

Musikalische *Raubzüge* durch die *Geschichte*

Igor Strawinsky 50
Jahre nach seinem Tod –
Resumé und Überblick
über neue Werkschauen.

Von Giselher Schubert

Er wurde geehrt wie kein Komponist unserer Zeit“, erinnerte sich Leonard Bernstein an Strawinsky, „vom Kreml bis zum Vatikan, von Staatsoberhäuptern bis zu texanischen Cowboys“. Papst Johannes XXIII. empfing ihn in Rom, ihm zu Ehren gab Präsident John F. Kennedy im Januar 1962 ein Essen im Weißen Haus, im Oktober des Jahres war er Gast von Nikita Chruschtschow im Kreml. Strawinsky konnte es sich sogar leisten, eine Einladung etwa des Belgischen Königs auszuschlagen; auf die Mahnung von Freunden, das dürfe man doch nicht machen, soll er geantwortet haben: „Ich hatte anderes zu tun. ... Ich kann es, ich bin Amerikaner.“

Dennoch klagte Strawinsky, den sein langjähriger Adlatus Robert Craft als „exhibitionistisch, narzistisch, hypochondrisch und zwanghaft veranlagt“, als „streit- und rachesüchtig“ charakterisierte: „Sie sagen ich bin ein Klassiker. Aber was bedeutet das? Ich werde von einigen Musikern akzeptiert, vielleicht sogar von sehr vielen. Aber die Ignoranz der Kritiker ist so offensichtlich für den Musiker, dass man sie nicht ignorieren kann.“ Sein unvergleichlicher Ruhm in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg kontrastierte seltsam mit der gleichzeitigen kritischen Distanz zu seinem Œuvre sowohl durch manche Kritiker, als auch

durch einflussreiche junge Komponisten der Zeit. Strawinsky kränkte diese „Ignoranz“, und er wehrte sich noch im hohen Alter von 85 Jahren mit sarkastisch-scharfsinnigen Kommentaren zum Musik- und Kulturleben.

Diese Ignoranz ging seit den späten 1940er-Jahren maßgeblich auf die Schüler von Olivier Messiaen in Paris zurück, unter denen Pierre Boulez hervorragte. Dieser spielte die frühen Ballette „Der Feuervogel“, „Petruschka“ und „Sacre du Printemps“ (1909-13), die Strawinskys Weltruhm begründeten, wendete sich aber polemisch gegen dessen Wendung zum Neoklassizismus (seit dem Ballett „Pulcinella“, 1920) und bescheinigte diesem eine „widerwärtige Mittelmäßigkeit“. Er konstatierte den musikalischen „Bankrott Strawinskys“ und sabotierte dann auch 1958 eine Aufführung der „Threni“ in Paris, die Strawinsky als die fürchterlichste Aufführung erinnerte, die er als Dirigent jemals erleiden musste; Strawinsky weigerte sich fortan, in Paris überhaupt noch zu dirigieren. Sein „Movements“ für Klavier und Orchester (1959), eines jener Werke, in denen er sich die Zwölftontechnik Schönbergs und mehr noch Weberns angeeignet hatte und mit denen er glaubte, Anschluss an die seriell komponierende musikalische Avantgarde der Zeit gefunden zu haben, fertigte Boulez mit dem



Foto: Columbia/Archiv

(oberflächlichen) Hinweis ab, sie würden nichts enthalten, was nicht bereits Anton Webern gemacht habe. Einen negativen Eindruck vermittelte Strawinsky 1959 auch eine Begegnung mit Karlheinz Stockhausen, dessen „Gruppen“ für drei Orchester er wohl schätzte, dem er jedoch die Attitüde eines „arroganten Nazi“ unterstellte.

Entschieden befeuert wurde die negative Sicht auf das Œuvre Strawinskys durch Theodor W. Adornos „Philosophie der neuen Musik“, die 1948 erschienen

lung zur seriellen Musik als Inbegriff einer verbindlichen musikalischen Moderne durchgesetzt werden.

Strawinsky hat nicht mehr erlebt, wie diese musikalische Moderne dann seit den mittleren 1970er-Jahren in eine „Post-Moderne“ umzuschlagen begann, mit der nun gerade solches Komponieren favorisiert wurde, für das er von seinen Verächtern harsch kritisiert worden war (die nicht mehr an ihre ursprüngliche Kritik erinnert werden wollten). Mehr noch hob man Schönbergs

nen jungen Elefanten“); er griff russische Folklore auf („Les Noces“) und verarbeitete sie ebenso wie fernöstliche Exotik („Le Rossignol“) oder antike Stoffe aus der griechischen Mythologie, rezipierte jüdische Schetl-Musik („L'Histoire du soldat“), den Jazz („Ebony Concerto“) und stützte sich bis hin zur Parodie auf Machaut, Josquin, Isaac, Monteverdi, Gesualdo, Bach, Händel, Mozart, Rossini, Schubert, Weber, Verdi, Tschaiikowski, Grieg, Sibelius oder Webern. Und sogar Beethoven, den er wenig schätzte, entdeckte er für sich in seinen letzten Lebensjahren als einen „Boten aus der Zukunft“.

1941 instrumentierte er sogar die amerikanische Nationalhymne („The Star-Spangled Banner“), um nach der Uraufführung von der Polizei belehrt zu werden: Es sei verboten, nationales Eigentum zu „schänden“. Und doch blieb der am 18. Juni 1882 in Oranienburg (bei St. Petersburg) geborene und von einem deutschen Kinderfräulein aufgezogene Strawinsky (Deutsch war seine „Sprache der Kinderstube“), der sich 1914 in der Schweiz niederließ und 1920 nach Frankreich übersiedelte, 1934 die französische Staatsbürgerschaft annahm, ab 1940 in den USA lebte und schließlich 1945 amerikanischer Staatsbürger wurde, bis zuletzt für seine westlichen Freunde ein russischer Komponist – während Schostakowitsch ihn als einen europäischen Komponisten empfand, der 1962, als er nach bald 40 Jahren seine russische Heimat wieder besuchen konnte, auf ihn wie ein „Ausländer“ wirkte.

Seine frühen Ballette zählen bis heute zum unverzichtbaren Repertoire der Orchester und Dirigenten. „Wenn ich sie dirigiere“, so Strawinsky, „muten sie wie das allgemeine Standardrepertoire an – so als ob ich die ‚Scheherazade‘ oder ‚Till Eulenspiegel‘ dirigierte“. Auch die neoklassizistischen Werke – darunter etwa das Ballett „Apollon Musagète“, die Psalmensinfonie, das Violinkonzert, die beiden Sinfonien oder die Oper „The Rake's Progress“ – werden nicht ver-

Entschieden befeuert wurde die negative Sicht auf das Œuvre Strawinskys durch Theodor W. Adornos „Philosophie der neuen Musik“

war und bis in die 1970er-Jahre hinein das musikalische Denken dominierte. Adorno grenzte den „Fortschritt“, den er mit der Musik Schönbergs identifizierte, von einer durch Strawinsky repräsentierten musikalischen „Restauration“ ab, über die er mit schneidend-scharfer Polemik herzog: Dieser komponiere eine „Musik der Zwangsneurose und deren psychotischer Steigerung, der Schizophrenie“, sie übe ein Verhalten ein, „das dem von Geisterkranken ähnele“, und beschrieb als „letzte Perversität des Stils“ ihre „universale Nekrophilie“. Gemeint war Strawinskys Bemühen, sich mit dem Neoklassizismus auf das „Ganze“ der Musik mit ihrer unermesslich reichen Tradition einzulassen und in neuartiger Weise erfahrbar zu machen.

Adorno hingegen schätzte Tradition als den „Kanon des Verbotenen“ ein, und Boulez verfasste sogar einen Aufsatz zum „Lobe des Gedächtnisschwundes“. Mit solcher Polemik, die den Denunzierungs-Strategien gegen eine sogenannte „entartete Musik“ zu entstammen scheint, sollte die Zwölftontechnik der Schönberg-Schule sowie ihre Entwick-

Affinität zum Neoklassizismus hervor und ordnete Strawinskys rhythmische Techniken einer Vorgeschichte der seriellen Musik zu. Seine neoklassizistischen Verfahren der musikalischen Montage, der Collage, des Schnittes, der Desorganisation, des Überraschungsprinzips oder der Verselbstständigung der Effekte beschrieb man nun als eine neue, unverwechselbare Form von musikalischer Gestaltung. Es ging nicht mehr um die Rekonstruktion eines historisch-„logischen“ Fortschritts, sondern es wurde das Moment seiner freien Stilwahl hervorgehoben, das Unvorhergesehene in seinem Komponieren, die unbefangene Offenheit seiner Musikentwicklung, mit welcher seine Werke mit ihren abrupten Stilwechseln immer wieder verwirrten. Strawinskys Musik konnte nun als Inbegriff eines „inkluisiven“ Komponierens wertgeschätzt werden, das keinen Kompositionsstil, keine Verfahrensweise ausklammerte.

Er gestaltete in monumentalen Formen („Oedipus Rex“) ebenso wie mit der Unterhaltungsmusik entstammenden Miniaturen („Circus Polka für ei-

nachlässigt. Lediglich die zwölftönigen Werke aus der späten Zeit bleiben immer noch weitestgehend unbeachtet, obwohl sich darunter Meisterwerke wie die „Requiem Canticles“ befinden.

Bereits seit den späten 1920er-Jahren hat Strawinsky selbst seine Werke zum Teil mehrfach eingespielt, sodass sich die Entwicklung seines Interpretationsstils erkennen lässt und auch seine Überlegungen zu ihrer „authentischen“ Interpretation überprüft werden können. Er vertrat die Überzeugung, Musik sei unfähig, „irgend etwas ‚auszudrücken‘, was es auch sein möge: ein Gefühl, eine Haltung, einen psychologischen Zustand, ein Naturphänomen oder was sonst“, und forderte konsequent, dass seine Werke „gelesen“, „ausgeführt“, aber nicht interpretiert werden sollen“. Die eigenen Einspielungen können freilich auch, wie Norman Del Mar nachwies, die niedergeschriebenen Partituren ergänzen und korrigieren. Wohl verabscheute Strawinsky das interpretatorische Beladen seiner Musik mit gefühligem Ausdruck, doch bleibt sie auch in den eigenen Einspielungen stets ausdrucksstark. Und er bestand zwar darauf, dass sie im richtigen Tempo aufgeführt wird – „Der Kardinalpunkt ist das Tempo. Meine Werke können fast alles überstehen, nur kein falsches oder unsicheres Tempo“. Doch wählte er selbst in verschiedenen Ein-

die Deutsche Grammophon (30 CDs) anlässlich des Jubiläums ihre reichen Kataloge mit historischen und durchweg besten modernen Einspielungen nutzen; hinzu kommen Bernsteins Interpretationen bei Sony Classical. Die historischen Aufnahmen von Strawinsky persönlich (auf drei CDs der Warner-Box) verdeutlichen vor allem die immensen Spielprobleme, welche sie bereiteten. Den orchestertechischen Fortschritt, der seitdem erzielt wurde, verdeutlichen die Aufnahmen des „Sacre“ durch Pierre Monteux (1956; er war der Uraufführungs-Dirigent, DG), Bernstein (1958, Sony) und Boulez (1991, DG): Monteux hat noch auf möglichst stimmiges Orchesterspiel zu achten, Bernstein kehrt bei makellosem Orchesterspiel den immer noch bestürzenden Furor als inneren Sinn der Musik hervor, während Boulez nüchterner auf das brillante rhythmisch-klangliche Gestalten zurücklenkt.

Die Warner-Box mit einigen unübertroffenen Einspielungen (etwa „Apollon musagète“ durch Simon Rattle mit den Berliner Philharmonikern) verhilft zu einem ersten guten Überblick, auch wenn wichtige Werke vor allem aus der Spätzeit fehlen. Die Deutsche Grammophon legt sogar eine Gesamteinspielung vor, die auch in der Auswahl einiger historischer Aufnahmen kaum Wün-

Jubiläums-Editionen

Igor Strawinsky – The New Complete Edition. Martha Argerich, Krystian Zimerman, Anne-Sophie Mutter, Maurizio Pollini, Peter Ustinov, Daniel Barenboim, Chicago Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, Concertgebouw Orchestra, Berliner Philharmoniker, Ensemble InterContemporain, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Claudio Abbado, Leonard Bernstein, Kent Nagano, John Eliot Gardiner, Igor Markevitch u.v.a. (1935-2017); Deutsche Grammophon (30 CDs)



Igor Stravinsky Edition. Martha Argerich, Elisabeth Schwarzkopf, Gidon Kremer, Sabine Meyer, Tabea Zimmermann, Ensemble InterContemporain, Berliner Philharmoniker, New York Philharmonic Orchestra, Alban Berg Quartett, Mariss Jansons, Pierre Boulez, Simon Rattle, Zubin Mehta, Yehudi Menuhin, Kent Nagano, Seiji Ozawa u.v.a. (1928-2019); Warner Classics (23 CDs)



Bernstein conducts Strawinsky. Seymour Lipkin, New York Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Leonard Bernstein (1947-1969); Sony Classical (6 CDs)
V.Ö.: 30.4.



Die Bedeutung des Strawinsky'schen Œuvres erschließt sich erst aus einer Gesamtschau

spielungen durchaus unterschiedliche Tempi, ohne dass sich entscheiden ließe, welches Tempo das „richtige“ sei.

Mehr als bei jedem anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts erschließt sich die Bedeutung des Strawinsky'schen Œuvres erst aus einer Gesamtschau, für die Warner Classics (23 CDs) und

sche offenlässt (eingespielt ist auch die angebliche „Schändung“ der amerikanischen Nationalhymne!). Und Bernsteins Sony-Einspielungen dokumentieren faszinierend den Umgang eines eminenten Ausdrucksmusikers mit einer Musik, die vorgeblich nur „ausgeführt“, aber nicht „interpretiert“ werden soll. ■