

PORTRÄT

Der Begriff ist bezeichnend für die Einstellung des Komponisten: Die Phantasie beim Kompositionsvorgang, das Arbeiten mit vorhandenem Material, das handwerkliche, am realen Klang orientierte Komponieren und die intellektuelle Disposition sind Wesen seines Werkes.

Ganz im Sinne Strawinskys läßt sich fragen, was uns seine Musik heute bedeuten kann, was an ihr noch lebendige Gegenwart ist. Freimachen muß man sich dabei von dem Bild des konservativen, neoklassizistischen Musikers, der nichts Eigenes hervorbringen konnte und sich in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens noch bemühte, die Errungenschaften Schönbergs und Weberns einzuverleiben. Dieses gehässige Strawinsky-Klischee ist mancherorts gerade in Deutschland lange verbreitet gewesen, nicht zuletzt durch Theodor W. Adornos theoretische Konfrontation des regressiven Strawinsky mit dem fortschrittlichen Schönberg. Aber auch abgesehen von dieser höchst intellektuellen Kritik wird an Strawinskys Musik mancherlei beklagt. So bekommt die Motorik seiner Rhythmen als „Nähmaschinentakt“ den Beigeschmack der kalten Mechanik, der Mangel an Ausdruck wird moniert, das Verdrehen und auch Verzerren historischer Stilelemente ist ein anderer Vorwurf. Strawinskys kompositorische Prinzipien werden als Negation aufgefaßt, für die „alle Mittel und Konventionen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugten“. Mit dieser Formulierung beschreibt Thomas Mann den kompositorischen Grundsatz des Adrian Leverkühn in seinem „Doktor Faustus“ – einer Figur, in der viele Züge Strawinskys, freilich durch die Brille Adornoschen Rigorismus gesehen, enthalten sind. Zu fragen ist bei einer so reservierten bis ablehnenden Haltung, die lange Zeit Strawinsky entgegenschlug, ob nicht vieles an seinen Werken mißverstanden wurde und der Blick nicht zu einseitig auf den sogenannten neoklassizistischen Stücken lag. Erst in den

Als Igor Strawinsky einmal von einem französischen Grenzbeamten nach seinem Beruf gefragt wurde, antwortete er mit einer überraschenden Formulierung: Er sei „Erfinder von Musik“ – im Paß stand die geläufige Bezeichnung „Komponist“. Strawinsky fährt in der „Musikalischen Poetik“ nach dieser Anekdote fort: „Die Erfindung setzt den Einfall voraus, darf aber nicht mit ihm verwechselt werden. Denn die Tatsache des Erfindens umschließt die Notwendigkeit eines Einfalls und einer Realisation. Was uns einfällt, nimmt nicht unbedingt konkrete Gestalt an, es kann im Zustand der Anregung verbleiben: die Erfindung hingegen ist nicht denkbar ohne ihre Gestaltwerdung.“

letzten Jahren beginnt sich bei uns eine differenzierte Einstellung bemerkbar zu machen.

Serge Diaghilew – Kristallisationspunkt für Strawinskys Schaffen

Vergegenwärtigt man sich einzelne zeitlich voneinander entfernte Werke, so liegen oft Welten zwischen ihnen. Das Violinkonzert von 1931 und die „Movements“ von 1958/59 scheinen ebenso wenig vom gleichen Komponisten zu stammen wie „Le Sacre du Printemps“ von 1913 und „Oedipus rex“ von 1927. Gewöhnlich wird das Œuvre in drei Perioden gegliedert: 1. die russische bis etwa 1919, 2. die klassizistische bis 1951, und 3. das an Reihenskomposition orientierte Alterswerk.

Diese Einteilung allerdings ist so grob, daß damit nur zwei zentrale Umschlagstellen in der Orientierung Strawinskys benannt werden können. Innerhalb der russischen Periode beginnt der Komponist zunächst mit Werken, die an die verfeinerte musikalische Sprache der Spätromantik anknüpfen und zum Teil von seinem verehrten Lehrer Rimsky-Korssakoff beeinflusst sind. Viele Kompositionen Strawinskys aus dieser Zeit sind in den Wirren von 1917 verlorengegangen. Einen Eindruck der handwerkli-

chen Meisterschaft, die Strawinsky in seinen ersten selbständigen Werken erreicht, geben die Partituren, etwa der Sinfonie in Es-Dur oder des „Feu d'artifice“. Mit einem Schlag aber steht der „richtige“ Strawinsky vor uns, drei Werke entstehen innerhalb von vier Jahren, die den Komponisten weltberühmt machen sollten.

Kristallisationspunkt für sie ist eine einzigartige Persönlichkeit: Serge Diaghilew, ein vielfältiger Mentor der Kunst, Manager und Auftraggeber in einem, der ab 1909 mit den „Ballets russes“ die Ballettkunst unseres Jahrhunderts nachhaltig veränderte. Für Strawinsky war diese Bedeutung des Balletts für sein Schaffen, durch Diaghilew vermittelt, selber überraschend: „Mit dem Größerwerden wurde ich gewahr, daß das Ballett im Begriff war zu versteinern und daß es faktisch schon reichlich steif und konventionell geworden war. Ich vermochte mir nicht vorzustellen, daß es für die Musik irgendwelche Bedeutung erlangen könnte, und ich hätte es nicht geglaubt, wenn mir jemand die Geburt einer neuen künstlerischen Entwicklung durch dieses Medium vorausgesagt hätte.“

Die berühmten drei „russischen“ Ballette Strawinskys („Feuervogel“ 1910, „Petruschka“ 1911, „Le Sacre du Printemps“ 1913) enthalten in ihrer musikalischen Sprache bereits alles, was Strawinskys

**Zum
100. Geburtstag von
Igor Strawinsky**
Von Andreas Jaschinski

ORDNUNG ERFINDEN



Igor Strawinsky im Probengespräch mit Robert Craft

PORTRÄT

Werke bis hin zu den Spätwerken auszeichnet. Vor allem die komplizierte Rhythmik mit ihren verschobenen Perioden (die Assoziationen zur kubistischen Malerei wecken), die häufigen Ostinato-Abschnitte, die Orientierung an stilistisch vorgegebenem melodischen Material (russische Volkslieder, Zirkusmusik); alles dieses gehört ab jetzt über alle Umbrüche in der Entwicklung des Komponisten hinweg zu seinem technischen Handwerkszeug. Immer wieder zu betonen bleibt aber, welche Unterschiede zwischen dem so archaischen, bisweilen brutalen, aber auch ausgetüftelt artifiziellen „Sacre“ und etwa dem bilderbogenartigen, märchenhaft-schimmernden „Petruschka“ besteht. Diese Differenzen zwischen den Opera der sogenannten russischen Periode werden in den nächsten Werken noch größer.

Musik über Musik

1914 siedelt Strawinsky endgültig in die Schweiz über, er fürchtet sich vor dem Krieg und den großen Umbrüchen, die sich überall ankündigen. Seine finanzielle Lage und die seiner Auftraggeber und Mäzene ist kläglich. So fehlen für lange Zeit Werke für größere Besetzungen. Es entstehen intime Kammermusiken und Spielstücke („Renard“ 1916, „Die Geschichte vom Soldaten“ 1918), die mit ihrer Haltung ebenso weit von den drei großen Balletten entfernt sind wie von den vorangegangenen sehr subtilen Liedern („Katzenwiegenlieder“ 1916, „Trois pièces de la lyrique japonaise“ 1913), die erstaunlicherweise zu den unbekanntesten Schöpfungen Strawinskys zählen.

Russisch ist an der „Geschichte vom Soldaten“ dann nur noch das Sujet, so daß ein klarer Einschnitt nach diesem Werk kaum zu sehen ist. Die Musik weist schon auf die folgende Werkgruppe, sozusagen das Herzstück des Strawinskyschen Gesamt-œuvres. Strawinsky orientiert sich nun an vorgefundener Musik, ändert einzelne Merkmale daran, so daß von den zugrundgelegten Modellen nur wesentliche Charakteristika, gleichsam deren Skelett, übrig-beiben. Die Formulierung „Musik über Musik“ gibt diese kompositorische Absicht gut wieder – ein Phänomen freilich, daß in der Musikgeschichte häufig anzutreffen ist, kaum aber mit solcher Konsequenz zu einem Arbeitsprinzip erhoben. Zwar hat der ständige Wechsel seiner stilistischen Modelle Strawinsky den Ruf eines Chamäleons eingetragen, der keine eigene Sprache zu finden vermag, dennoch ist aber die höchst eigenständige Haltung des Komponisten in dieser Schattenphase nicht zu übersehen.

Man muß sich einmal dieses breite Spektrum vergegenwärtigen: Die „Geschichte vom Soldaten“ greift Alltagsmusik auf –

Tanzmusik, Marsch und Jazz; das Modell Jazz, genauer Ragtime, steht auch im Hintergrund für die „Piano-Rag Music“ (1919) und den „Ragtime für 11 Instrumente“ (1918), freilich kann man von Jazz bei diesen komplizierten Werken kaum noch etwas erkennen. In „Pulcinella“ fertigt Strawinsky aus Kompositionen des italienischen Opernkomponisten Giovanni Pergolesi (1710–1736) eine Parodie – ganz im Sinne des 16. Jahrhunderts, indem er etwa melodische Hauptstimmen mit neuen Kontrapunkten versieht. Bunt wechselt dann die Folge sozusagen klassischer Vorbilder. Im Konzert für Klavier und Bläser (1924) ist es das barocke Concerto, speziell Bach, in „Mavra“ (1922) ist es die russische Oper des 19. Jahrhunderts, die Klaviersonate (1924) läßt Beethoven und Clementi, „Oedipus rex“ Verdi anklängen, während sich der Komponist in „Apollon Musagète“ wieder ins 17. Jahrhundert zurückversetzt. Die Aufzählung läßt sich ähnlich fortsetzen, zunehmend erscheint ältere Musik als Modell. Schon in der „Psalmensymphonie“ geht Strawinsky auf alte liturgische Melodieformeln ein, in der „Messe“ von 1947 klingen die Künste der niederländischen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts an, schließlich wird im Spätwerk dieses Interesse an alter Musik mit der Orientierung am Schaffen Weberns und der Avantgardisten der 50er Jahre verbunden – eine scheinbare Kehrtwendung, die für manches Mißverständnis sorgte.

Die späten Stücke – in ihrer Bedeutung bis heute verkannt

Tatsächlich ist der Wandel im Spätwerk aber längst nicht so diskontinuierlich zum bisherigen Schaffen, wie der erste Blick vermuten läßt. Bereits in den sogenannten neoklassizistischen Werken (wozu jene Parodien barocker Konzerte gezählt werden, obwohl hier die ohnehin mißverständliche Bezeichnung völlig falsch wird) greift Strawinsky nicht nur in die rhythmische und melodische Periodik seiner Modelle ein, sondern komponiert vor allem einen völlig neuen kontrapunktischen und damit auch harmonischen Satz. Dies ist ebenso der Fall in „Pulcinella“, wo die Melodik Pergolesis übernommen wird, wie etwa im Violinkonzert, wo nur der Duktus des barocken Konzertes bleibt, das stimmliche Geflecht aber höchst eigene Erfindung Strawinskys ist.

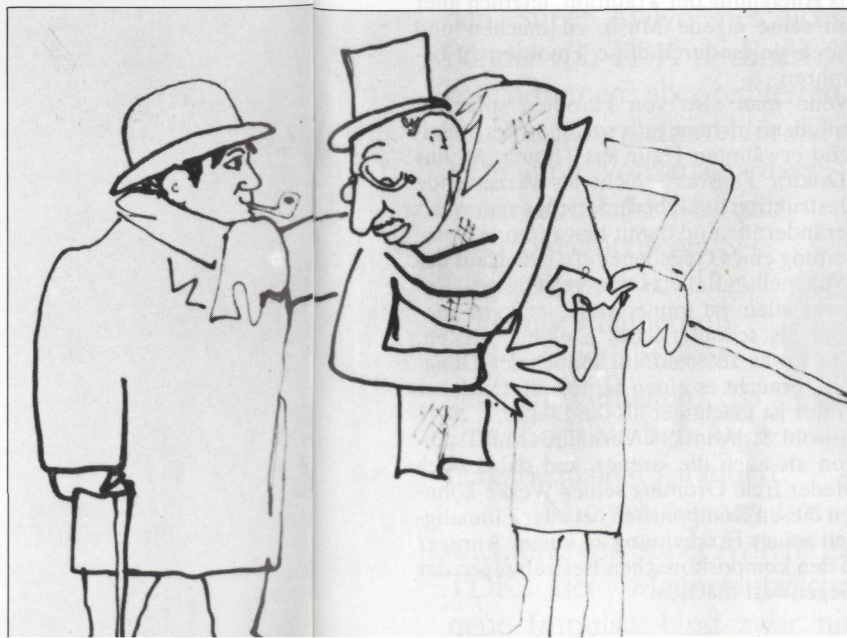
Über das Interesse an kontrapunktischen Künsten, wie etwa die Rückläufigkeit ganzer Partien in der „Cantata“ (1952), geht der Weg des Komponisten organisch zur Benutzung von Reihen – als sozusagen festen Kontrapunkten – hin zur tonalen und rhythmischen Durchkonstruktion. Die allmähliche Aneignung reihentechnischen

Komponierens über die Fünftongebilde in „In memoriam Dylan Thomas“ (1944) zum Wechsel von Zwölftonstücken und freien Teilen in „Agon“ (1957) gehört zu dem Faszinierendsten in Strawinskys Gesamtwerk überhaupt. Die späten Stücke, die noch keineswegs die Rezeption erfahren haben, die ihrer Bedeutung für Strawinskys Schaffen entspricht, sind keineswegs bloße Reverenzen des Komponisten an die Wiener Schule oder an die jüngeren Zeitgenossen. Sie erwachsen aus seinem Bemühen, die strukturellen Grundlagen der Musik hörbar zu machen, sei es an vergangenen Stilstufen und Werkmodellen oder sei es eben im Bereich der kontrapunktisch orientierten Konstruktion: „Der reine Kontrapunkt erschien mir als die einzig mögliche Materie, aus der man feste und

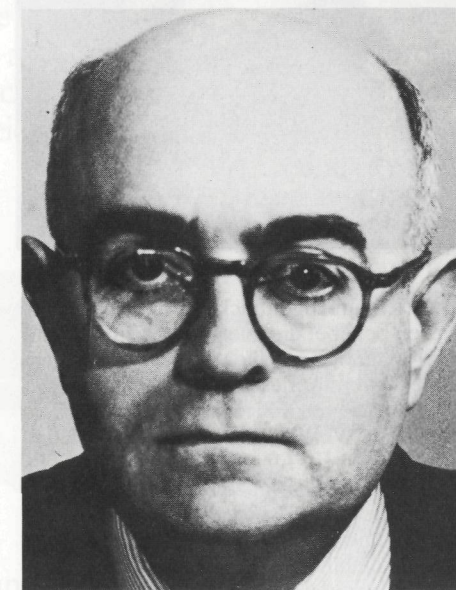


Serge Diaghilew (oben), Mäzen und Wegbereiter des modernen Balletts, lernte Strawinsky im Jahre 1907 kennen. Dieser Kontakt markiert den Beginn einer fruchtbaren Zusammenarbeit

Strawinsky und Pablo Picasso. Karikatur von Jean Cocteau



Der Philosoph, Soziologe (und Komponist – Schüler von Alban Berg und B. Sekles) Theodor W. Adorno (Abb. Mitte), der in seinen musikalischen Schriften nicht nur zur Kompositionsgeschichte der Neuen Wiener Schule Stellung genommen hat, bewertete in seiner Philosophie der Neuen Musik aus dem Jahre 1949 die Kompositionsverfahren Arnold Schönbergs (unten rechts) und Igor Strawinskys (oben) unterschiedlich. Adorno polemisierte hierbei gegen den angeblich „regressiven“ Stil Strawinskys, während er den Schönbergs als „fortschrittlich“ einstufte



PORTRÄT

und dauerhafte musikalische Formen gießt... Heute wünsche ich die Musik zu konstruieren. Ich suche nicht mehr den Kreis der Ausdrucksmittel der Musik zu vergrößern, ich suche das Wesen der Musik selbst zu durchdringen", so beschreibt der Komponist bereits 1924 seine Intentionen. Die kompositorische Haltung, die in dem letzten Zitat durchscheint, bestimmt das gesamte, so auseinanderdriftende Werk Strawinskys. Zwei Leitbegriffe sind ihm wichtig: Ordnung und Tradition. Eine seiner Definitionen lautet lapidar: „Komponieren bedeutet für mich, eine gewisse Zahl von Tönen nach gewissen Intervallbeziehungen zu ordnen. Diese Bemühung zwingt dazu, den Mittelpunkt zu suchen, an dem die Tonreihe zusammenläuft, die ich bei meiner Unternehmung verwende.“ Der Zwang, eine wie auch immer geartete Ordnung herzustellen, bestimmt den gesamten Kompositionsprozeß.

Strawinskys Ballett „Jeu de cartes“:
Szenenbild der von John Cranko choreographierten Münchner Produktion



ten Kontaktes zum realen Klang. Diese vitale Beziehung zur Musik scheint in der Vorstellung Strawinskys eine andere Kategorie zu ersetzen. „Denn ich bin der Ansicht, daß die Musik ihrem Wesen nach unfähig ist, irgend etwas ‚auszudrücken‘, was es auch sein möge: ein Gefühl, eine Haltung, einen psychologischen Zustand, ein Naturphänomen oder was immer sonst.“

Diese Sätze haben Strawinsky viel Unverständnis eingebracht. Dabei treffen sie zum einen in ihrer Radikalität nicht auf das ganze Schaffen Strawinskys selber zu, zum anderen entspricht seine Haltung einer großen – nicht nur französischen – Tradition, die eben die Rationalität bei der Komposition in den Vordergrund stellt. Komponieren als Ordnen der Klänge und Skalen, als Auswählen zwischen verschiedenen Ideen und Realisierungsmöglichkeiten lassen Strawinskys Arbeiten als unterkühlt erscheinen. Dennoch drücken sie oft dadurch eine Haltung des Komponisten aus: seine Religiosität, die sich nicht in emotionalen Ausdruckshaltungen niederschlägt, sondern in der dienenden Rolle vieler seiner Werke für den liturgischen Gebrauch. Er sucht darin wohl ähnlich nach einer Einbettung seiner eigenen Arbeit in eine geschichtliche Kontinuität wie durch das Aufgreifen historischer Modelle. Damit ist der zweite Zentralbegriff Strawinskys angesprochen, nämlich die Notwendigkeit von Tradition als eines in der Gegenwart Selbstverständlichen, das in dieser Gegenwart gestaltet werden muß. „Die wahre Tradition ist nicht Zeuge einer abgeschlossenen Vergangenheit; sie ist eine lebendige Kraft, welche die Gegenwart anregt und belehrt“, so heißt es in der „Musikalischen Poetik“ – Strawinskys Verfremden, seine neu „ordnende“ Tätigkeit an historischem Material ist zu verstehen als Aneignung der Tradition, letztlich aber um seine eigene Musik zu machen und durch sie hindurch diese Tradition zu bewahren.

Wenn man also von Parodien sprechen will, dann nicht negativ im Sinne der einleitend erwähnten Figur aus Thomas Manns „Doktor Faustus“, nicht als verzerrende Destruktion des Überlieferten, sondern als verändernde und damit bewahrende Bearbeitung eines Gegebenen. In bezug auf das „Pulcinella“-Ballett sagte Strawinsky: „Respekt allein ist immer steril, er kann niemals als schöpferisches Element wirken. Um etwas zu schaffen, braucht es Dynamik, braucht es einen Motor, und welcher Motor ist mächtiger als die Liebe?“ Sowohl Strawinskys Verhältnis zur Tradition als auch die strenge und dabei doch wieder freie Ordnung seiner Werke könnten diesen Komponisten bei aller Einmaligkeit seiner Erscheinung zu einem Anreger in den kompositorischen Bestrebungen der Gegenwart machen.



Aneignung der Tradition

Wohl auch deswegen stand der greise Strawinsky den aleatorischen Experimenten und der Auflösung des Werkbegriffes ablehnend gegenüber, und in dieser Betonung des Ordens trifft er sich in einer Beziehung durchaus mit Bestrebungen der Wiener Schule um Schönberg. „Je mehr die Kunst kontrolliert, begrenzt und gearbeitet ist, um so freier ist sie. Was mich betrifft, so überläuft mich eine Art von Schrecken,

wenn ich im Augenblick, wo ich mich an die Arbeit beuge, die unendliche Zahl der mir sich bietenden Möglichkeiten erkenne und fühle, daß mir alles erlaubt ist.“ Das Auswählen und Sortieren, das Entdecken eines Werkes ist die eigentliche Kompositionsarbeit für Strawinsky. Das Machen des Werkes hat einen handwerklichen Zug. Stets kontrolliert der Komponist Klänge und Rhythmen mit dem Instrument – eine reichhaltige Sammlung von Schlagzeugen belegt die Notwendigkeit des direk-



TDK zum Thema Bandmaterial

SUPER AVILYN. DER STOFF AUS DEM DIE BÄNDER SIND. ENTWICKELT VON TDK.



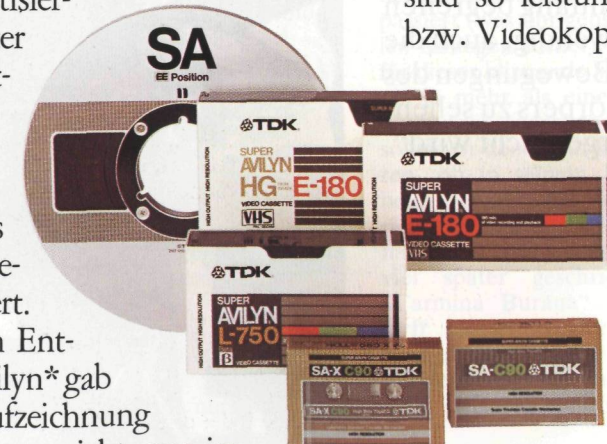
Nur die exakte Abstimmung und das homogene Zusammenwirken von 3 wesentlichen Komponenten – Trägerfilm, Bindemittel und Magnetmaterial – läßt aus gewöhnlichem Bandmaterial ein Bandmaterial der Spitzenklasse werden. Super Avilyn*-beschichtete Cassetten und Bänder von TDK zeichnen sich aus durch einen hauchdünnen, aber reißfesten Schichtträgerfilm, ein Spezialbindemittel für die gleichmäßig dichte Verteilung von magnetisierbaren Partikeln höchster elektromagnetischer Sättigungskapazität. Das Ergebnis: Magnetfluß und Koerzitivkraft zeigen ein Verhalten, das eine hochkarätige Wiedergabequalität garantiert.

Mit der eigenen Entwicklung von Super Avilyn* gab TDK der Magnetaufzeichnung neue Impulse. Und zwar nicht nur im

Audio-Bereich, wo TDK Cassetten und Bänder – insbesondere die TDK SA und SA-X – eine vehemente Dynamikleistung und breite Frequenzbereiche erschlossen haben, sondern auch auf dem Video-Sektor.

Denn Videorecorder der neuesten Generation fordern dem Bandmaterial durch die Kombination von Bild- und Tonsignal einiges ab. Super Avilyn*-beschichtete Videobänder von TDK sind so leistungsfähig und schonend für Ton- bzw. Videokopf, daß jede Aufzeichnung nahezu frei von Drop Outs ist und durch ihre originalgetreue Wiedergabe überzeugt.

* eingetragenes Warenzeichen.



Technologie des Fortschritts



TDK ELECTRONICS EUROPE GmbH

Christinenstr. 25, D-4030 Ratingen

Schweiz: Sacom S.A., Allmendstr. 11, CH-2562 Port bei Biel
Österreich: Othmar Schirmer, Aigholstr. 10, A-5020 Salzburg