Begabung“ zum Ausdruck zu bringen, legte er dieser Partitur Lieder und Klaviermusik des verehrten Landsmanns zugrunde. So sehr schmolz er sie in seinen eigenen Stil ein, dass er sich später nicht mehr erinnern mochte, was von ihm und was von Tschaikowsky stammte. Diese künstlerische Neuschöpfung macht „Le baiser de la fée“ zu einem würdigen Gegenstück der Suite „Mozartiana“ (1887), in der Tschaikowsky – wie

auch im Intermezzo des zweiten Akts von „Pique Dame“ (1892) – seinem Lieblingskomponisten Mozart klingenden Tribut zollte.

Strawinskys „Le baiser de la fée“ und Tschaikowskys Hommagen an Mozart zeigen deutlich, was beide im Innersten verband: die Liebe zur Musik der Vergangenheit und damit der Blick in eine verlorene Zeit, die nur in Tönen wieder aufersteht. Als Strawinsky 1962 zum ersten und einzigen Mal die Sowjetunion besuchte, war seine russische Heimat schon lange Geschichte. Tschaikowskys Musik aber lebte weiter. Für Strawinsky blieb sie klingende Gegenwart, wie seine Schallplatteneinspielungen des Violinkonzerts (1940), der Zweiten Sinfonie (1953) und natürlich seine eigenen Tschaikowsky-Bearbeitungen deutlich machen.

Von dem noch heute zu besuchenden Grabdenkmal für Strawinskys Vater sind es etwa 50 m Luftlinie bis zur aufwändigen Grabstätte im Norden des Tichwiner Friedhofs, in der Tschaikowsky seine letzte Ruhe gefunden hat. Bei genauer Betrachtung ist die Musik des Komponisten Strawinsky von der seines großen Vorgängers gar nicht viel weiter entfernt. Nur unterscheidet sich die Ausdruckswelt des 20. von der des 19. Jahrhunderts in etwa so sehr wie das Leben eines wohlgeratenen Sohnes von dem seines väterlichen Vorbilds.

Kadja Grönke