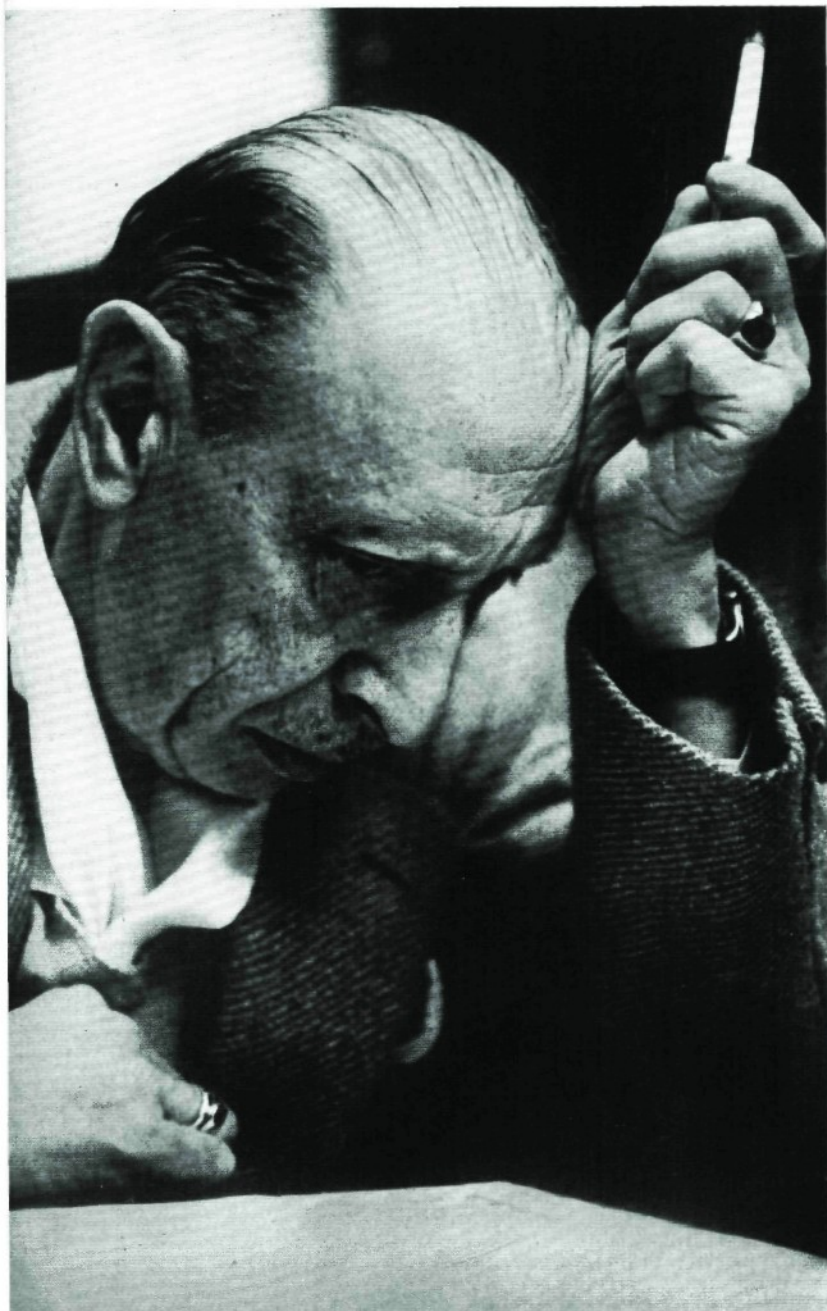


IGOR STRAWINSKY ALS SAKRAL- KOMPONIST



Einsicht in die Zusammenhänge seines Gesamtwerkes läßt heute Geist und Gestalt der Sakralmusik Igor Fjedorowitsch Strawinskys als eine innere Einheit erkennen. Das Siegel der durch alle Stufen seiner Entfaltung gleichgebliebenen Stil- und Schaffens-Konstante ist durchaus im Sinne orthodoxer Theologie als ein Symbol und Gleichnis von Gesetz und Wunder zu begreifen.

Diese Grundkonstante macht jedes der geistlichen Werke Strawinskys in jeder seiner Schaffensstufen zum „Bruchstück einer großen Konfession“. Konfession hier freilich nicht im Rousseauschen Bekenntnis- und Stimmungssinne zu verstehen, sondern als Bekenntnis zum Gesetz einer Musik, aus der alles Anekdotische und Sentimentale verbannt bleibt, eines Kompositionsstils, der nicht Schock und Exhibitionismus will „wie die Snobs es möchten“, sondern Auswahl und Stufung der Werte, mag sie sich noch so streng bekunden.

Das nämliche Gesetz heiliger Urbilder also ist es, das Strawinskys Männerchor-Kantate *Zweddóliki* von 1911, aus dem Jahr seines Entwurfs des *Sacre du Printemps*, neben dem Paarungsritual seiner Bauernhochzeit auf mythisch-östlicher Frühstufe, dann die Hymnik seiner Psalmensinfonie und A-Cappella-Chöre wie auf antikisch-alttestamentarischer Zwischenstufe, und schließlich die Geistigkeit seiner Messe, seines *Canticum Sacrum* für San Marco, seiner *Lamentationes Jeremiae* und jüngstens — 1962 — seines Basler Sermon, auf gleichsam ostwestlich verbundener kirchlicher Spätstufe durchwalter und zentral eint.

Die Einheit und Eigenheit dieses geistlichen Tenors im Lebenswerk Strawinskys schien indes auf jeder Stufe neu verdeckt. Über dem heidnischen, skandalumwitterten *Sacre* geriet die byzantinische Kultbezogenheit des *Zweddóliki* Jahrzehnte ins Vergessen, lange sogar auch die Bauernhochzeit ins Dunkel. Selbst die Strahlkraft der Psalmensinfonie erschien zwischen den sie flankierenden klassisch-mythologischen Werken *Oedipus Rex* und *Persephone* zuzeiten beschattet.

An Stimmen endlich, daß nicht die Messe oder die in ihrem Umkreis entstandenen geistlichen Chorwerke *Babel* und *Cantata*, sondern der ihnen benachbarte Ballett-*Orpheus* als Schlüsselwerk zum Spätstil Strawinskys zu betrachten sei, hat es auch nicht gefehlt. Und den Reihensstil des letzten Strawinskys beginnt man soeben eher an den Positionen und Struktationen des Zwölftön- und Zwölftänzer-Balletts *Agon* abzulesen als an den kanonischen Kontrapunkten seiner *Jeremiaden* oder des *Memorials* auf Dylan Thomas.

Dabei stellen die drei Hauptstufen im sakral-kompositorischen Gesamtwerk Strawinskys durchaus keine Mutationssprünge dar. Sie sind vielmehr als organische Metamorphosen zu verstehen. Denn das Kultische, Sakrale kehrt gleichbleibend wieder, was sich wandelt, ist seine Klangerscheinung, die sich von der Psalmodik bis zur Reihentechnik herauf Stufe um Stufe verdichtet und verschlüsselt, vergeistigt.

Balmonds *Zweddóliki* sei dunkel als Mystik, hat Strawinsky 1961, 50 Jahre später, geschäftsweise bekannt. Aber, so fährt er zu seinem Partner Robert Craft fort: „Aber seine Worte sind gut, und Worte waren das, was ich brauchte, nicht Sinngebung.“ Auf Worte als Geistchiffren, nicht als Gefühlsträger bekennt Strawinsky

also auch seine frühe Kultkantate bereits geschrieben. Zwesdölki hat er Debussy gewidmet, dessen Martyre de St. Sébastien er kurz zuvor in Paris kennengelernt hatte. Seine musikalische Sprache habe Debussy „etwas verstört“, als sie die Kantate vierhändig spielten, erinnert Strawinsky in seiner Lebenschronik. Es waren Welten, die jene Mystik des Russen von dem Jesus-Adonis-Kult Debussys und d'Annunzios trennen. Vor allem die Bauernhochzeit, die Strawinsky nach seinem Sacre am längsten beschäftigte, zielt in der Darstellung des Kultischen mehr als bisher auf das In- und Miteinander des Geistigen und des Strukturellen. Den Zugang zu ihr erschließen einige fast unbekannt gebliebene geistliche Lieder, für die Strawinsky aus den Glockenkult zurückgreift.

Im liturgischen Jahreskreis wirkte das Geläut der Petersburger Kirchen früh schon auf den Knaben ein, und die Orgelglocken der Glinka, Borodin, Mussorgsky läuteten ihm als Sohn des am Marien-theater gefeierten Baßbarons Fjedor Strawinsky die Jünglingsjahre hindurch. Aber in seinen ersten Glockenliedern bereits rückt er vom Opern-Naturalismus ab, formt er magisch die Erfahrung um in die Formel und Erfahrung des Absoluten. Als pentatonisch, aus Kleintertzen und Ganztönen zusammengesetzte Reihen mit stehender Resonanzmischung läuten Glocken mit Terz-Quart-Vorschlägen auch seine Bauernhochzeit ein und aus. Als Strukturmodell klingt das Glockenmotiv auch auf, etwa in der Cadenza der Klavier-Serenade von 1925.

Und noch bis in das Spätwerk hinein kehrt die Glockenmotivik wieder. So in Ariels Gesang, dem mittleren der Shakespeare-Songs von 1953, diesmal zu kanonischen Reihenbildungen geführt, nicht anders wie in dem glockenartig ineinanderschwingenden Posaunenkanon auf den Tod Dylan Thomas' von 1954.

Noch bevor Strawinsky das Ritual seiner Bauernhochzeit vollenden konnte, taucht in seinen Schweizer Exilplänen, tief im Kriege, der Gedanke Diaghilews an eine Passions-pantomime auf. Über den provisorischen Titel Liturgija und einige Figuren entwürfe der Gontcharowa ist der Plan nicht hinausgediehen.

Erst 1961 äußerte Strawinsky dazu, daß er sich geweigert habe, „eine Messe als Ballettvorführung zu verwenden“. Diaghilew habe spekuliert, „daß das Schauspiel eines russischen Gottesdienstes auf einem Pariser Theater außerordentlich erfolgreich sein würde. Er besaß wundervolle Ikonen und Gewänder, die er zeigen wollte, und plagte mich, ihm Musik zu schreiben. Diaghilew war, wie ich vermute, nicht echt religiös, kein wirklich gläubiger Mensch, nur tief abergläubisch“.

Das Laudate-Finale leuchtet sich aus alt-byzantinischer Starre zu weitbogiger Preissung: Durch dreimal zwölf Takte hin ist im Dreihalbtakt (dem „tempus perfectum“) der Musiksymbolik des Mittelalters) über dem Ostinato eines um die Dominant schwingenden Quartenspendels eine chorische Jubilation ausgespart: „Christós Pantokrátör“ in tönender Glorie.

Die orthodoxe Kirche, zu der Strawinsky sich bekennt, konnte durch lange Jahrhunderte herauf Psalmodie und Hymnodie in ununterbrochener Aufführungspraxis pflegen. Und auch Igor wuchs in Sankt Petersburg unter dem Gesetz des Hymns heran, dessen Psalmodierte seinen eigenen liturgischen A-Cappella-Chören eigen ist, die sich

um die Psalmsinfonie gruppieren: Pater Noster, Credo und Ave Maria (1926 bis 1932).

In die Kirche seiner Väter war er 1926 in Paris zurückgekehrt, seit 1910 das erstmal wieder, daß er zur Kommunion ging. In Paris hörte er damals auch sein Pater Noster in der russischen Kirche in der Rue Bara aufgeführt.

Dieser sein A-Cappella-Stil erstrebt für die russische Kirchenmusik eine Reinigung, wie sie in der römischen Kirche seit der Jahrhundertwende, seit der benediktinischen Reformbewegung von Solesmes, getätigt wird. Die in der ostkirchlichen Restpraxis allerdings auch heute noch anzutreffenden Harmonisierungen durch Borjnansky, Kastalsky, Lwow, Musitschenko oder Tschakowsky und andere mehr gehören der romantizistischen Schule an.

Das Repertoire der kirchenmusikalischen Sängerkapelle am Petersburger Hof jedoch, der auch Strawinsky Vater als Solist verpflichtet war, umfaßte nicht nur das Gepränge gemischter Chorsätze der Schule Rimsky-Korsakow. Es bezog vielmehr — wie beim Moskauer Synodaldor — auch die responsoriale Psalmodie der armenisch-georgisch-syrischen Tradition mit ein. Das tritt in Strawinskys Credo eindeutig zutage. Eine ideale Kultsprache mußte auch ihm das Lateinische erscheinen: „Es hat den Vorzug, ein Material zu sein, das nicht tot ist, aber versteint, monumental geworden und aller Trivialität entzogen.“

In seiner Babelkantate aus 1944 sucht Strawinsky das für das Englische zu lösen. Daß er die direkte Rede Jehovas chorisch, mit Tenor- und Baßstimmen auftreten läßt, schlägt den Stilbogen zurück bis zu der Männerchorkantate Zwesdölki. Es darf zudem als Entsprechung zum Pluralismus der Gottheit des Alten Testaments gelten. Auch in Honeggers Jeanne d'Arc, in Britten's Abraham und Isaac, in Dallapiccolas Job, in Fortners Issacs Opferung vernehmen wir den Gott des Alten Testaments mehrstimmig. Für Strawinsky bedeutete Babel, die Kultkomposition auf den strafenden Elohim, einen letzten Schritt hin zum Erlöser-Gott des Neuen Bundes, zur Messe.

Seine Messe-Komposition bekennt Strawinsky nicht für den Konzertsaal, sondern „für den Gebrauch in der Kirche“ geschrieben; aber freilich, in Kalifornien, seiner dritten Wahlheimat, könne man in den Kirchen Radmaninoff hören, sogar Tristan und Isolde. Mit Blick auf Strawinsky's geistliches Gesamtwerk aber läßt sich erkennen, daß er in seiner Messe nicht nur die Linie seiner A-Cappella-Chöre und Psalmsinfonie fortsetzt, sondern daß er auch über Bläuersinfonie und Bauernhochzeit bis zu Zwesdölki zurückverfolgt ganz er selber blieb, daß sich ein Spätstil für die Messe asketischer geben würde, konnte nicht anders erwartet werden. Es ist der abstrahierende Stil einer Missa rezitata, ohne ausladende melodische Figuren, ohne den Ehrgeiz solistischer Passagen. Kurzgliedrig additiver Ablauf bleibt dabei nicht nur typisch für die Analogiebildung aller slawischen Musik. Sie ist es auch für die Bitt-, Bekenntnis- und Beschwörungsformeln aller kultischen Musik schlechthin. Mag Strawinsky seine Messekomposition nicht als Modellfall gedacht haben, so verblaßt über ihr doch der Streit um liturgiegebundene oder zweckfreie Konzeption.

Nach der Messe die Cantata, nach dem Ordinarium des Missale Romanum die anonymen

weltlich-geistlichen Allegorien des späten englischen Mittelalters. Ebensovienig aber, wie einem Guillaume de Machault, dem Kleriker-Dichterkomponisten des ausgehenden Mittelalters, seine geistlich-erotischen Text- und Tonverspannungen als Perversitäten ausgedeutet werden können, ebensovienig sollte das für Strawinsky's Cantata möglich sein.

Nicht weniger bedeutsam für die weitere Stilentwicklung seiner geistlichen Kompositionen verläuft die Bindung und Beziehung von den Krebskünstern der Cantata von 1952 hinüber zu denen der Trauer-Kanons „In memoriam Dylan Thomas“ von 1954. Dabei bleiben übrigens die Reihenproportionen in den zwischen Cantata und Canticum Sacrum entstandenen Kammerliedern Strawinsky's eher den Intervallstrukturen und Gestalt-Transpositionen der Geistlichen Lieder des mittleren Webers zugewandt als Schönbergs Zwölftonlehre.

Wir stehen im Vorhof der drei bisher letzten Sakralkompositionen Strawinsky's: Canticum Sacrum 1956, Threni 1958, A Sermon 1962. Sie sind stilkritisch mehrfach untersucht worden. Ihre Bezogenheit zu den Stilkonstanten des Gesamtwerkes im einzelnen darzustellen, steht noch aus. Die Vorherrschaft der Zahlensymbolik in diesen Spätwerken läßt an Bachs Spätstil denken. Ebenso wie dieser jedoch auch in der Strukturkraft des jungen Bach wurzelt, gründet Strawinsky's reihentechnisch disziplinierter Spätstil in der Aktivtechnik und in den rhythmischen Parallelogrammen.

Kaum eine Werkgattung in dem zweigeteilten Schaffensbereich Strawinsky's, die zur Ordnung und Erhellung einer Reihe der charakteristischsten geistlich-stilistischen Grundzüge dieses Phänomens der Ordnung und der Unbegreifbarkeit mehr beitragen könnte, als dies von seinen Sakralkompositionen her der Fall wäre. Klärung von Fragen der Stiladaptation, der Verfremdung, der Einverwandlung historischer Elemente, des Pathos der Distanz, des Parodistischen und des Hymnodischen.

Sicherlich wird Strawinsky (der ebenso wie er als der universellste unter den Komponisten unseres Jahrhunderts auch als der eigenpersönlichste zu bezeichnen ist), sicherlich wird er mit seiner Sakralkunst nicht Proselyten machen wollen. Wohl aber dürfte er mit seinem geistlichen Lebenswerk eine auslösende Nah- und Fernwirkung ausüben, im geistigen Bewußtsein seiner hörenden und komponierenden Zeitepochen und Nachfahren.

STRAWINSKY'S GEISTLICHE MUSIK AUF SCHAFFPLATTEN

- PSALMENSINFONIE** — Gem. Chor, Orch., 1930
Phi. A 01139 L
DG 19073 LP
Dec. SXL 2277
Dec. LXT 5639
- PATER NOSTER / CREDO / AVE MARIA**
Gem. Chor, 1926/34
Chr. CLP 75406
St Chr. SCLP 75407
- MESSE** — Gem. Chor, Bläser, 1948
St Chr. SCLP 75407
HM 25134
- CANTATA** — Soli, Fr. Chor, Orch., 1952
Phi. A 01149 L
- IN MEMORIAM DYLAN THOMAS**
Tenor, Str., Pos., 1954
Phi. 01493 (Modern Music Series)
- VARIATIONEN ÜBER „VOM HIMMEL HOCH“**
— Gem. Chor, Orch., 1956
Véga C 30 A 120
- CANTICUM SACRUM** — Soli, Gem. Chor, Orgel, Orch., 1956
Véga C 30 A 120
Col. ML 5215
- THRENI** — Soli, Gem. Chor, Orch., 1958
Phi. A 01149 L