

Le Baiser de la Fée (Der Kuss der Fee)
Allegorisches Ballett in 4 Bildern

Entstehung

Juni bis Oktober 1928

Szenario

Igor Strawinsky nach Hans Christian Andersens Märchen *Die Schneekönigin* (1861)

Uraufführung

Le Baiser de la Fée. Ballet allégorique en quatre tableaux

27. November 1928, Théâtre national de l'Opéra Paris / Ballets Ida Rubinstein

Bühnenbild / Kostüme: Alexandre Benois

Choreographie: Bronislawa Nijinska

Musikalische Leitung: Igor Strawinsky

Besetzung/ Rollen

die Fee

junger Mann

dessen Braut

Mutter

der junge Mann als Kind

Geister der Fee

Freundinnen der Braut

Bauern und Bäuerinnen

Musikanten beim Dorffest

Orchester:

Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette
(auch 3. Klarinette), 2 Fagotte

4 Hörner, 3 Trompeten, Tuba

Pauken, große Trommel

Harfe

Streicher

Bearbeitungen

Divertimento für Violine und Klavier (1932, Transkription: Strawinsky in Zusammenarbeit mit Samuel Dushkin)

Divertimento. Suite symphonique für Orchester (1934)

Formale Anlage / Handlung

Bild 1

Berceuse de la Tempête (Wiegenlied im Sturm): Der Vorhang öffnet sich (Z. 4) und gibt den Blick auf eine alpine Landschaft im Schneesturm frei.

Eine Mutter irrt mit ihrem Säugling durch den Sturm, verfolgt von Geistern, die ihr schließlich das Kind entreißen. Die Fee erscheint und küsst den entführten Knaben auf die Stirn, bevor sie ihn allein zurücklässt. Bauern finden das verlassene Kind und nehmen es mit sich. Der Vorhang fällt (Z. 49).

Bild 2

Une Fête au Village (Ein Dorffest): Eine alpine Dorfidylle mit schneebedeckten Bergen im Hintergrund wird sichtbar, nachdem sich der Vorhang gehoben hat (Z. 62).

Bei einem Dorffest spielen Musikanten zum Tanz auf, an dem auch der zum jungen Mann herangewachsene Knabe mit seiner Braut teilnimmt. Nachdem sich Volksmenge und Braut entfernt haben, erscheint die Fee in Gestalt einer Zigeunerin. Sie liest dem jungen Mann aus der Hand und sagt ihm eine glückliche Zukunft voraus. Während sie tanzt, gewinnt sie mehr und mehr Macht über ihn und der bezauberte junge Mann bittet sie schließlich, ihn zu seiner Braut zu führen. Der Vorhang fällt rasch (Z. 118).

Bild 3

Au Moulin (Bei der Mühle): Geheimnisvolle Klänge bei geschlossenem Vorhang. Schließlich wird eine Mühle sichtbar (Z. 131).

Geleitet von der Fee kommt der junge Mann zu einer Mühle, wo seine Braut und ihre Freundinnen sich mit Spiel und Tanz vergnügen. Die Fee verschwindet und der junge Mann mischt sich unter die Tanzenden. Die Braut verlässt mit ihren Freundinnen die Szene und ihr Geliebter bleibt allein zurück.

Pas de deux (Entree – Adagio – Variation – Coda): Die Fee tritt auf, gehüllt in einen großen Brautschleier, so dass der junge Mann sie für seine Geliebte hält und ihr leidenschaftlich seine Liebe schwört. Als die Fee den Schleier abwirft, erkennt er bestürzt seinen Irrtum – doch zu spät, er kann die

Macht der Fee nicht mehr brechen und verfällt endgültig ihrem Zauber. Sie entführt ihn in ihr eisiges Reich (*Scène*).

Bild 4

*Berceuse des Demeures Eternelles (Die Gefilde der Seligen): Während der Vorhang noch geschlossen ist, erklingen Fragmente des Wiegenliedes aus dem 1. Bild (Z. 215–222). Dann erblickt man einen unendlich scheinenden Sternenhimmel.*¹

In der Weite des Universums tanzen die Geister langsame Reigen, während die Fee und ihr Erwählter auf einer Erhöhung ruhen. Das Wiegenlied des Anfangs erklingt in zeitlos wirkender Augmentation, während die Fee den jungen Mann auf den Fuß küsst und ihn damit ganz in Besitz nimmt.

Hommage und Allegorie

»Whatever remnant of Tchaikovsky remains
has been completely absorbed.«
Charles M. Joseph (2011)²

Schwanensee, Dornröschen, Nussknacker – die Ballettmusiken von Peter Tschaikowsky gelten als Inbegriff dieser Gattung und zählen heute zu den unbestrittenen Publikumsmagneten. Diese Popularität steht in einem gewissen Widerspruch zur Reputation des Komponisten, dessen Melodien und kompositorische Anlage vielen ›Kennern‹ allzu eingängig erscheinen. Das war 1928 – zumindest außerhalb Russlands – nicht anders, was sich auch auf die Rezeption von Strawinskys neuem Ballett auswirken sollte, das explizit dem Andenken Tschaikowskys gewidmet ist³ und frühe Klavierwerke und Lieder als Materialfundus nutzt. So fragt sich etwa Henri Prunières in *La Revue Musicale*⁴, warum Strawinsky sein Talent und seine Zeit damit verschwende, wie Tschaikowsky zu komponieren, auch wenn dessen »Fehler« immerhin verbessert würden; in der *Musical Times* tritt Leonid Sabanejew gar als Orakel auf und sagt den Niedergang (»sunset«) des Schöpfers von *Petruschka* und *Sacre* voraus; und selbst Apologeten Strawinskys wie Arthur Lourié und Roland-Manuel konzentrieren sich bei ihren Rechtfertigungen auf die gekonnte Verarbeitung der vielen Fragmente, die hier in einer kunstvollen Kollage vereint seien.⁵ Die vielleicht härteste Kritik aber kommt ausgerechnet von Serge Diaghilew, der das neue, nicht für ihn, sondern für das Konkurrenzensemble von Ida Rubinstein entstandene Stück in einem Brief an Serge Lifar schlichtweg als

Peter Tschaikowsky
im Dezember 1890
(Foto: Franciszek de Mezer)



»langweiligen, weinerlichen und schlecht gewählten Tschaikowsky« abqualifiziert, von dem er Kopfweh bekommen habe. »Igor, mein erster Sohn, hat sich völlig an den lieben Gott und an den Mammon verloren«⁶, lautet das Fazit des offenkundig schwer beleidigten Impresarios, der sich von Strawinsky, aber auch von Alexandre Benois und Bronislawa Nijinska verraten fühlt, deren Ausstattung und Choreographie gleichfalls gnadenlos verrissen werden.

In der Strawinsky-Literatur überwiegen zumindest in den ersten Jahrzehnten gleichfalls Irritation und negative Bewertungen. »Dieses Material erwies sich als ganz ungeeignet für die zu gewichtige Rolle, die ihm in seiner neuen Umgebung zugeteilt wurde«, meint beispielsweise Eric Walter White, der Strawinskys »schwache« Musik dem gewählten Material und damit Tschaikowsky anlastet.⁷ In die gleiche Kerbe schlägt auch Lawrence Morton, der vierzehn frühe Klavierstücke und Lieder Tschaikowskys als Rohmaterial identifiziert, das erst durch Strawinskys Verarbeitung »veredelt« worden sei: »Tchaikovsky's faults – his banalities and vulgarities and routine procedures – are composed out of the music, and Stravinsky's virtues are composed into it.«⁸ Richard Taruskin schließlich fügt dem Katalog nicht nur weitere Vorlagen hinzu⁹, er erklärt *Baiser de la Fée* schlicht zum

Fanal eines reaktionär ausgerichteten Eskapismus, der unmittelbar aus Strawinskys Exilerfahrungen resultiere. »This gentle music was the fruit of crisis, of disillusion, and, it seemed, of exhaustion.«¹⁰ Dass *Le Baiser de la Fée* dem Vergleich mit *Apollon Musagète* oder der wenig später entstandenen *Psalmensinfonie* nicht ganz Stand hält, könnte aber auch an den Produktionsbedingungen gelegen haben und sollte vielleicht weder Tschaikowsky noch dem bereits für *Pulcinella*, *Oedipus Rex* oder *Apollo* bedeutsamen *Nouveau classicisme* angelastet werden, der als Kontext dieser ästhetischen Neuorientierung zu berücksichtigen ist.

Rubinstein, Benois und Andersen

Noch während der Arbeit an *Apollo* erhält Strawinsky Ende 1927 von Ida Rubinstein die Anfrage, ob sie das gerade entstehende Ballett in ihr Programm für die Saison 1928 aufnehmen könne.¹¹ Da Strawinsky für die europäische Premiere



Ida Rubinstein, 1922
(Fotograf unbekannt)

allerdings schon Diaghilews Ensemble im Blick hat und bereits erste Verabredungen getroffen wurden, lehnt er dankend ab. Zunächst selbst Mitglied der Ballets Russes¹² gründet die aus einer wohlhabenden jüdischen Familie stammende Rubinstein 1911 ihr eigenes Ensemble und kann immer wieder namhafte Komponisten für sich gewinnen. Neben Strawinsky liefern auch Claude Debussy (*Le Martyre de Saint-Sébastien*, 1911), Maurice Ravel (*Boléro*, 1928 und *La Valse*, 1929) oder Arthur Honnegger (*Jeanne d'Arc au Bûcher*, 1939) Stücke, deren Titelpartien mehr oder minder auf die Fähigkeiten der Rubinstein zugeschnitten sind. Deren darstellerisches Potenzial kann heute nurmehr schwer eingeschätzt werden, da zeitgenössische Berichte höchst unterschiedlich ausfallen, wobei das eher begrenzte tänzerische Vermögen durch Ausstrahlung und Expressivität der Rubinstein aufgewogen wird, die vielen Zeitgenossen zudem als schönste Frau ihrer Epoche gilt. Auch in den für sie entstandenen Werken Strawinskys, dem allegorischen Märchenballett um die verführerisch-bedrohliche Eisfee und dem fünf Jahre später bei André Gide und Strawinsky bestellten Melodram *Perséphone*, haben die besonderen Qualitäten der Auftraggeberin ihren Niederschlag gefunden.

Die Idee einer »Tschaikowskyana« zum 35. Todestag des Komponisten stammt wohl von Benois, der in seinem Brief vom 12. Dezember 1927 Strawinsky bereits eine Auswahl von Klavierstücken vorschlägt, die als Basis für ein noch zu wählendes Sujet dienen sollen. Zugleich wird in diesem Brief aber auch betont, dass man kein schlichtes Pasticcio erwartet: »We wish to present Tchaikovsky as seen by Stravinsky. [...] Do you like the idea of fixing up Uncle Petya's music and making something new of it?«¹³ Die Analogie zu *Les Sylphides*, das zunächst unter dem Titel *Chopiniana* (1908) firmierte, oder zu Tschaikowskys *Mozartiana* op. 61 (1887) springen sofort ins Auge. Am Anfang steht demnach die Musik und nicht, wie in klassischen Handlungsballetten üblich, das Sujet. Während Tschaikowsky in seinen Balletten noch den Vorgaben des Choreographen zu folgen hatte, gibt Strawinsky in Umkehrung der traditionellen Machtverhältnisse im doppelten Wortsinn den Ton an – nachdem er das Konzept von Benois akzeptiert und verinnerlicht hat. Auf der Suche nach einem zur Musik passenden Stoff lässt man dem Komponisten freie Hand und dieser glaubt bei Hans Christian Andersen fündig zu werden, dessen »zarte und empfindliche Seele, dessen unruhige, phantasievolle Natur wundervoll der Natur des großen Musikers entsprechen«.¹⁴ Die Wahl fällt schließlich auf *Die Schneekönigin*, die bereits bei Andersen in den schweizerischen Alpen angesiedelt ist. Strawinsky adaptiert diese pittoreske Szenerie der Gletscher und Seen und wünscht sich in Anlehnung an die dualistische Anlage klassisch-romantischer Ballette »die phantastischen Teile in weißen Ballettröckchen [Tutus] und die ländlichen Szenen vor einer Schweizerlandschaft«. In den »bunten«, realistischen Teilen sollen einige Tänzerinnen und Tänzer »nach der Mode der ersten

Touristen gekleidet« sein, die anderen hingegen in »reizende Bauernkostüme der alten guten Theatertradition«. ¹⁵

Von Andersens Kunstmärchen, dessen Vielschichtigkeit und Ironie bereits zur Zeit der Entstehung als überladen und allzu komplex kritisiert wurden, bleibt allerdings nicht mehr viel übrig, denn Strawinskys Adaption ist derart verkürzt, dass man nur von der Übernahme einzelner Handlungsmotive sprechen kann. Im Zentrum steht von Beginn an die Beziehung zwischen der Fee und dem von ihr erwählten Knaben, die der Komponist als Allegorie auf Tschaikowsky und seine Muse deutet und deren fatale Entwicklung in den vier Bildern jeweils schlaglichtartig präsentiert wird. Diese auf eine narrative Entwicklung weitgehend verzichtende Montagetechnik scheint dem Film entlehnt, ein Eindruck, der durch die präzise vermerkten Anweisungen zum Einsatz des Vorhangs noch verstärkt wird. Der notwendige Umbau der Szene verlangt natürlich entsprechende Pausen, doch im Kontext des Stücks gewinnt der geschlossene Vorhang an Eigenleben und übernimmt eine ähnlich strukturierende Funktion wie in *Histoire du Soldat*. Zugleich verstärken diese ›Schwarzblenden‹ die tragende Rolle der Musik, da die Imagination des Publikums zunächst allein über das Hören angesprochen wird. Ein ähnliches Verfahren setzt auch Richard Strauss wenige Jahre zuvor in *Intermezzo* (1924) ein, allerdings dürfte es sich hierbei wohl um eine jener Koinzidenzen handeln, bei denen keinerlei direkte Bezüge nachweisbar sind.

Bewegte Bilder statt dramatischer Konflikte

Es ist nicht nur Tschaikowskys Musik, die zur Inspirationsquelle oder genauer: zur Materialbasis wird; ebenso wichtig scheint für Strawinsky auch die spezifische Dramaturgie des klassischen Balletts, dessen Formen und Konventionen in *Baiser de la Fée* kollagiert werden. Wie in der Musik wird auch hier mit Allusionen gearbeitet, die das Modell nicht wirklich zitieren, sondern allenfalls durchscheinen lassen: So dürften sich Ballettfans beim Auftritt der Fee als wahrsagende Zigeunerin an Carabosse aus *Dornröschen* erinnert fühlen, während die Geister im ersten und letzten Bild an die ätherischen Zauberwesen in den ›weißen Akten‹ von *Giselle* oder *Schwanensee* gemahnen; der *Grand Pas de deux* zwischen Fee und jungem Mann wiederum greift die zentrale Form und den Höhepunkt klassischer Ballette auf, verzichtet allerdings auf die in den Skizzen noch geplante (und normalerweise übliche) zweite Variation. ¹⁶ Nach *Entrée* und *Adagio*, in denen das Liebespaar sich als harmonische Einheit präsentiert, folgt nur eine *Variation* für den jungen Mann, die in Instrumentation und Motivik allerdings den typischen Duktus einer Ballerinen-Variation anschlägt. Nach dieser kleinen Modifikation

folgt die *Coda* als traditionell virtuos angelegtes Finale. Mit der *Scène* leitet Strawinsky dann zum kurzen Schlussbild über, das kaum mehr als ein *Tableau vivant* darstellt, in dessen Zentrum das nunmehr auf ewig vereinte Paar posiert – eine Inszenierung, die maßgeschneidert die magische Bühnenpräsenz von Ida Rubinstein zu bedienen scheint. Im *Divertissement*, das Strawinsky 1934 für den Konzertgebrauch zusammenstellt und das Balanchine 1972 als handlungsloses Ballett choreographieren wird, fehlt dann auch dieses vierte Bild.

Musikalisch sind Anklänge an die Ballettmusiken, aber auch an Sinfonien und Konzerte Tschaikowskys unüberhörbar und verweisen eindeutiger als die unbekanntes Vorlagen auf diesen Komponisten, vor dessen Genie Strawinsky sich hier verbeugt und dabei auf jegliche ironische Distanz verzichtet. Wenn das Violoncello im *Adagio* in Dialog mit verschiedenen Bläsersolisten tritt, greift dies fast schon plakativ die charakteristische Instrumentation klassischer *Pas de deux* auf, während die Tänze des zweiten Bildes sofort Assoziationen zu den Nationaltänzen wachrufen, die in nahezu allen klassischen Balletten die sogenannten bunten Akte dominieren. Auch die leitmotivische Verwendung der *Berceuse*, die im ersten und vierten Bild das motivische Geschehen dominiert, schließt nahtlos an Tschaikowsky, aber auch an Adolphe Adam und Léo Delibes an, die in ihren Ballettmusiken mit Erinnerungs- und Leitmotiven gearbeitet haben.¹⁷



Thema der *Berceuse* (Z. 4)

Die schlichte Wiegenlied-Melodie ist Tschaikowskys *Berceuse de la tempête* op. 54/ Nr. 10 entlehnt, wird jedoch von Beginn an erheblichen Eingriffen unterzogen, die für Strawinsky typisch sind: Das Spiel mit Motivfragmenten, metrische Einschübe oder Verkürzungen, schließlich die Augmentation des Themas im Schlussbild wirken allerdings weniger provokant als in *Pulcinella*. Strawinsky will ganz offensichtlich nicht schockieren, sondern sucht die Synthese, wobei er von Bild zu Bild freier mit den Vorlagen verfährt, ein ›learning by doing‹ gewissermaßen, an dessen Ende jener synthetische Stil steht, der *Baiser de la Fée* von den anderen neoklassischen Werken unterscheidet.¹⁸ Tschaikowskys Themen und kompositorische Verfahren werden in die eigene Klangsprache integriert, die sich ihrerseits dem verehrten Vorbild anzupassen sucht – musikalische Mimikry in Vollendung.