

ACT zeitschrift für musik & performance

Strawinskys Transformation des Urbanen.

Monika Woitas (Bochum/München)

Zusammenfassung.

Nach 1900 kommt es durch Technisierung und Urbanisierung des Lebens zu einem tief greifenden Wandel der Wahrnehmung: multiperspektivische und fragmentarisierte Sinneseindrücke entziehen sich jeglicher Linearität; Raum und Zeit werden durch neue Verkehrsmittel und Medien wie den Film anders erfahrbar, Rhythmus und Klang der Maschinen avancieren zu Schrittmachern der Moderne. In den Bühnenwerken Igor Strawinskys erscheinen diese Erfahrungen in kompositorische und szenische Strukturen transformiert: Musik ist nicht mehr nur Klang, sondern immer auch motorische Aktion; Konstruktion und Montage lösen organische Gestaltungsprinzipien der Musik ab; Motive und Themen folgen nicht mehr aufeinander, sondern werden zu komplexen Klangbildern vernetzt. Der vorliegende Beitrag geht den Varianten dieser Transformation des Urbanen von *Petruschka* (1911) über *Le Sacre du Printemps* (1913) und *Les Noces* (1914-23) bis zu *Histoire du Soldat* (1918) nach und eröffnet damit einen neuen Blick auf scheinbar Bekanntes.

Abstract.

After 1900 there were new technical inventions like cars, aeroplanes, or locomotives on the one hand, crowded streets and factories on the other, which fundamentally changed the experience of space and time. Simultaneity, motor activity, and montage replaced traditional structures and demanded new modes of perception. Linear development as known in classical drama as well as in symphony or opera appeared increasingly anachronistic. Life at its core was now kinetic and marked by machine-like ‚steely‘ rhythms. In the stage works of Igor Stravinsky these changes are transformed into a musical and scenic language: music is no longer merely sound, it is also and always motoric action; construction and montage are the main principles of this ‚new music‘; the development of themes is replaced by sequences of sound images. The present paper follows these transformations of urban life from Petrouchka (1911) to Le Sacre du Printemps (1913), Les Noces (1914-23), and finally Histoire du Soldat (1918).

Monika Woitas, „Strawinskys Transformation des Urbanen“, in: *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance* 1 (2010), Nr. 1.

Strawinskys Transformation des Urbanen

Die Welt zu imitieren ist ein mechanischer Prozeß, sie zu transformieren, daß sie ein Gegenstand der Ästhetik wird, ist der Zweck der Kunst.

Kunst als Transformation der Welt – die Formel des Psychologen, Philosophen und frühen Filmtheoretikers Hugo Münsterberg¹ scheint ebenso naheliegend wie klar, fast schon banal. Und doch tun sich Wissenschaft, Kritik und Publikum immer wieder schwer, wenn es darum geht, diesen Vorgang am konkreten Beispiel zu erkennen – und zu akzeptieren. Strawinskys Skandalballett *Le Sacre du Printemps* kann als Paradebeispiel für eine solche Sichtweise angeführt werden, dominieren doch seit der Uraufführung 1913 jene Stimmen, die – buchstabengetreu dem Untertitel „Bilder aus dem heidnischen Russland“ folgend – den *Sacre* als archaisches Ritual deuten und in Inszenierungen wie Publikationen unermüdlich eine längst vergangene Urzeit zu beschwören trachten, die es so sicher nie gegeben hat. Dabei wurden schon früh auch Stimmen laut, die diese eruptiven Klänge und Rhythmen unmittelbar mit der Welt um 1913 in Verbindung brachten. So etwa der russische Komponist Vyacheslav Karatigin, der nach der (konzertanten) Erstaufführung des *Sacre* in Russland (St. Petersburg 12. Februar 1914) und intensiver Auseinandersetzung mit dem Klavierauszug seine Besprechung mit dem Hinweis auf die durch Motoren und Flugzeuge nachhaltig veränderte Wahrnehmung der Menschen beginnt:

I am far from being in sympathy with the ‚futurists‘ who think that the latest achievements of technology are the sole subject worthy of the most modern art. But can there be any doubt that motors and aeroplanes are bound to introduce – have actually already introduced – certain modifications in the whole psyche of modern man, or that the general restlessness and tension of the entire cultural atmosphere which surrounds us must correlate with the headlong speed of technical progress in our day?²

Während Karatigin im weiteren Verlauf seiner Analyse dann allerdings doch die archaischen und vor allem russischen Aspekte der Komposition in den Vordergrund rückt, stellt der New Yorker Musikkritiker Paul Rosenfeld 1920 explizit eine Verbindung zu der von maschinellen Geräuschen geprägten Gegenwart her: „The music pounds with the rhythm of engines, whirls and spirals like screws and fly-wheels, grinds and shrieks like laboring metal. The orchestra is transmuted to steel.“³ Ähnliche Assoziationen hat 1921 auch T.S. Eliot, der nach Aufzählung aller nur

1 Hugo Münsterberg, *The Film: a psychological study. The silent photoplay in 1916*, New York 1970, S.62.

2 Vyacheslav Karatigin, „Vesna svyayhchennaya [Le Sacre du printemps]“, in: *Rech'*, 16. Februar 1914, S. 122-129, zitiert nach *Russians on Russian Music 1880-1917: an anthology*, hrsg. und übersetzt von James Stuart Campbell, Cambridge 2003, S. 213.

3 Paul Rosenfeld, „Strawinsky“, in: *The New Republic* 22, 14. April 1920, S. 207-210, zitiert nach Rosenfelds Essay-Sammlung *Musical Portraits. Interpretations of Twenty Modern Composers*, New York 1920, S. 191-204, hier S. 202.

denkbaren städtisch-industriellen Geräuschquellen summarisch von „barbaric cries of modern life“⁴ spricht, die in Strawinskys *Sacre*-Komposition auf den Zuhörer einstürmten.

Archaik und Moderne

Eliots eher beiläufige Verbindung von „barbaric cries“ und „modern life“ verweist auf ein interessantes Phänomen der vorletzten Jahrhundertwende, das im *Sacre* paradigmatisch in Erscheinung tritt: den (Neo-)Vitalismus. Zunächst als Gegenreaktion auf Rationalismus und Materialismus Ende des 19. Jahrhunderts entstanden, zeigten sich unterschiedlichste künstlerische Strömungen von der Vorstellung einer allem Leben inne wohnenden Kraft angezogen, die eben nicht allein auf chemisch-biologische Prozesse rückführbar schien. Als Kennzeichen dieses „élan vital“ – geprägt durch Henri Bergsons *L'Évolution créatrice*, Paris 1907 – galten Bewegung und Energie, was nicht zuletzt Auswirkungen auf das Verständnis von Raum und Zeit haben sollte.⁵ Bewegung und Energie aber wurden gleichermaßen dem Primitiv-Barbarischen wie dem Maschinell-Technischen zugeschrieben. Vor allem die Propagandisten des Futurismus führten in ihrer Begeisterung für Geschwindigkeit und anarchische Gewalttätigkeit beide – zunächst so widersprüchlich scheinenden – Aspekte zur Synthese zusammen.⁶ Auch in Rosenfelds Beschreibung der *Sacre*-Dynamik kommt dieser spezifische „élan“ zum Ausdruck:

Above all, there is rhythm, rhythm rectangular and sheer and emphatic, rhythm that lunges and beats and reiterates and dances with all the steely perfect tirelessness of the machine, shoots out and draws back, shoots upward and shoots down, with the inhuman motion of titanic arms of steel.⁷

Rosenfelds Sprache scheint den musikalischen Duktus zu imitieren, einen Duktus, der mit den herkömmlichen Vorstellungen von Ballettmusik, ja von Musik (um 1913) generell kollidiert – und folgerichtig Irritationen auslösen musste. Die Identifikation dieser verstörend fremdartigen Klänge mit archaischen Ritualen erscheint rückblickend betrachtet als kalkulierte Publicity-Maßnahme, die geschickt das boomende Interesse an Exotik und Vitalismus zu nutzen wusste.⁸ Denn einzig Nikolai Roerichs Ausstattung, die die „Bilder aus dem heidnischen Russland“ mit archäologischer Akribie zum Leben erweckte, wurde dem so emphatisch verkün-

4 T.S. Eliot, „London Letter“, in: *The Dial*. Vol. 71 Nr. 4, London 1921, S. 448-453, hier S. 453.

5 Strawinskys Adaption von Bergsons Differenzierung der Zeit in „temps espace“ (räumlich vorgestellte, gemessene Zeit) und „temps durée“ (konkret erlebte Zeitdauer) kann im Rahmen dieses Beitrags nicht weiter erläutert werden.

6 Vgl. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 18f.

7 Rosenfeld, *Strawinsky* (s. Anm. 3), S. 192f.

8 Strawinsky betont in späteren Stellungnahmen immer wieder das „architektonische“ Moment und damit die Konstruktionsprinzipien seiner Musik, etwa in seinen Erinnerungen: „Während ich den ‚Sacre‘ komponierte, sah ich das Schauspiel vor mir als eine Folge ganz einfacher rhythmischer Bewegungen, die von blockartig aufgebauten Gruppen ausgeführt werden, so daß ein unmittelbarer Eindruck auf den Zuschauer entsteht.“, in: *Strawinsky, Schriften und Gespräche I (I. Paris 1935-3)*, hrsg. von Wolfgang Burde, Mainz 1983, S. 64.

deten Thema gerecht. Nijinskys Choreographie hingegen war ebenso „neu“ wie Strawinskys Musik: Für beide bot die „Archaik“ des Sujets in erster Linie eine willkommene Gelegenheit, sich von überkommenen Konventionen zu lösen.

Eine dieser Konventionen war die Fokussierung auf melodisch-harmonische Entwicklungen, die im dialogischen Konzept der Sonatenhauptsatzform und in Wagners „unendlicher Melodie“ ihren idealen Ausdruck gefunden hatten. *Sacre* hingegen kommt zu einer radikalen Aufwertung des Rhythmus, der über weite Strecken losgelöst von Melodie und Harmonik in Erscheinung tritt und die traditionelle Aufladung musikalischer Prozesse mit ‚emotionalen‘ Inhalten zugunsten einer geradezu enervierenden Motorik aufgibt. Die charakteristischen Akkordrepetitionen nach der Introdution des ersten Teils etwa stampfen jedes Aufkeimen einer thematischen Entfaltung im wahrsten Sinn des Wortes in Grund und Boden, was nicht zuletzt die eingangs zitierten Schilderungen von Rosenfeld und Eliot sprachlich zum Ausdruck bringen. Diese Musik hat nichts ‚Individuelles‘ (im traditionell-dramatischen Sinn) mehr, sie vermittelt nicht mehr Emotionen oder verbalisierbare Inhalte – sie ist pure Bewegung, deren „motor drive“⁹ Assoziationen zu Maschinen geradezu suggeriert. In einer Kritik aus dem Jahr 1925 attestiert der junge Adorno dem *Sacre* „die negative Wahrheit einer maschinellen Dämonie [...], wo die tödliche Gesetzmäßigkeit präziser Klangmechanik selbstherrlich waltet“.¹⁰ Das mag für den Höreindruck zutreffen, der Bauplan dieser Klangmaschine allerdings folgt komplexeren Prinzipien als denen einer reibungslos ablaufenden Mechanik. „Selbst im kumulativen Gebrauch knapper rhythmischer Einheiten scheut der Komponist den Anschluss an den regelmäßigen Takt einer Maschine“, konstatiert Barbara Zuber und fasst pointiert zusammen:

Strawinskys spielerische Deformationen folgen einer Technik der metrischen Demontage, ja man könnte sagen einer lustvollen Demolierung aller konstant gleichmäßigen mechanischen Bewegung, die jede Maschine ausführt. Sollte das maschinelle Ding nicht wie geölt funktionieren, dann wird man schleunigst einen Mechaniker herbeirufen müssen.¹¹

Die Emanzipation des Rhythmus wird durch kompositorische Verfahren wie Montage und Demontage, Fragmentierung, Brechung und Simultanität ‚belebt‘ und damit vor eben jener „maschinellen Dämonie“ bewahrt, die Adorno im *Sacre* zu erkennen glaubte.

9 Diese Charakterisierung wurde von George Balanchine in einem grundlegenden Artikel zu Strawinskys Musik geprägt. George Balanchine, *The dance element in Stravinsky's music*, in: *Stravinsky in the Theatre*, hrg. von Minna Ledermann, London 1951, S. 250-256, hier S. 250.

10 Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften VI. Opern- und Konzertkritiken, Buchrezensionen, Zur Praxis des Musiktheaters*, Frankfurt a. M. 2003 (Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 19), S. 54.

11 Barbara Zuber, „The Machine-Man. Strawinsky und die Phantasmen der Moderne“, in: *Strawinskys „Motor Drive“*, hrg. von Monika Woitas und Annette Hartmann, München 2010, S. 157-178, hier S. 177.

Alle genannten Verfahren aber können als Transformation urbaner Wahrnehmungsmuster gedeutet werden und finden sich keineswegs erst oder nur in *Le Sacre du Printemps*.

Simultanität und Fragmentierung

„Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen hervorstanden, längs dessen schneidige Kanten liefen und sich wieder einebneten, von dem klare Töne absplitterten und verflogen.“¹² Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* (begonnen 1921) nimmt Wien vor allem hörend wahr, während er die Stadt durchwandert. Die als Folge von Industrialisierung und Landflucht rasant angewachsenen Metropolen präsentieren sich als *Sinfonie der Großstadt*, wie der bezeichnende Titel eines 1927 gedrehten Experimentalfilms von Walther Ruttmann lautet – diesmal bezogen auf Berlin. Manchem Zeitgenossen mag diese Sinfonie allerdings eher als Kakophonie erschienen sein, folgte ihre ‚Komposition‘ doch alles andere als den vertrauten musikalischen Konventionen. Motivfetzen und Geräusche überlagerten sich, verschmolzen zu einem Klangbrei ohne klar erkennbare Konturen; Maschinenlärm, Autohupen und Straßenbahnen traten an die Stelle idyllischer Naturlaute. Auf visueller Ebene sah es nicht anders aus: dahineilende Menschenmassen, in denen der Einzelne unterging; nach tayloristischen¹³ Prinzipien produzierende Fabrikarbeiter, die so zu menschlichen Maschinen mutierten; neue, immer schnellere Verkehrsmittel, die Raum und Zeit schrumpfen ließen; schließlich das neue Medium Film, das diese moderne Welt seinerseits in Ausschnitten zeigte und endlos reproduzierte.

Was Karatigin 1914 diagnostiziert, wird für Thomas Kuchenbuch zum Signum dieses Aufbruchs in die Moderne, deren Medien und Verkehrsmittel primär kinetisch geprägte Wahrnehmungsmuster generieren.¹⁴ Luigi Russolo liefert in seinem Manifest *L'arte dei rumori* bereits 1913 das Paradebeispiel für diese veränderte Wahrnehmung der Stadt:

Wenn wir eine moderne Großstadt mit aufmerksameren Ohren als Augen durchqueren, dann werden wir das Glück haben, den Sog des Wassers, der Luft oder des Gases in den Metallröhren, das Brummen der Motoren, [...] die Sprünge der Straßenbahn auf den Schienen, das Knallen der Peitschen und das Rauschen von Vorhängen und Fahnen zu unterscheiden. Wir haben Spaß daran, [...] den Lärm und das Scharren der Menge, die verschiedenen Geräusche der Bahnhöfe, der Spinnereien, der Druckereien, der Elektrizitätswerke und der Untergrundbahnen im Geiste zu orchestrieren.¹⁵

12 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 1952, S. 9.

13 Mit Taylorismus ist das von Frederick Winslow Taylor (1856-1915) begründete Prinzip einer effizienten Prozesssteuerung von Arbeitsabläufen gemeint, dem ein mechanistisches Menschenbild zugrunde liegt. Der Arbeitsvorgang wird fragmentiert, der Arbeiter so zu einem bloßen ‚Rädchen‘ im Gesamtlauf.

14 Thomas Kuchenbuch, *Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur*, Stuttgart 1992, S. 109.

15 Luigi Russolo, *L'arte dei rumori* (Mailand 1913), zitiert nach Max Ackermann, *Die Kultur des Hörens. Wahrnehmung und Fiktion*, Hasselberg 2003, S. 299.

Doch während Russolo eine mimetische Umsetzung dieser Eindrücke in Angriff nimmt – bis hin zur Entwicklung neuer Instrumente (der Intonarumori, der Geräuschtöner) – transformiert Strawinsky die Prinzipien der urbanen Klangwelt: Simultanität, Fragmentierung, Kinetik, Dynamik und Tempo der Metropolen. In *Petrouchka* (1911) wird diese veränderte Welterfahrung erstmals zur Basis der Komposition, mit nachhaltigen Auswirkungen auf die Gesamtkonzeption. Während *L'Oiseau de feu* (1910) sich noch ganz dem Handlungsballett à la Petipa¹⁶-Tschai-kowsky verpflichtet zeigt, erscheinen bereits ein Jahr später die dramaturgischen wie musikalischen Strukturen von nahezu jeglicher Rückbindung an narrative Konzepte befreit, deren prototypische Form in der Dreiecksgeschichte zwischen Petruschka, Mohr und Ballerina nur noch zitiert wird. Strawinsky komponiert vielmehr bewegte Klangbilder, die einander in rascher Folge ablösen, sich überlagern, mal dieses mal jenes Detail in den Vordergrund rücken, um dann sofort zur Totalen zurückzukehren. Als hätten die Großstadtschilderungen Russolos oder Musils Pate gestanden. Vor allem in den beiden Rahmenbildern wird das Gewimmel eines Jahrmarkts in Musik und Choreographie geradezu mimetisch abgebildet: Rufe von Straßenhändlern, Tanzfragmente vieler kleiner Gruppen, Auftritte von Straßentänzerinnen und Akrobaten folgen rasch aufeinander, bevor ein Magier schließlich drei Puppen zum Leben erweckt, mit deren wildem Tanz das Bild schließt. Eingebettet sind diese kurzen Aktionen in ein Klangkontinuum aus Ostinato-Pendelbewegungen und Sechzehntel-Figurationen, in denen sich unschwer das amorphe Murmeln einer großen Menschenmenge erkennen lässt.¹⁷ Der Schritt von der Mimesis zur Transformation des Simultanitätsprinzips findet jedoch erst in den Mittelbildern statt, wenn Mohr und Ballerina wortwörtlich nebeneinander her tanzen und auch ihre zugehörigen Melodien ungebremst kollidieren, oder wenn Petruschkas Motiv von zwei Trompeten beziehungsweise Klarinetten im Tritonus-Abstand intoniert wird.¹⁸ Die Realität der Straße fungiert hier nur mehr als Inspirationsmoment und die veränderte Wahrnehmung wird zur Basis neuer Konstruktionsmodelle, die Zeit im doppelten Wortsinn erfahrbar machen: als klingende Zeitstruktur und als kreative Umformung urbanen Lebens. „Petruschka is life itself. [...] That very life that roars all around us.“¹⁹

16 Marius Petipa (1818-1910) wirkte ab 1847 in St. Petersburg und gilt als ‚Vater des klassischen Balletts‘. Zu seinen wichtigsten Arbeiten zählen die Tschaikowsky-Ballette *Dornröschen*, *Nussknacker* und *Schwanensee*.

17 Fokine entwickelt hierzu ein choreographisches Pendant, mit dem Strawinsky (wie so oft) allerdings nicht zufrieden war.

18 Eine detaillierte Analyse findet sich bei Monika Woitas, „Von Marionetten und Metropolen. Anmerkungen zu Petruschka“, in: Woitas und Hartmann, *Strawinskys „Motor Drive“* (s. Anm 11), S. 195-209.

19 Nikolai Miaskowsky, „Petruschka“, in: *Musyka* (1912), Nr. 59, englisch zitiert nach Richard Taruskin, „Stravinsky’s Petruschka“, in: *Petruschka. Sources and Contents*, hrsg. von Andrew Wachtel, Evanston/Illinois 1998, S. 67-113, hier S. 67.



Abb. 1: Alexandre Benois, Bühnenbildentwurf zu *Petruschka*,
1. Bild, Bolschoi Theater Museum Moskau.

Masse und Maschine

Neben Simultanität und Fragmentierung wird das urbane Lebensgefühl vor allem durch maschinell erzeugte Geräusche und deren Rhythmus sowie durch die Masse an Menschen geprägt, die die Metropolen bevölkern.

Die Städte sind überfüllt mit Menschen, die Häuser mit Mietern, die Hotels mit Gästen, die Züge mit Reisenden, die Cafés mit Besuchern; es gibt zu viele Passanten auf der Straße, zu viele Patienten in den Wartezimmern berühmter Ärzte; Theater und Kinos, wenn sie nicht ganz unzeitgemäß sind, wimmeln von Zuschauern, die Badeorte von Sommerfrischlern. Was früher kein Problem war, ist es jetzt unausgesetzt: einen Platz zu finden.²⁰

Was José Ortega y Gasset unüberhörbar auf die Nerven geht, erfuhr in den neuen Kunsttempeln der Revuetheater und Variétés seine Zuspitzung: Bis zu 300 Mitwirkende wurden hier in rasch wechselnden Nummern und auf Showtreppen präsentiert.²¹ Besonders populär waren die Tanzgirl-Truppen, deren Präzision wohl nicht nur Siegfried Kracauer an ein gut geöltes Räderwerk erinnern haben mag:

Drückt man auf den Knopf, so wird die Mädchenvorrichtung angekurbelt und leistet die gewaltige Arbeit von 32 PS. Alle Glieder rollen, alle Wellen geraten in Umlauf. Und während der Mechanismus stampft, zittert und dröhnt wie ein Sägewerk oder eine Lokomotive, trieft fortwährend das Öl des Lächelns in die Gelenke, damit nicht plötzlich ein Rädchen versagt.²²

²⁰ José Ortega y Gasset, *Der Aufstand der Massen*, Stuttgart 1955, S. 8.

²¹ Vgl. Annette Hartmann, „Rhythm is it! Rhythmus in Tanz und Bewegung nach 1900“, in: Woitas und Hartmann, *Strawinskys „Motor Drive“* (s. Anm. 11), S. 139-156, hier S. 148f.

²² Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse* (1927), zitiert nach Woitas und Hartmann, *„Strawinskys Motor Drive“* (s. Anm. 11), S. 152.

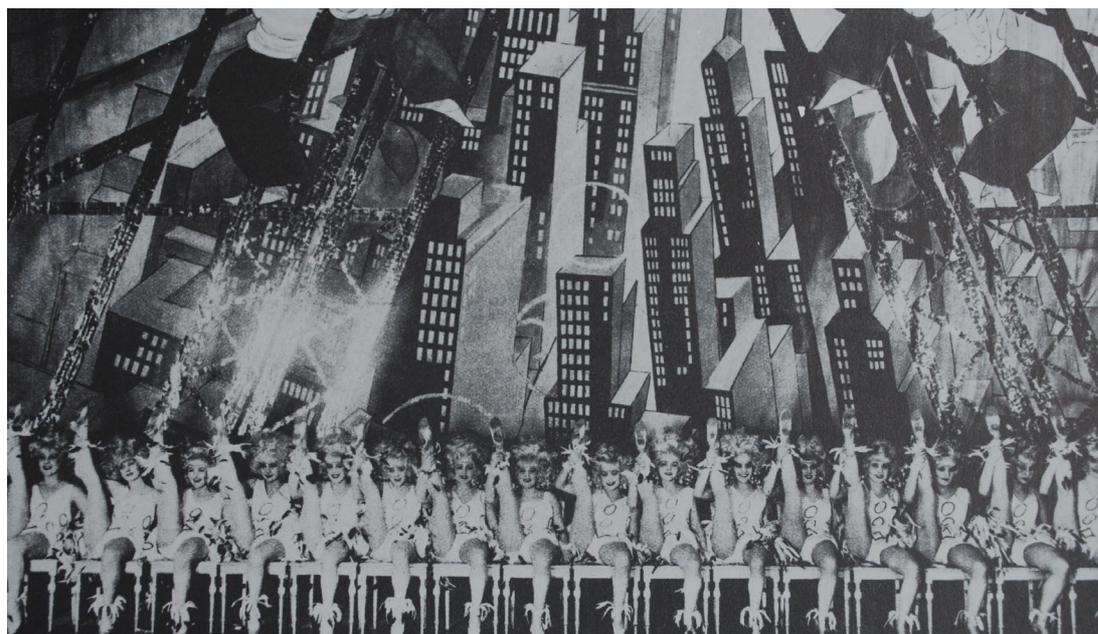


Abb. 2: Die Tiller-Girls vor einem Großstadtvorhang in der Revue *An und Aus*, in: Wolfgang Jansen, *Glanzrevuen der 20er Jahre*, Berlin 1987.

Die Körper der Mädchen werden zu Teilen einer ‚Tanzmaschine‘, ohne individuelle Züge oder Gefühle, reduziert auf rhythmisch schwingende Beinreihen und ein stereotypes Lächeln. In den Filmmusicals von Busby Berkeley wie *42nd Street* (1933) sollte diese Girlmaschinerie mit Hilfe filmtechnischer Möglichkeiten schließlich weiter perfektioniert werden.

Auch in *Les Noces* (1923) avanciert das tanzende Kollektiv zum Hauptdarsteller, dessen Aktionen mit der Präzision eines Uhrwerks ablaufen. Dabei kommt es wie im *Sacre* zu einer Überblendung archaischer und moderner Aspekte – ohne sakrale Aura, reduziert auf seine Formeln und Formen kommt der ‚maschinelle‘ Charakter des Rituals zum Vorschein. Während man im *Sacre* noch den Eindruck hatte, einer spielerischen Demontage maschineller Rhythmen zu lauschen, hämmert in *Les Noces* der nahezu gleich bleibende Puls vor allem im letzten Bild mit der Unerbittlichkeit einer „Lokomotive“²³ voran. Und auch in den ruhigen Passagen zu Beginn kommt es nicht etwa zu expressiven Gesten oder emotional deutbaren Aktionen; das Corps de Ballet formt vielmehr Pyramiden und Mauern aus Körpern. Nijinskas Choreographie folgt unübersehbar konstruktivistischen Prinzipien und verzichtet auf alles Dekorative oder Anekdotische. Selbst die Ausstattung Natalia Gontscharowas

23 Louis Andriessen und Elmer Schönberger beziehen sich mit dieser Assoziation vor allem auf die 1919 entstandene Fassung für zwei Cimbals, Harmonium, Pianola und Perkussion, die den mechanischen Charakter noch deutlicher zum Ausdruck brachte. Vgl. Louis Andriessen und Elmer Schönberger, *The Apollonian Clockwork: on Stravinsky* (Amsterdam 1983), Oxford 1989, S. 154f.

zeigt zunächst Anklänge an die neue Welt der Fabriken und Metropolen, deren rauchende Schornsteine in die Idylle folkloristischer Farben und Formen regelrecht einbrechen.



Abb. 3: Natalia Gontscharowa, Bühnenbildentwurf zu *Les Noces* um 1916, Tretjakow-Galerie Moskau, entnommen aus: Claudia Jeschke/Nicole Haitzinger, *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929*, Leipzig 2009, S. 113.

Allerdings wird dieser futuristisch anmutende Entwurf später zugunsten einer minimalistischen Bühne verworfen, die ihre musikalische Entsprechung in Strawinskys ‚schwarz-weiß‘ gehaltener Orchestrierung für vier Klaviere, Perkussion, Chor und Solisten findet.

Die Arbeiten an *Les Noces* beginnen bereits 1914, ziehen sich allerdings über Jahre hin, in denen die folkloristischen Elemente kontinuierlich reduziert werden. Ausgangspunkt der Komposition sind Texte zu bäuerlichen Hochzeitszeremonien, deren Inhalte den Komponisten jedoch herzlich wenig interessieren. Akzentuierungen, Silbenzahl und Tonfall werden für ihn vielmehr zum Baumaterial einer gigantischen Rhythmusmaschine, die ihren ‚Sinn‘ in sich selbst findet oder genauer: in der rhythmischen Formung der Zeit. „Die Musik ist der einzige Bereich, in dem der Mensch die Gegenwart realisiert. [...] Das Phänomen der Musik ist uns zu dem einzigen Zweck gegeben, eine Ordnung zwischen den Dingen herzustellen und hierbei vor allem eine Ordnung zu setzen zwischen dem Menschen und der Zeit“, wird Strawinsky später in den *Chronique de ma vie*²⁴ proklamieren. Und noch Ende der 50er

24 Strawinsky, *Schriften und Gespräche I* (s. Anm. 8), S. 69.

Jahre wird er diese höchst urbane Bauernhochzeit gegenüber Robert Craft als „at the same time perfectly homogeneous, perfectly impersonal and perfectly mechanical“²⁵ charakterisieren. Die Buntheit eines *Feuervogel* oder eines *Petruschka*, aber auch die exotisch gefärbte Archaik des *Sacre* ist nun passé. Hier lenkt nichts mehr vom Zusammenspiel der Rhythmen, Klänge und Bewegungen ab, die in den musikalischen Qualitäten der Verse ihren Ursprung haben. Nijinskas Choreographie aber greift diesen abstrakten Konstruktivismus auf, wenn ihre Tänzer mit maskenhaft regungslosen Gesichtern präzise Schrittkombinationen ausführen und immer neue geometrische Formationen bilden – wie die Girltruppen der Revuen auch sie nur mehr funktionierende Rädchen einer akustisch-visuellen Maschinerie.



Abb. 4: Bronislawa Nijinska, Probenfotos zu *Les Noces* 1923, in: Programmheft der Ballets Russes 1923.

In der zeitgleich entstandenen *Histoire du Soldat* kommen vor allem zwei Aspekte des Urbanen zum Tragen: Entindividualisierung und Anonymität als Kehrseiten des großstädtischen Lebens werden in der Jedermann-Figur des Soldaten greifbar, der seine Heimat vergebens sucht, da er sie schon längst verloren hat; Kinetik und Mobilität als Charakteristika der Metropolen werden im Marschieren für alle Betei-

25 Igor Strawinsky, Robert Craft, *Expositions & Developments*, London 1959, S. 118.

ligten, Darsteller wie Zuschauer, erfahrbar. Und erneut avanciert der Rhythmus zum Treibriemen der gesamten Theater-Maschine: Ragtime und Tango kommen zu ihrem Recht, vor allem und immer wieder aber dominiert der Marsch (als Signum des gleichfalls anonymisierten Krieges) die Aktionen dieser Moritat. Modetänze und Jazzklänge verweisen zudem auf jene Massenkultur, die in Variété und Revue dem neuen Lebensgefühl der Metropolen huldigt. Es sind diese unüberhörbaren „snatches of real-life tunes grotesquely transformés, echoes of jazz and choral style“, die für Michael Druskin den modernen Charakter der *Histoire* ausmachen.²⁶ Doch das bereits in *Petruschka* erprobte Montageprinzip verwendet damit nicht nur neues Baumaterial, es erfährt auch eine Ausweitung auf die Darstellungsmittel selbst. Die Motive aus Afanasjews Märchen werden nicht mehr in synthetisierenden Bildern vermittelt, sondern in kontrastierenden Nummern vorgeführt, wobei ein konstanter Wechsel der Darstellungsmittel stattfindet, die ihrerseits autonom sind. Sichtbar wird diese Autonomie bereits in der Anlage der Bühne, die Sprache (Erzähler), Musik (Orchester) und szenischer Aktion (Schauspieler/Tänzer) ihre je eigenen Orte zuteilt.

„It is march rhythm that activates this specific work. There is no place here for indifference or indolence, for cold or passive contemplation – only movement, only a constant and inevitable changing of aspects and phenomena. Life is thus, reality is thus“²⁷, schreibt Assafjew 1929 und benennt damit jenen Duktus urbanen Lebens, der in der ‚Idee‘ des flâneurs (von Baudelaire über Benjamin bis zu de Certeau) seine adäquate Manifestation gefunden hat: stetige Bewegung. Die städtische Welt selbst ist durch eine gesteigerte Mobilität und Kinetik geprägt – und sie ist nur noch flanierend erfahrbar. Die Großstadt mit ihrem Verkehr, ihren Menschenmassen und Warenhäusern mutiert dabei zu einer Art Bühne, die der Flaneur durchwandert und durch die Fokussierung einzelner Ereignisse aktiv gestaltet. In der *Histoire du Soldat* werden nicht nur die Akteure (und Zuschauer) durch den mitreißenden Marschrhythmus in Bewegung gesetzt, auch die Verse des Erzählers und die dramaturgische Disposition können sich diesem Impuls nicht entziehen. „Das Publikum begreift nicht, daß es zu den Aufgaben der Musik gehört, etwas ‚in Bewegung zu setzen‘, zuerst den Körper wie beim Tanz, wie beim Marschieren; dann erst – aber wirklich erst dann, und zwar durch den Körper – die Gefühle und den Geist“, notiert Charles Ferdinand Ramuz und benennt damit den grundlegenden Wandel einer motorisch wahrgenommenen Welt.²⁸ Das Marschieren wird zum Selbstzweck, der Rhythmus zur unerbittlich antreibenden Macht, die ein wahrhaft teuflisches Spiel mit Bewegungsmustern und allegorischen Versatzstücken wortwörtlich in Gang setzt. Der Soldat wandert ziellos durch Raum und Zeit, und auch der Rhythmus selbst beginnt zu wandern: von der Musik, zum darstellenden Spiel, zur Sprache und zurück zur Musik. Der Akt des Marschierens wird zum eigentlichen

26 Michail Druskin, *Igor Stravinsky: his Personality, Works and Views* (Leningrad 1974), Cambridge 1983, S. 48.

27 Boris Assafjew, *A Book about Stravinsky* (Leningrad 1929), Ann Arbor 1982, S. 185.

28 Charles Ferdinand Ramuz, *Erinnerungen an Igor Strawinsky* (Lausanne 1946), Berlin/Frankfurt a.M. 1953, S. 115.

Thema dieser Geschichte und reflektiert so auch auf metaphorischer Ebene die alles durchdringende und bestimmende Mobilität als Signum urbanen Lebens.

Ausblick

Die in den vorgestellten Beispielen beobachtbare Tendenz zur Abstraktion setzt sich nach 1923 weiter fort – bis hin zu *Agon* (1957), dem zeitgenössische Kritiker „computerlike temporal exactness“, „techno-precision“ und „hectic behaviour“ bescheinigen, zentrale Charaktermerkmale einer von Technik und (neuen) Medien geprägten Lebenswelt also, die sich in den Metropolen manifestiert.²⁹ Arlene Croce glaubt in ihrer Premierenkritik zudem einen ganz konkreten Bezug zu New York zu erkennen: „The blare and heat in the music, the crazy timing, the disconcerting eruptions in the choreography [...] match the hectic behavior of city streets.“³⁰ Das letzte Ballett Strawinskys wurzelt mit seinen Inspirationen durch Mersenne (*Harmonie Universelle*, 1636) und de Lauze (*Apologie de la Danse*, 1623) zwar in der Vergangenheit, wird jedoch als Portrait moderner Urbanität empfunden. Der Grund liegt im Verhältnis von Material und Verarbeitung: nicht mehr die Wahl beziehungsweise ‚Erfindung‘ der Motive ist entscheidend, sondern deren konstruktive Vernetzung. Die charakteristischen Momente großstädtischen Lebens treten nicht mehr als erkennbare Zitate oder Adaptionen spezifischer Klänge auf – sie sind spätestens seit *Apollon Musagète* (1928) in die strukturelle Ebene ‚abgewandert‘. Strawinsky hat die Prinzipien der Montage, Simultanität und Fragmentierung gewissermaßen verinnerlicht und transformiert sie in musikalische Verfahren; subjektive Emotionen, die ihm stets suspekt erschienen sind, müssen einer ‚Objektivierung‘ weichen, die durch den Verzicht auf narrative Konventionen ebenso erreicht wird wie durch die Favorisierung motorischer Aktionen, die mit der Präzision eines Uhrwerks ablaufen (sollen).³¹ Das Material für seine klingenden Konstruktionen hingegen entnimmt der bekennende „Kleptomane“ allen Epochen und Stilen, die ihn gerade interessieren: von der Commedia dell’arte über Tschaikowsky und Bach bis hin zur Dodekaphonie.³² Gerade diese Souveränität aber, die bereits in *Petruschka* erkennbar ist, hat Strawinsky vor jener mimetischen Sackgasse bewahrt, die beispielsweise den Futuristen zum Verhängnis wurde. Seine Transformationen des Urbanen konnten hier nur an wenigen Beispielen vorgestellt werden. Eine vertiefende, weitere Werke integrierende Untersuchung könnte interessante Ergebnisse zutage fördern und einen neuen Blick auf scheinbar Altbekanntes eröffnen.

29 Vgl. die Kritiken und Zeitzeugenberichte bei Charles M. Joseph, *Stravinsky & Balanchine. A Journey of Invention*, New Haven/London 2002, S. 257-262.

30 Zitiert nach Joseph, *Stravinsky & Balanchine* (s. Anm. 29), S. 262.

31 Diese Ideale hat der Komponist nicht nur mehrfach in Interviews und Schriften propagiert, man kann sie auch unschwer in den Einspielungen des Dirigenten Strawinsky hören.

32 „My instinct is to recompose [...] Whatever interests me, whatever I love, I wish to make my own“, bekennt der Komponist noch 1963 gegenüber Robert Craft und diagnostiziert bei sich augenzwinkernd „eine seltene Form der Kleptomanie“. Igor Strawinsky und Robert Craft, *Dialogues & a Diary*, London 1961, S. 107.