

Onegin zwischen Musik und Ausdruck

Überlegungen zu Kurt-Heinz Stolzes Ballettmusik

von *Kadja Grönke* und *Paul Mertens*

Alexander Puschkins ab 1825 kapitelweise publizierter „Roman in Versen“ *Jewgeni Onegin*, Pjotr I. Tschaikowskys 1879 uraufgeführte „Lyrische Szenen“ *Eugen Onegin* und das 1967 in seiner endgültigen Fassung auf die Bühne gebrachte Handlungsballett *Onegin* von John Cranko zeigen ein und dasselbe Sujet in drei unterschiedlichen Gattungen mit je eigenen Strukturgesetzen und Ausdrucksweisen. So ist es kaum verwunderlich, dass bestimmte Aspekte des literarischen Ursprungswerks in den anderen Medien nicht umgesetzt werden können und sich auch die beiden Bühnenbearbeitungen stark von einander unterscheiden. Durch Weglassen, Zufügen und Umakzentuieren fügt jede künstlerische Adaption dem Sujet etwas Eigenes hinzu und interpretiert und bereichert es auf eine Weise, die ausschließlich in der eigenen Gattung zur Geltung kommen kann.

Drei Gattungen, drei Dramaturgien

Puschkins „Roman in Versen“ ist nicht verstehbar ohne seine poetische Struktur, die dem Werk seine innere Musikalität und seinen Rahmen gibt: Im gereimten Plaudertonfall werden die Figuren und Handlungen als zwar lebensnahe, aber ausdrücklich erdichtete Erfindungen vorgestellt, aus der Distanz eines fiktiven Autor-Erzählers liebevoll-spöttisch kommentiert und zu einander, zu ihrer Welt und sogar zur Wirklichkeit der Lesenden in eine facettenreiche Beziehung gesetzt. In diesem poetisch-literarisch gestalteten Kosmos erweist sich die Liebesgeschichte von Onegin und Tatjana als nur ein Element von vielen, und nicht zufällig hat der Literaturkritiker Wissarion Belinski Puschkins Versroman als eine wahre „Enzyklopädie des russischen Lebens“ gerühmt.

Im Musiktheater lässt sich diese Vielstimmigkeit nicht duplizieren. Ironische Distanz ist unmöglich, die Wendung an das Publikum undenkbar. Das, was Puschkin über seine Figuren mitteilt, muss Tschaikowsky diesen Figuren selbst in den Mund legen – und dazu weitere Monologe und Dialoge in möglichst passender Diktion erfinden. Als kluger Bühnendramatiker spitzt er in dem von ihm (und partiell von dem Freund Konstantin Schilowski) erstellten Libretto den zeitlichen Verlauf der Handlung zu und verzichtet auf alles, was von der Geschichte Tatjanas und Onegins ablenken könnte. Das ist für das literarisch gebildete russischsprachige Publikum des ausgehenden 19. Jahrhunderts ebenso gewöhnungsbedürftig wie Tschaikowskys Entscheidung, die große Musiktheaterbühne für eine ganz unpathetische, ja fast banale Geschichte aus der Gegenwart zu nutzen. Bewusst ersetzt er die Gattungsbezeichnung „Oper“ durch „Lyrische Szenen“, weil er die Gefühle und menschlichen Zwischentöne ganz wesentlich durch die Intensität der Musik zum Ausdruck bringt.

Im Ballett fehlen Worte ganz. Auch hier ist es die Musik, die Gefühle vermittelt, Ungesagtes transportiert und die Sympathien des Publikums lenkt. Klingend öffnet sie einen Raum für das, was die Figuren innerlich bewegt, was sich zwischen ihnen entwickelt, sie verbindet und am Ende auseinandertreibt. Die Tanzschritte, Gestik, Mimik, Pantomimik, die Paar- und Raumkonstellationen zu dieser Musik wollen empathisch erfasst werden und lassen sich nicht auf die Bedeutung von Wörtern, Sätzen und Begriffen festlegen. Dadurch gleicht Tanz weniger einer Sprache als einer Musik der Seelen.

Auf dem Weg zur Tanzpartitur

In Hinblick auf die tänzerischen Ausdrucksmöglichkeiten hat John Cranko noch deutlicher als Pjotr I. Tschaikowsky Kürzungen und Straffungen vorgenommen und das Seelenleben der Personen klar in den Mittelpunkt gerückt: Die beiden Pas de deux von Tatjana und Onegin bilden die zentralen Strukturmomente. Alle anderen Auftritte der Solistinnen und Solisten beziehen sich mehr oder weniger deutlich darauf, und auch die Corps-Szenen haben eine klare Funktion als Kontext und Kontrast zu Tatjanas und Onegins emotionalem Erleben. Anders als der Opernkomponist löst der Choreograf sich trotzdem nicht von den formalen Grundlagen der Gattung: Seine Musik der Seelen ist zugleich ein Lehrstück in klassischen Ballettstrukturen.

Schon aus diesem Grund ist Tschaikowskys Kompromiss, den originalen Wortlaut von Puschkins Versroman zumindest phasenweise in das Libretto einzufügen, für Cranko keine Option. Ebenso verwirft er den Rekurs auf Tschaikowskys Opernmusik, durch die Puschkins Verse immerhin indirekt in das Ballett hätten Einzug halten können. Nachdem er 1952 für das Royal Opera House in London die Tanzszenen in Tschaikowskys „Lyrischen Szenen“ choreografiert hatte, plante er zunächst zwar tatsächlich, die Musik aus Tschaikowskys Bühnenwerk für ein eigenständiges Handlungsballett weiterzuverwenden, stieß damit aber bei den Leitungen der Häuser in London und Stuttgart nicht auf Zustimmung. So fiel schließlich die Entscheidung für eine neue Musik, die Crankos Verständnis der Handlung unmittelbar angepasst werden konnte.

Der Auftrag für die neue Partitur ging an den zwischen 1957 und 1968 an den Württembergischen Staatstheatern Stuttgart angestellten Dirigenten, Korrepetitor und Komponisten Kurt-Heinz Stolze (1926-1970). Offenbar in enger Verzahnung mit den choreografischen Intentionen Crankos schreibt er ein in sich geschlossenes neues Werk, das, laut Aufschrift auf den Noten, aus „Musik von Pjotr I. Tschaikowsky, frei bearb.[eitet] von Heinz Stolze“ besteht. Auch wenn die „Lyrischen Szenen“ *Eugen Onegin* vollständig ausgespart werden, bildet Tschaikowsky also weiterhin den musikalischen Bezugspunkt – und zwar in Form der damals nur selten gespielten Klavierwerke, der programmatischen Orchesterstücke *Francesca da Rimini* (1876) und *Der Woiwode* (1891), der Oper *Pantöffelchen* (1885) und eines Duetts aus Tschaikowskys Opernprojekt *Romeo und Julia* (1878-1881). Stolze wählt die einzelnen Nummern stilsicher aus, fügt sie in einer tanzdramaturgisch schlüssigen Weise aneinander, findet eine für die Tanzbühne passende Orchestrierung und verbindet die Nummern durch Überleitungen, Kürzungen und Erweiterungen zu größeren musikalisch-szenischen Einheiten.

Ein Tschaikowsky-Ballett

Dadurch, dass Stolze den Bezug zu Tschaikowsky grundsätzlich beibehält, erreicht er zweierlei: Erstens ergänzt das neue Bühnenwerk die drei großen Ballettpartituren *Schwanensee*, *Dornröschen* und *Nussknacker* um ein weiteres abendfüllendes Werk auf Melodien dieses wohl bedeutendsten Ballett-Sinfonikers. Zweitens bestärkt der Name Tschaikowsky die Verbindung zu den „Lyrischen Szenen“ und macht es einfacher zu erkennen, wie stark Crankos Ballett die dramaturgischen Verfahren der Oper aufgreift, weiterdenkt und individuell zuspitzt.

Ursprünglich bestand der Plan, in einem Prolog die Vorgeschichte des Titelhelden zu erzählen und Puschkins Versroman damit stärker in den Vordergrund zu rücken. Cranko muss aber bald erkannt haben, dass Tschaikowsky auf diesen Handlungsaspekt nicht unbedacht verzichtet hat. Und so verdeutlicht der Choreograf Onegins Charakter letztlich direkt in seinem Verhalten gegenüber Tatjana, in den drei alternativen Paar-Konstellationen Olga/Lenski, Tatjana/Gremin und Tatjana/Onegin sowie in der Polarität von ländlichem Leben und großstädtischer Gesellschaft. Dadurch fragt Cranko tatsächlich noch intensiver nach den Charakteren und ihren inneren Entwicklungen als Puschkina und Tschaikowsky – und kommt auch zu abweichenden Ergebnissen: In der zugefügten Szene unmittelbar vor dem Duell, in der Tatjana und ihre Schwester das tödliche Drama zu verhindern suchen, erhalten die Figuren eine ganz eigene psychologische Wendung.

Musikalische Kontexte und Subtexte

Vor dem Hintergrund des choreographisch-künstlerischen Konzepts ist der Rückgriff auf Musik Tschaikowskys also mehr als folgerichtig. Kurt-Heinz Stolze verstärkt das, indem er z. T. gezielt solche Werke auswählt, deren Ausdruck dem der entsprechenden Opernszene möglichst nahekommt. Beispielsweise beginnt der dritte Akt des Balletts wie in der Oper mit einer festlichen Polonaise in ganz ähnlichem Duktus. Stolze findet sie in Tschaikowskys Oper *Pantöffelchen* und dort in der Tanzszenen am Petersburger Zarenhof. Ganz wie in den „Lyrischen Szenen“ wird die Adelsgesellschaft auch hier durch eine repräsentative, nach außen gewandte und rhythmisch-metrisch abgezielte Festmusik gekennzeichnet. In Oper wie Ballett ist es derselbe musikalische Pomp, mit dem die große Gesellschaft sich selbst feiert und dem Onegin sich einst zugehörig gefühlt hat – dem er am Ende aber als ein Fremder gegenübersteht.

Die große Liebesbekundung des Fürsten Gremin, die in Tschaikowskys „Lyrischen Szenen“ die einzige ABA-Arie und damit die einzige stabil in sich ruhende Vokalform bildet, modelliert Cranko zu einem Pas de deux zwischen Gremin und Tatjana um: Ihre Liebe wird nicht als solistisches Geständnis, sondern als wechselseitige Zuneigung vorgeführt. Stolze wählt hierfür die kantable *Romanze* Nr. 5 aus den 6 *Klavierstücken* op. 51 aus und fängt in ihrer Synthese von langgezogener Melodie und stützenden Akkordgängen die Stabilität und innere Sicherheit von Tatjanas und Gremins Bindung ein. Dass Stolze durch die Nutzung eines Klavierwerks zudem auf die musikalische Sphäre von Tatjanas Jugend zurückgreift (das Landeleben im ersten Akt basiert überwiegend auf Klaviermusik), während die beiden Pas de deux mit Onegin dramatische, d. h. auch im Original handlungsbezogene Musik zugeteilt bekommen, öffnet einen interessanten Blick auf Tatjanas Ehewahl. Zudem verdeutlicht die Musik dem Publikum, was Onegin nicht wahrhaben will: dass nämlich die erwachsene Tatjana, die er als etablierte Fürstin und Ehefrau eines angesehenen Mitglieds der großen Gesellschaft bewundert, nicht mehr das lyrisch-fühlsame, von seinen Sehnsüchten und Träumen gelenkte junge Mädchen ist, das er einst gesellschaftlich korrekt, aber menschlich verfehlt in seine Schranken verwiesen hat.

Der Brief, mit dem Tatjana nach der ersten Begegnung Onegins Liebe sucht und seine Zurückweisung provoziert, basiert auf Auszügen aus der Oper *Pantöffelchen*. Das mag erstaunen, denn dieses Bühnenwerk erzählt die Geschichte der kapriziösen Oxana, die einen ganz materiellen Beweis für die Gefühle des geliebten Mannes verlangt: Sie fordert die goldenen Pantöffelchen der Zarin zum Geschenk. Kokett ist Tatjana aber ja zu keiner Zeit. Und dennoch steht die von Stolze gewählte Musik in feinsinniger Verbindung mit Crankos Choreografie, denn es handelt sich um jene Szene, in der Oxana sich selbst im Spiegel bewundert. Was auch immer zuerst da war – Musik oder Tanz: Auch bei Cranko wird ein Spiegel wichtig. Aus ihm tritt Tatjana das Bild, das sie in ihrem Brief von dem geliebten Mann entwirft, quasi lebendig entgegen, und so tanzt das junge Mädchen eigentlich ein „Liebesduett“ mit den eigenen Zukunftshoffnungen und Sehnsüchten.

Stolzes Ballettpartitur im Kontext der musikalischen Gattung

Passenderweise wird in dieser Brief- bzw. Spiegel-Szene zusätzlich zu der Oxana-Musik auch ein Duett verwendet, und zwar aus Tschaikowskys Opernprojekt *Romeo und Julia*. Die Verwendung von ursprünglich gesungener Musik erinnert an die Tradition der sogenannten „airs parlants“ aus den Ballettpartituren des 19. Jahrhunderts, in denen die tänzerisch und/oder pantomimisch ausgeführte Handlung durch den verschwiegenen Text (bzw. Kontext) der musikalischen Vorlage kommentiert wird.

Die *Romeo*-Musik kehrt wieder, wenn Onegin im letzten Akt die verheiratete Fürstin mit seinem Liebesbegehren bedrängt. Shakespeares Geschichte einer gesellschaftlich nicht tolerablen Leidenschaft verbindet Stolze im finalen Pas de deux mit der dramatischen Orchesterfantasie *Francesca da Rimini* nach Dante, also mit Ehebruch und tödlicher Rache. Gerade weil Beginn und Ende des Ballett-Finales vom musikalischen Gestus her deutlich an Tschaikowskys *Lyrische Szenen* erinnern, wirkt das Ehebruchs-Motiv wie eine Mahnung und verändert die Darstellung Tatjanas entscheidend. Die gefasste, zwar innerlich bebende, sich aber klar gegen Onegin entscheidende Opernfigur wird bei Cranko ersetzt durch eine zutiefst erschütterte, von ihren Gefühlen hin- und hergerissene, ihnen für einen kurzen Moment leidenschaftlich nachgebende Frau. Am Ende ist es im Ballett Tatjana, die verzweifelt allein zurückbleibt – während es in der Oper Onegin ist, der gedemütigt stehen gelassen wird. Cranko gibt seinem Onegin mehr Aufrichtigkeit – und seiner Tatjana weniger Entwicklung. Das musikalisch einzufangen und es zugleich subtil zur Disposition zu stellen, ist ein bemerkenswerter Zug von Stolzes Partitur.

Nicht weniger bemerkenswert ist Stolzes Fähigkeit, in Tschaikowskys Œuvre Musik zu finden, die dramaturgisch so vollkommen mit dem wechselweisen Hin und Her zwischen Onegins Liebesbegehren und Tatjanas Reaktionen übereinstimmt. Solche Dialogstrukturen sind etwa seit Mitte des 19. Jahrhunderts Teil der Gattung Ballettmusik und zeigen, dass Stolze weit über Auswahl und Instrumentierung von vorgefundener Musik hinaus bestrebt ist, seine Partitur als einen in sich geschlossenen Gattungsbeitrag zu gestalten. In dieselbe Richtung geht seine Arbeit mit leitmotivischen Bezügen und Erinnerungsmotiven: So ist die junge Tatjana konstant mit Auszügen aus den *Pantöffelchen* und Gremin mit dem Klavierstück *Tendres reproches* op. 72/3 verbunden, und die großen Zweier-Szenen zwischen Tatjana und Onegin regen durch innermusikalische Verknüpfungen untereinander zum Vergleich zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Wunsch und Wirklichkeit an. Stolzes Kompositionsverfahren korrespondieren vollkommen mit Crankos choreographischer Entscheidung, in den Pas de deux die psychologische Entwicklung der Figuren *in nuce* zu kondensieren. Damit ist es letztlich die Musik, die die unlösbare Verbindung von Körpern, Gesten und Ausdruck ermöglicht und die tänzerische Deutung des Sujets und der Charaktere stützt und trägt.