

Über Strawinskys Bühnenwerke

von Wolfgang Dömling, Hamburg

I

Als sich Strawinsky im Herbst 1925 mit *Oedipus Rex* zu befassen begann, schwebte ihm von Anfang an „un opéra en langue latine“ vor, „sur un sujet d’une tragédie du monde antique que chacun connaîtrait“¹. So Strawinsky in einem Brief an Jean Cocteau, den er als Textdichter gewann; Cocteaus französisches Libretto wurde dann von einem katholischen Geistlichen, Jean Daniélou, ins Lateinische übersetzt. Die Entscheidung für die lateinische Sprache entsprang einer zweifachen Wurzel. Die eine sind tiefe persönliche Erfahrungen religiösen Glaubens (datierbar in den Herbst 1925), die Strawinsky auch veranlaßten, wieder in die russisch-orthodoxe Kirche einzutreten. Den zweiten Grund für die Wahl des Lateinischen hat Strawinsky ausführlich erörtert: Im Herbst 1925, auf einer Reise, sah er zufällig „an einem Buchstand eine Lebensbeschreibung des Franz von Assisi, die ich kaufte und noch in jener Nacht las. Dieser Lektüre verdanke ich die Klarlegung einer Idee, die mir schon öfters, wenngleich vage, begegnet war, seitdem ich ein ‚déraciné‘ geworden war. Die Idee war die, daß ein für Musik bestimmter Text einen gewissen monumentalen Charakter erhalten könnte durch eine sozusagen rückwärtsgerichtete Übersetzung von einer weltlichen in eine religiöse Sprache . . . Das überzeugende Beispiel des Franz von Assisi war sein hieratischer Gebrauch des Provençalischen – der dichterischen Sprache der Renaissance der Rhône – im Kontrast zu seinem alltäglichen Italienisch oder Spätlatein“. Nach der Lektüre der Franziskus-Biographie „entschied ich mich, jene Sprache zu verwenden, die auch die Sprache der abendländischen Kirche ist, und kurz darauf wählte ich das archetypische Drama der Reinigung . . . Ich wünschte einen ganz allgemeinen Handlungsentwurf, zumindest einen, der so gut bekannt war, daß ich auf eine ausführliche Exposition verzichten konnte. Ich wünschte das ‚Stück‘ als solches hinter mir zu lassen“². *Oedipus Rex* ist weniger ein Drama, es gleicht eher, in Analogie zum christlichen Gottesdienst, dem Vollzug eines festgelegten Ritus; und in der Musik wollte Strawinsky „auf stille anonyme Formeln einer entlegenen Zeit zurückgreifen“³. „Welche Freude bereitet es, Musik zu einer Sprache zu schreiben, die seit Jahrhunderten unverändert besteht, die fast rituell wirkt und dadurch allein schon einen tiefen Eindruck hervorruft“⁴.

Strawinskys szenische Vorstellungen für *Oedipus Rex* – sie setzten ein, „sobald ich mit der Komposition der Musik begann“⁵ – waren die einer vollkommenen Statuarik: nahezu alle Darsteller „sind mit stilisierten Gewändern und Masken bekleidet. Sie bewegen nur den Kopf und die Arme, so daß sie belebten Statuen gleichen“⁶. Die Partitur von *Oedipus Rex* enthält als Vorwort eine präzise Inszenierungsvorschrift samt einer – von Strawinskys ältestem Sohn Théodore stammenden – Skizze für das sparsame Bühnenbild. Auftritte und Abgänge von Figuren sollen nur mittels Zwischenvorhängen, Versenkung und Lichtregie bewerkstelligt werden, die Szene darf keine Tiefe haben – kurz, alles was an Oper erinnert,

¹ I. Strawinsky and R. Craft, *Dialogues and A Diary*, London 1968, S. 135.

² *Dialogues*, S. 21–22, 26.

³ I. Strawinsky, *Leben und Werk – von ihm selbst*, Zürich–Mainz 1957, S. 124.

⁴ *Leben*, S. 121.

⁵ *Dialogues*, S. 23.

⁶ Vorwort der Partitur.

soll vermieden werden. „Keiner ‚spielt‘, und die einzige Person, die sich überhaupt bewegt, ist der Erzähler, und der tut es nur, um seine Absonderung gegenüber den anderen Bühnenfiguren zu zeigen . . . Ich wünschte kein Handlungs-drama, sondern ein Stilleben“⁷ – fast könnte man sagen: lebende Reliefdarstellungen.

Oedipus Rex ist ein überaus merkwürdiges Werk, voller innerer Zwiespältigkeiten, von Widersprüchen getragen. Sein (durch die Entstehungsgeschichte bezeugter) religiöser Charakter steht quer zur Wahl eines antiken Sujets, und die lebendige Glaubenserfahrung zur unbeweglichen, allen menschlichen Ausdruck vermeidenden Statuarik. Ein Zwiespalt klafft auch zwischen den Intentionen Strawinskys und denjenigen Cocteaus. (Cocteau absichtlich prosaische Kurzfassung der Sophokleischen *Antigone* von 1922, in modernem Alltagsfranzösisch, hatte Strawinsky tief beeindruckt und ihm den Anstoß für eine Zusammenarbeit mit dem Dichter gegeben.) Auf der einen Seite Cocteaus weltliche Aktualisierung – der Sprecher, seine Partie ist in Französisch, „trägt einen Frack . . .“, er drückt sich wie ein Conférencier aus“⁸, die offene Ironie im Spiel mit einem Bildungsbürgertum –; auf der anderen Seite Strawinskys starre „Geometrie der Tragödie, die unausweichlichen Kreuzungen der Linien“⁹, statuarische Nicht-Handlung, rituell vollzogen in einer dem Zuhörer unverständlichen Sprache. Statuarik übrigens auch in der Musik des *Oedipus*: die starre Gleichförmigkeit des Metrums – die sie von der „Neoklassik“ drastisch abhebt – ist ein Pendant zur Leblosigkeit versteinerter Sprache. „Wenn es mir gelungen ist, das Drama in Musik einzufrieren, so wurde das weitgehend durch rhythmische Mittel erreicht“¹⁰.

Trotzdem bleibt ein wesentliches gemeinsames Charakteristikum, in dem Cocteau und Strawinsky sich treffen. *Oedipus Rex* ist weder Rekonstruktion des antiken Dramas noch neuzeitliche Psychologisierung, sondern die verfremdende Bearbeitung eines bekannten – und als bekannt vorausgesetzten – Modells. („Ich wünschte das ‚Stück‘ als solches hinter mir zu lassen“.) Cocteau schrieb zu seiner *Antigone* von 1922 eine Vorbemerkung von unvergeßlicher poetischer Prägnanz: „Es ist verlockend, Griechenland vom Flugzeug aus zu fotografieren. Man entdeckt dabei ein ganz neues Bild hiervon. So wollte ich *Antigone* übersetzen. Aus der Vogelschau verschwinden manche bedeutenden Schönheiten, andere treten hervor; es entstehen unerwartete Verdichtungen, Zusammenballungen, Schatten, Winkel, Reliefs . . .“¹¹. Was Cocteau mit seiner Klassiker-Bearbeitung erreichen wollte, ist auch in *Oedipus Rex* eingetreten: durch Straffung, Reduzierung und Konzentration, durch das „Überfliegen“ des Stückes wird sozusagen das Skelett seiner Landschaft bloßgelegt, seine Konstruktion, die Machart. Die artifiziellen Verfremdungsverfahren dienen dazu, Kunst als Kunst zu zeigen.

II

1923, wenige Jahre vor Strawinskys *Oedipus Rex*, gastierte das – 1914 von Alexander Tairow gegründete und von ihm auch nach der Revolution weiterhin geleitete – „Moskauer Kammertheater“ in Paris. Aufsehen erregte insbesondere die Inszenierung von Racines

⁷ *Dialogues*, S. 22–23.

⁸ Vorwort der Partitur

⁹ *Dialogues*, S. 24.

¹⁰ *Dialogues*, S. 29.

¹¹ Zit. nach: *Theater der Jahrhunderte. Antigone*, München–Wien 1966, S. 259.

Phèdre. Aus den zeitgenössischen Presseberichten gewinnt man den Eindruck, als seien hier einige wesentliche Momente von *Oedipus Rex* vorgeprägt worden: die archaisierte Antike, das anti-psychologische, stilisierte, mit bewußter Reduzierung äußerer Mittel arbeitende Theater des Statuarischen. Ein sparsames Bühnenbild: „L’effet obtenu est purement théâtral. Il contraste en outre avec les intentions imitatives de la plupart des décors d’aujourd’hui et les moyens employés le montrent nettement . . . Tairow fait œuvre d’art et non d’érudit. Son spectacle n’est ni du naturalisme ni de l’anecdote historique. Possible que le décor souligne le tragique de l’œuvre de Racine et évoque celui de l’antiquité, mais il constitue surtout un spectacle d’art, un effort de création que l’on aimera à cause des moyens nouveaux qu’il emploie et des possibilités qu’il promet“¹². Tairows Inszenierung, diese „vision hiératique et barbare“¹³, wie es in einem anderen Bericht heißt, fand nicht ungeteilte Zustimmung; für André Antoine etwa – einen Verfechter des Naturalismus – bedeutete das Aussparen der ‚menschlichen‘ Dimension gerade ein entschiedenes Manko: „Les splendeurs mêmes de cette présentation se retourneront contre l’œuvre; ces acteurs, ces tragédiennes étroitement emmaillotés dans des costumes hiératiques, avec leurs profils cerclés de cartonnages et offrant le grand style des têtes grecques, demeurent impuissants à réaliser intérieurement le drame“¹⁴. Jean Cocteau jedoch gehörte zu den eifrigsten Befürwortern von Tairows *Phèdre*.

Obwohl Tairow in seiner Anfang der zwanziger Jahre publizierten theoretischen Schrift (1923 auf deutsch unter dem – unglücklich mißverständlichen – Titel *Das entfesselte Theater*) sowohl gegen die „naturalistische Alltäglichkeit“ des Theaters Stanislawskis wie gegen den „Formalismus des Dekadenz-Stiles“¹⁵ – womit offensichtlich Wsewolod Meyerhold gemeint ist – sich abzugrenzen bemüht, gehört sein Theaterstil doch im wesentlichen der zweiten Richtung an: dem artifiziellen Theater, das nicht ‚Lebenswahrheit‘ vorführen soll, sondern Theater als Kunst. Tairows Schrift gipfelt in der Forderung nach „Theatralisierung des Theaters“¹⁶.

Im Theaterleben zu Beginn dieses Jahrhunderts war eine Fülle reformerischer Ideen am Werk, die bis in unsere Gegenwart hinein weiterwirken. So verschiedenartig sich diese Bewegungen in ihren Zielsetzungen auch artikulieren, alle sind sie letztlich Ausprägungen der einen großen Umwälzung: der Herausbildung des modernen Regietheaters. Es sei an Adolphe Appia, Gordon Craig und Max Reinhardt erinnert, an Erwin Piscator und Anton Giulio Bragaglia, an André Antoine und sein „Théâtre libre“ in Paris, an Georg Fuchs’ „Münchener Künstlertheater“ oder an Jacques Copeaus „Vieux Colombier“. Von weitreichender Bedeutung waren auch die russischen Theaterreformatoren jener Zeit: Stanislawski (1863–1938), Meyerhold (1874–1942), Tairow (1885–1950). Ich möchte im folgenden aus diesem Zusammenhang einige jener Züge herausheben, die in auffallender Parallele zu den von Strawinsky entwickelten Vorstellungen stehen.

Alexander Tairows Schlagwort von der „Theatralisierung des Theaters“ meinte ein Theater der reinen Schauspielkunst, eine Darstellungsweise, die primär auf den Schauspie-

¹² Zit. nach: Katalog der Ausstellung *Paris–Moscou 1900–1930*, Paris 1979, S. 390.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ A. Tairowff, *Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs*, Potsdam 1923, S. 3.

¹⁶ Tairowff, S. 108.

ler eingestellt war, auf die Entfaltung seiner Kunst, die auch eine Kunst der körperlichen Bewegung ist. Daher zum einen Tairows Neigung zum „Tänzerischen“ in seinen Inszenierungen, zu rhythmisierter Choreographie; zum anderen seine Vorliebe für eine dezidiert räumlich aufgefaßte Bühne, gegliedert durch Kuben und Quader, Stufen und Schrägen. Wie Strawinsky – denken wir an dessen apodiktische Definition anlässlich des *Apollon Musagète*: „Für mich ist Kunst etwas Willkürliches, und sie muß künstlich sein“¹⁷ – hielt auch Tairow am Prinzip der Willkürlichkeit von Kunst fest: „In der Kunst darf es keine Zufälligkeiten geben“¹⁸. Seinen Inszenierungsstil hat man häufig als ein „l'art pour l'art“ charakterisiert, in dem die Form über das Sujet, den Stoff dominierte. (Als fast unglaublich erscheint es, daß Tairow seine Arbeit Jahrzehnte hindurch ungestört verfolgen konnte, von der vorrevolutionären bis in die stalinistische Ära: er leitete sein „Moskauer Kammertheater“ von 1914 bis zu seinem Tode 1950.)

Die Idee einer ‚artistischen‘ Schauspielkunst hatte Tairow vom „Freien Theater“ Konstantin Alexandrowitsch Mardschanows übernommen, einer kurzlebigen Moskauer Ensemblegründung (1913–1914). Mardschanow wünschte sich den „universellen Künstler“, der zugleich Sänger, Schauspieler, Tänzer, ja Akrobat sei; entsprechend universell sollte das Programm dieser Bühne sein: Tragödien und Schwänke, Pantomimen, Lustspiele und Opern, alles sollte gezeigt werden, realisierbar sein mit demselben Ensemble aus umfassend ausgebildeten Schauspielern. So wurde Tairow zur Wiederentdeckung der Pantomime und der italienischen Commedia dell'arte geführt: nicht unter dem Gesichtspunkt der Rekonstruktion der Vergangenheit freilich, sondern der Neubelebung des gegenwärtigen Theaters. „Ich bin nicht zum Antiquar geboren, und ich war nie der Ansicht, daß man im Theater der Vergangenheit den Herzschlag des wirklichen Theaters der Gegenwart spüren könne“¹⁹. Denkt man bei diesen Sätzen Tairows nicht unwillkürlich an Strawinskys Einstellung zur Musik Pergolesis, als er sie für sein Ballett *Pulcinella* drastisch bearbeitete? „Ich möchte mich rechtfertigen“, schrieb Strawinsky in seiner Autobiographie, „gegenüber der sinnlosen Anschuldigung, ich hätte ein Sakrileg begangen. Ich kenne die Mentalität der Konservatoren und Archivare der Musik zur Genüge. Sie wachen eifersüchtig über ihre Aktenstöße, die die Aufschrift tragen: ‚Berühren verboten‘. Niemals stecken sie selber die Nase hinein, und sie verzeihen es keinem, wenn er das verborgene Leben ihrer Schätze erneuert, denn für sie sind das tote und heilige Dinge. Nein, ich habe ein reines Gewissen bei dem Gedanken an ein Sakrileg, und ich bin vielmehr der Meinung, daß meine Haltung gegenüber Pergolesi die einzig fruchtbare ist, die man alter Musik gegenüber einnehmen kann“²⁰.

Das universalistische Element bei Mardschanow und Tairow findet sich im vorrevolutionären russischen Theaterleben auch andernorts. So gab es eine „Wiederbelebung der Antike“ nicht nur im Westen – etwa mit Max Reinhardts großdimensionierten Aufführungen antiker Dramen oder Paul Claudels Neudichtungen griechischer Tragödien, zu denen Milhaud die Musik schrieb –, auch in Rußland: Sergej Tanejew etwa schrieb, ausdrücklich gegen die aktuelle Mode des Folklorismus gerichtet, eine Oper *Oresteia* (aufgeführt 1895 in

¹⁷ *Dialogues*, S. 33 („to me art is arbitrary and must be artificial“).

¹⁸ Tairoff, S. 54.

¹⁹ Tairoff, S. 7.

²⁰ Strawinsky, *Leben*, S. 83–84.

St. Petersburg). Nicolas Ewreinow leitete in St. Petersburg das Alte Theater, ein Unternehmen, dessen Ziel es war, historische Stücke der Weltliteratur wieder auf die Bühne zu bringen. In zwei Saisons (1907/08 und 1911/12) präsentierte Ewreinow Stücke aus Mittelalter – „Liturgische Spiele“, Mirakel, Pastourellen – und Renaissance, aus dem altspanischen Theater und der Commedia dell'arte. Auch bei Ewreinow aber siegte das lebendige Theater über historische Interessen: „La méthode de reconstruction artistique“, schrieb er später in seinem Buch *Histoire du théâtre russe*, „établie et appliquée par nous au cours des deux cycles du Théâtre ancien, a été dénommée par nous non simplement ‚reconstructive‘, ce qui prêterait aux mises en scène un caractère pour ainsi dire cadavérique et ce qui est souvent le cas des reconstructions historico-archéologiques, mais bien ‚artístico-reconstructive‘, ce qui ouvre un large champ à la libre création comparative“²¹.

Künstlerischer Kosmopolitismus großen Stils schließlich war auch der Angelpunkt aller Interessen, die sich in der Petersburger Gruppe „Welt der Kunst“ (*Mir iskustwa*) zusammenfanden, der zentralen russischen Avantgardebewegung nach 1900. War der Maler Alexandre Benois einer der geistig führenden Köpfe des Kreises, so trat nach außen Serge Diaghilew als der eigentliche Anführer der Bewegung hervor. Diaghilew schrieb Aufsätze über Kunst, organisierte seit 1897 eine Reihe von Ausstellungen, die ihrer interessanten Themenstellungen und des weiten Horizontes wegen stark beachtet wurden, und gab von 1898 bis 1904 die *Welt der Kunst* heraus, eine Zeitschrift, die in erlesen ästhetischer Aufmachung russische wie westliche Maler präsentierte, Texte der russischen Symbolisten wie Gedichte Verlaines oder Mallarmés brachte und Abhandlungen über die Musik Skrjabins oder über altrussische Holzkirchen, kurz, sich bemühte, ihrem Namen gerecht zu werden.

Der Universalismus dieses Kunstbegriffs – galt es doch, ein den Kunsterzeugnissen aller Epochen und Völker gemeinsames Künstlerisches, das übergeordnete „Ewige“ der Kunst als Kunst, als Artifizielles herauszustellen – zeigt sich als Echo auch in den gleichzeitigen Theaterideen Rußlands; und daß Strawinskys gesamtes Schaffenskonzept ganz wesentlich durch ihn geprägt ist, bedarf gar keiner näheren Erläuterung.

III

Das Theaterkonzept Wsewolod Emilowitsch Meyerholds, wie er es ungefähr von 1905 an in seinen Inszenierungen und den wenigen, aber wichtigen theoretischen Schriften (*Zur Geschichte und Technik des Theaters*, 1907; *Balagan*, 1912) entwickelte, war einer der interessantesten und folgenreichsten Beiträge zur Bühnenreform am Beginn unseres Jahrhunderts. Meyerhold arbeitete zunächst am „Moskauer Künstlertheater“ Stanislawskis, trennte sich dann und formte einen symbolistischen Bühnenstil aus; von hier aus ging er – die Inszenierung von Alexander Bloks Farce *Balagantschik* (*Die Schaubude*, 1906) nimmt dabei eine Schlüsselposition ein – seinen Weg zum „Theater der Stilisierung“²² weiter.

²¹ N. Ewreinoff, *Histoire du théâtre russe*, Paris 1947, S. 386.

²² Der originale Terminus lautet „uslovnyi teatr“. Zur Problematik seiner deutschen Übersetzung vgl. Rosemarie Tietze, *Vsevolod Meyerhold. Theaterarbeit 1917–1930*, München 1974, S. 213–214: „Uslovnost (Adjektiv uslovnyi) ist im Russischen ein wichtiger ästhetischer Terminus, für den es keine treffende deutsche Übersetzung gibt. (In der Alltagssprache bedeutet uslovnyi: bedingt, vereinbart, konventionell.) Das Wort hat, grob skizziert, zwei Bedeutungsebenen: Zum einen bezeichnet es den Fiktionscharakter von Kunst, d. h. der Rezeption der Kunst liegt die ‚Übereinkunft‘, die ‚Konvention‘ zugrunde, daß die Kunst eigenen Gesetzen unterworfen ist, sie ist etwas ‚Gemachtes‘, nicht identisch mit Wirklichkeit. Im engeren Sinne, nun auf das Theater bezogen,

Meyerholds Konzept, will man es mit einem Wort charakterisieren, war der schöpferische Gegenentwurf zum naturalistischen Theater Stanislawskis, das sich nach Meyerholds – wie auch später Tairows – Kritik in der Sackgasse seiner eigenen Prämissen verrannt hatte. „Das naturalistische Theater suchte unermüdlich nach der vierten Wand“ – das heißt, nach der perfekten Illusion ‚lebenswahrer‘ Vorgänge auf der Bühne, als ob sie in sich abgeschlossen und nicht auf den Zuschauer hin gerichtet seien –, „und das führte zu einer Reihe von Absurditäten“²³. Das Prinzip der Illusion – Naturalismus, Psychologisierung – verliert sich in Kunstlosigkeit.

Meyerholds Theater aber ist explizit ein Theater für den Zuschauer – ohne die „vierte Wand“ –, und Theater ist ihm dem Wesen nach Spiel als vorzuführende Kunst. „Das Publikum kommt ins Theater, um die Kunst des Menschen zu sehen . . . Das stilisierte Theater . . . will, daß der Zuschauer nicht einen Augenblick vergißt, daß vor ihm ein Schauspieler steht, der nur spielt, und der Schauspieler nicht vergessen soll, daß er den Zuschauerraum vor, die Bühne unter und die Dekorationen neben sich hat . . . Die Stilisierung bekämpft die Illusion“²⁴. Meyerholds anti-illusionistische Maßnahmen waren drastisch: er verzichtete auf die Rampe, ließ das Proszenium bespielen, zeigte die Bühne offen ohne Vorhang, teils auch ohne Kulissenrückwände, dunkelte den Zuschauerraum nicht ab. Er entdeckte den Zauber und die „magische Kraft der Maske“²⁵ wieder. Und das Insistieren auf dem Kunsthaften der Darstellungsweise – hierher gehören auch die Überlegungen über die Gestaltung von Rhythmus in Sprache und Bewegung – führte Meyerhold zur Erforschung der „Technik vergessener Komödianten“²⁶: er studierte volkstümliches Jahrmarktstheater, Pantomime und die Commedia dell’arte, das alte spanische und französische Theater des 17. Jahrhunderts, schließlich das japanische und chinesische Theater – das heißt, die großen Traditionen nicht-illusionistischer Darstellungsweisen. „Alle diese Elemente des Alten Theaters verpflichten den Zuschauer, in der Vorstellung der Schauspieler nichts anderes als ein Spiel zu sehen“²⁷. „Mit dem Begriff Stilisierung verbindet sich meiner Meinung nach unlösbar die Idee der Konvention, der Verallgemeinerung und des Symbols“²⁸. Erst ein Theater, das mit der „mit Absicht geschaffenen Stilisierung als künstlerischer Methode“ arbeitet, „einem eigenen reizvollen Kunstgriff der Inszenierung“²⁹, ist schließlich in der Lage, ein breites Repertoire an Stücken auf die Bühne zu bringen, ein ‚Welt-Theater‘ zu ermöglichen, wie es auch Ewreinow und die „Welt der Kunst“ gefordert hatten. (Meyerhold zitiert nachdrücklich den symbolistischen Schriftsteller und Kritiker Waleri Brjussow, der schon 1902, in einem Aufsatz in der

bezeichnet uslovnost die prononcierte Demonstration des spezifisch Theatralischen, im Unterschied zur illusionierenden Realitätsnachahmung. Bei der Übersetzung mußte, je nach Kontext, variiert werden: theatralisches Theater, eigenbedingtes Theater, bewußt gemachtes Theater u. ä.“ – Da ich aus den Schriften Meyerholds nach der – einzigen kompletten – deutschen Ausgabe zitiere (W. E. Meyerhold, *Schriften, Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, hrsg. von A. W. Fehralski, übers. von Marianne Schilow u. a., 2 Bde., Berlin [DDR] 1979), habe ich auch die dort gegebene Übersetzung „Theater der Stilisierung“ übernommen, obwohl sie mißverstanden werden könnte.

²³ Meyerhold, *Schriften*, Bd. I, S. 113.

²⁴ *Schriften*, S. 208 und 135.

²⁵ *Schriften*, S. 208.

²⁶ *Schriften*, S. 203.

²⁷ *Schriften*, S. 204.

²⁸ *Schriften*, S. 101.

²⁹ *Schriften*, S. 120.

Zeitschrift *Mir iskusstwa*, dazu aufgerufen hatte, „von der unnützen Wahrheit der zeitgenössischen Bühne zur bewußten Stilisierung überzugehen“³⁰.

Die Überzeugung, daß erst in der Stilisierung – im Anti-Illusionistischen, im Willkürlichen – Kunst als Kunst lebendig werde, mündet konsequenterweise in Meyerholds Apologie der Groteske, die für ihn den Idealtypus der reinen Form und der reinen Anti-Wahrscheinlichkeit theatralischer Erfindung darstellt. „Die Kunst der Groteske beruht auf dem Kampf zwischen Inhalt und Form. Die Groteske trachtet danach, die Psychologie der dekorativen Aufgabe unterzuordnen“³¹. Nicht von ungefähr betrachtete Meyerhold als „den wichtigsten Anstoß zur Bestimmung“ seines „Weges in der Kunst . . . das beglückende Entwerfen von Plänen zu dem wundervollen *Balagantschik* Alexander Bloks“³², den er 1906 inszeniert hatte – eine Nonsens-Farce mit Commedia dell’arte-Figuren, salbungsvollen „Mystikern“, die von ihnen der Lächerlichkeit preisgegeben werden, und einem ins Spiel eingreifenden „Autor“. Was Meyerhold mit den folgenden Sätzen als Quintessenz seiner Faszination durch die Groteske festhält, das könnte durchaus auch Strawinsky gesagt haben: „Alles, was ich für meine Kunst als Material wähle, entspricht nicht der Wahrheit der Wirklichkeit, sondern der Wahrheit meiner künstlerischen Laune . . . Die Hauptsache bei der Groteske ist das ständige Streben des Künstlers, das Publikum aus einer gerade von ihm begriffenen Sphäre in eine andere zu führen, die es absolut nicht erwartet hat“³³.

IV

Les noces, *Renard* und *L’histoire du soldat*, Strawinskys Hauptwerke der Schweizer Exiljahre nach 1914, muten geradezu wie Exemplifizierungen von Meyerholds Prinzip der Stilisierung, der Verfremdung und des grotesken Spiel-Theaters an.

Als eine Art vokales Gegenstück zum *Sacre* war bei Strawinsky die Idee einer Ballettkantate über das Sujet einer russischen Bauernhochzeit bereits 1912 aufgetaucht, mitten in der Arbeit am *Sacre*. Bei der Textzusammenstellung für *Les noces* (aus einer bekannten Volksliedanthologie) ging es Strawinsky dezidiert darum, individuellen Ausdruck und Dramatisierung im herkömmlichen Sinne zu vermeiden. „Als meine Konzeption sich entwickelte, sah ich, daß sie nicht auf die Dramatisierung einer Hochzeitszeremonie hinauslief oder auf die Begleitung eines Hochzeitsschauspiels mit deskriptiver Musik. Stattdessen wünschte ich, Materialien wirklicher Hochzeitszeremonien durch direkte Zitate volkstümlicher, d. h. nichtliterarischer Verse . . ., durch typische Redewendungen . . ., durch eine Sammlung von Klischees wiederzugeben“³⁴. Das Arrangement floskelhafter, typischer Wendungen, die präsentiert werden ohne deskriptiv-darstellende Funktion, ohne das Rückgrat dramatischen Ausdrucks – genau genommen auch ohne literarisch-sinnhaften Zusammenhang³⁵ –, ist das Pendant zu Strawinskys Technik der Verarbeitung floskelhafter musikalischer Elemente einer erfundenen, nicht nachgeahmten Folklore: hier wie dort

³⁰ *Schriften*, S. 118.

³¹ *Schriften*, S. 219.

³² *Schriften*, S. 95.

³³ *Schriften*, S. 215 und 217.

³⁴ I. Stravinsky and R. Craft, *Expositions and Developments*, London 1962, S. 114–115.

³⁵ Charles Ferdinand Ramuz, der die französischen Textfassungen u. a. von *Renard* und *Les noces* verfaßte, in seinen späteren Erinnerungen: „Ich habe übrigens – in Parenthese – den Verdacht, daß auch im russischen Text diese Art Sinn kaum vorhanden war“ (Ch. F. Ramuz, *Erinnerungen an Igor Strawinsky*, Berlin–Frankfurt a. M., o. J., S. 42).

Umordnung, willkürliche Erfindung, Verfremdung statt nachahmender ‚Wahrscheinlichkeit‘. „Es kam mir nicht darauf an, die Gebräuche einer ländlichen Hochzeit genau nachzuzeichnen; ich hatte keinerlei Vorliebe für ethnographische Fragen. Ich wollte vielmehr selber eine Art szenischer Zeremonie erfinden, und ich bediente mich dabei ritueller Elemente aus jenen Gebräuchen, die in Rußland seit Jahrhunderten bei ländlichen Hochzeiten üblich sind. Diese Elemente jedoch dienten mir nur als Anregung, ich bewahrte mir durchaus die Freiheit, sie so zu verwenden, wie es mir paßte“³⁶. Zu diesem Prinzip willkürlicher Anordnung gehört auch die Trennung der Sänger (vier Solisten und Chor) von den Darstellern (Tänzern), eine Trennung auch im funktionalen Sinn; denn die Sologesangspartien repräsentieren keine bestimmten Rollenfiguren der Handlung. „Individuelle Rollen gibt es in *Les noces* nicht, nur Solisten, die hier den einen Rollentyp verkörpern und dort einen anderen“³⁷. (Auch in *Renard* und in *Pulcinella* ist Strawinsky so verfahren.)

Nach Strawinskys Vorstellungen sollte auch die szenische Darbietung das Verfremdungsprinzip von *Les noces* (Premiere 1923) auf radikale Weise unterstreichen, ähnlich wie es mittlerweile (1918) bei der Inszenierung der *Histoire du soldat* erprobt worden war. „Das Orchester sollte auf der Bühne spielen, und nur der restliche Raum sollte den Schauspielern vorbehalten bleiben. Daß die Bühnenkünstler russische Kostüme getragen hätten, während die Musiker im Frack erschienen wären, hätte mich nicht im geringsten gestört, im Gegenteil, das hätte genau meinem Plan des ‚Divertissements‘ entsprochen: es hätte wie eine Art Maskerade gewirkt“³⁸. Die Choreographie der Nijinska „in Blöcken und Massen“³⁹ entsprach weitgehend Strawinskys Konzeption des „Ritualistischen und Unpersönlichen . . . Individuelle Rollen traten nicht hervor, konnten nicht hervortreten. Der Vorhang wurde nicht benutzt, und die Tänzer verließen die Bühne nicht einmal bei der Klage der beiden Mütter, dem Klageritual, das eigentlich eine leere Bühne voraussetzte; alle Veränderungen der Szenerie . . . werden allein durch die Musik bewirkt“⁴⁰.

Auch *Renard* ist, wie *Les noces*, erklärtermaßen ein Gegenentwurf zum musikalischen Illusionstheater. „Die Inszenierung plante ich selbst, stets in der Überlegung, daß *Renard* nicht mit Oper verwechselt werden sollte. Die Schauspieler sollen tänzerische Akrobaten sein und die Sänger sind nicht mit deren Rollen gleichzusetzen; das Verhältnis zwischen den Gesangspartien und den Rollenfiguren auf der Bühne ist dasselbe wie in *Les noces*; gleichfalls wie in *Les noces* sollten die musikalischen und die darstellenden Ausführenden alle gleichzeitig auf der Bühne sein, die Sänger inmitten des instrumentalen Ensembles“⁴¹.

„Die *Histoire du soldat* bleibt mein einziges Bühnenwerk mit aktuellen Bezügen“⁴². Aus mehreren russischen volkstümlichen Geschichten vom armen Soldaten, den der zunächst überlistete Teufel schließlich doch holt, skizzierte Strawinsky das Libretto, das seine endgültige Gestalt dann in der Zusammenarbeit mit Charles Ferdinand Ramuz annahm. „Meine ursprüngliche Idee war, Epoche und Stil unseres Stückes in jede Zeit und ins Jahr 1918 zu verlegen, in viele Nationalitäten und in keine, ohne dabei den religiös-kultischen

³⁶ Strawinsky, *Leben*, S. 102–103.

³⁷ Strawinsky, *Expositions*, S. 115.

³⁸ Strawinsky, *Leben*, S. 103.

³⁹ I. Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Mainz–Zürich 1961, S. 52.

⁴⁰ Strawinsky, *Expositions*, S. 117.

⁴¹ *Expositions*, S. 122.

⁴² *Expositions*, S. 91.

Status des Teufels zu zerstören“⁴³. So wurde bei der ersten Inszenierung eine historische Kostümierung für den Teufel mit der zeitgenössischen Schweizer Soldatenuniform zusammengestellt. Ein Stück für zwei Schauspieler (Soldat und Teufel), zwei Tänzer (Tanzszenen des Teufels – so in der ersten Aufführung von der Sprechrolle des Teufels getrennt – und Prinzessin) und einen Rezitator, der die größte Textpartie hat: er erzählt die Geschichte, zum Teil auch in Dialogen der dargestellten sowie imaginärer Figuren, greift am dramatischen Knotenpunkt auch direkt ins Spiel ein. Der verfremdenden Aufbrechung der Spielhandlung in mehrere Ebenen entspricht auch hier wiederum Strawinskys Vorstellung des anti-illusionistischen Einbeziehens der Musik. Seine nicht zuletzt aus praktischen Erwägungen resultierende Entscheidung für ein kleines Ensemble von sieben Instrumentalisten war für ihn „besonders anziehend auch um des Interesses willen, das sie für den Zuschauer bietet, der die einzelnen Musiker ihre konzertante Rolle ausüben sieht. Denn ich habe immer einen Abscheu davor gehabt, Musik mit geschlossenen Augen zu hören, also ohne daß das Auge aktiv daran teilnimmt. Wenn man Musik in ihrem vollen Umfang begreifen will, ist es notwendig, auch die Gesten und Bewegungen des menschlichen Körpers zu sehen, durch die sie hervorgebracht wird . . . Aus diesen Überlegungen heraus kam mir die Idee, mein kleines Orchester für die *Histoire* in voller Sicht neben der Bühne aufzubauen und auf der anderen Seite eine kleine Estrade für den Vorleser vorzusehen. Diese Anordnung kennzeichnet genau das Nebeneinander der drei wesentlichen Elemente des Stücks“⁴⁴.

In Strawinskys umfangreichen schriftlich niedergelegten Erinnerungen – der Autobiographie *Chroniques de ma vie*, den zahlreichen „Gesprächen“ mit Robert Craft in den späteren Jahren – begegnen wir dem Namen Meyerholds kein einziges Mal. Soll man glauben, er sei Strawinsky unbekannt geblieben, demselben Strawinsky, der schon in jungen Jahren mit den literarischen und künstlerischen Kreisen St. Petersburgs in Berührung kam, mit der „Welt der Kunst“, dann mit Diaghilew? Meyerhold war seit 1906 in St. Petersburg tätig, seit 1908 als Regisseur an den Kaiserlichen Bühnen, wo er auch Opern inszenierte – Wagners *Tristan* (1909), Glucks *Orpheus und Eurydike* und Mussorgskys *Boris Godunow* (1911). Meyerholds Inszenierungen gehörten zu den großen künstlerischen Ereignissen St. Petersburgs; undenkbar, daß Strawinsky sie ignoriert haben könnte. Allein schon durch Diaghilew muß Strawinsky mit Meyerhold in Berührung gekommen sein – Alexander Golowin zum Beispiel, der u. a. 1910 den *Feuervogel* ausstattete, arbeitete eng auch mit Meyerhold zusammen. Mehr noch: aus russischen Quellen ist bekannt, daß Strawinsky für die erste russische Aufführung seiner Oper *Le rossignol* (Mai 1918 in Petrograd; Bühnenbild: Golowin) ausdrücklich Meyerhold als Regisseur wünschte⁴⁵. Mit der Vollendung dieser 1908 begonnenen, nach der Komposition des ersten Aktes wieder beiseite gelegten Oper war Strawinsky 1913 übrigens von Mardschanows Moskauer „Freiem Theater“ beauftragt worden, demjenigen Ensemble, aus dem dann Tairow hervorging. Und was Tairow betrifft, dessen Pariser *Phèdre*-Inszenierung Strawinsky gleichfalls mit Schweigen übergeht – es ist merkwürdig, daß Strawinsky in späteren Gesprächen anlässlich der Entstehungsgeschichte

⁴³ *Expositions*, S. 90.

⁴⁴ Strawinsky, *Leben*, S. 75–76.

⁴⁵ Vgl. M. Druskin, *Igor Strawinsky*, Leipzig 1976, S. 257 (Anm. 116); M. L. Hoover, *Meyerhold. The Art of Conscious Theater*, Amherst (Mass.) 1974, S. 268.

von *Oedipus Rex* sagt: „In einem letzten Augenblick des Zweifels überlegte ich die Möglichkeit, die Fassung eines dieser Mythen in einer modernen Sprache zu verwenden; aber nur *Phèdre* stimmte mit meiner Idee des Statuarischen überein . . .“⁴⁶.

Es wird Strawinsky berichtet worden sein, wie Meyerhold *Le rossignol* in Petrograd inszenierte: nämlich mit dem Kunstgriff verfremdender Trennung der Bühnenhandlung von der musikalischen Ausführung. Die Aktion wurde als stumme Pantomime dargestellt, während die Sänger vor Notenpulten standen und der Chor statisch links und rechts der Bühne postiert war⁴⁷. Genau nach demselben Prinzip präsentierte schon 1914 Diaghilew – unter Meyerholds Einfluß? – Rimsky-Korsakows Oper *Le coq d'or* in Paris: die Handlung als Ballett (Choreographie: Michail Fokine), die Gesangssolisten – natürlich ohne Kostüm – an die Bühnenseiten gestellt. Und genau Entsprechendes, nun schon vom Konzept her so festgelegt, finden wir in Strawinskys Balletten mit Gesang: *Renard*, *Les noces*, *Pulcinella*.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß alle die wesentlichen Merkmale von Meyerholds Theaterkonzept auch bei Strawinsky zentrale Momente bilden, besonders in den Bühnenwerken, darüber hinaus auch als unübersehbare Konstanten in seinem gesamten musikalischen Œuvre: der Kunstgriff der Stilisierung, der auf das bewußte Vorführen von Kunst für den Zuschauer abzielt; die Verfügbarkeit über die Tradition; die Dominanz von Spiel, Konvention, Ritus über psychologisierenden Ausdruck und ‚lebenswahren‘ Naturalismus, auch über Sujet und Handlung; die Neigung zur Groteske. (Ich bin mir der Tatsache bewußt, daß dem Meyerhold'schen Konzept ähnliche Gedankengänge auch – und zwar zum Teil schon vor Meyerhold – in den Literatur- und Theaterkreisen Westeuropas diskutiert wurden und daß der hier ausgeführte Versuch, eine Verbindungslinie von Meyerhold zu Strawinsky zu ziehen, etwas gewaltsam anmuten kann. Aufgrund der aufgezeigten biographischen Konstellation glaube ich allerdings, daß eine Beeinflussung Strawinskys durch Meyerhold, obschon kaum direkt nachweisbar, immerhin höchst wahrscheinlich ist. Übrigens ist in jüngster Zeit eine in ähnlicher Weise ‚versteckte‘ Beziehung diskutiert worden, nämlich die der Kunstauffassung Strawinskys zu der Literaturtheorie des russischen Formalismus⁴⁸.)

Wenn wir auch nur einen kurzen Blick auf Strawinskys Bühnenwerke werfen, so treten diese Züge schon in aller Deutlichkeit hervor. Strawinskys einzige Stücke mit einer ‚Handlung‘ im vollen Umfang dieses Begriffs – also auch mit den Konsequenzen für die Gestaltung des Ausdrucks – sind der erste Akt von *Le rossignol* und *Der Feuervogel*. *Le baiser de la fée* ist demgegenüber eine bloße „Stilisierung“ (im Meyerhold'schen Sinne) eines Handlungsballetts – die Vorführung eines Märchenstoffes mit Tschaikowskyscher Musik –, ebenso wie *The Rake's Progress* Stilisierung der Oper als Typus ist, ein Skelett, mit bloßen Resten von Ausdruckhaftigkeit behängt, die aber durch die Brechung des Stilzitats in Parodie und Groteske umschlagen: es „agieren weniger reale Personen als vielmehr die Schatten der Hogarth-Stiche“⁴⁹, formulierte der Strawinsky-Biograph Michail Druskin. (Ähnliches gilt von *Mavra*, der Parodie der russischen „opéra bouffe“.)

⁴⁶ Strawinsky, *Dialogues*, S. 22.

⁴⁷ Vgl. Druskin, op. cit., S. 86.

⁴⁸ Vgl. R. Stephan, *Johann Sebastian Bach und die Anfänge der Neuen Musik*, in: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1976), S. 3–7; J. Engelhardt und D. Stern, *Verfremdung und Parodie bei Strawinsky*, in: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1977), S. 104–108.

⁴⁹ Druskin, op. cit., S. 103.

Unter dem Aspekt der „Maskerade“ lassen sich *Petruschka*, *Renard*, *Pulcinella*, *Jeu de cartes* zusammenfassen, unter dem des „Rituals“ *Sacre*, *Les noces*, *Oedipus Rex*, *Perséphone*. Spiel, für das ‚Sujet‘ und ‚Handlung‘ nur noch geringes Gewicht haben, als bloße hintergründige An-Spielungen sozusagen auf bekannte Sujet-Konfigurationen, sind *Apollon Musagète* und *Orpheus*; reines Spiel als sujetloses Spiel schließlich *Scènes de ballet* und *Agon*. Es scheint, als habe sich nicht zufällig in Strawinskys letztem Ballett *Agon* – dessen Musik weit in die Geschichte der Konventionen der Tanz-Musik ausholt – der Spiel-Begriff gleichsam endlich in reiner Form herauskristallisiert: jeder Vorwand von Sujet ist hier gefallen.

Der Feuervogel ist das einzige Handlungsballett Strawinskys – zugleich auch das letzte Werk, das Strawinskys Herkunft aus dem Kreise Rimsky-Korsakows bezeugt. Mit *Petruschka*, einem „Schaubuden“-Stück, beginnt Strawinskys „Theater der Stilisierung“ – das „Drama der Leidenschaft“⁵⁰ in *Petruschka* entwickelt sich zwischen Marionetten, die spielerisch als Menschen gezeigt werden, und das ‚Spiel im Spiel‘ verführt und narrt den Zuschauer –; in der Musik treten gleichfalls Verfahren von Verfremdung auf wie Montage und Stiltzitate. Scheint nicht *Petruschka* (1910/11) für Strawinskys künstlerische Entwicklung eine ähnliche Bedeutung gehabt zu haben wie für Meyerhold die Beschäftigung mit Bloks *Balagantschik* wenige Jahre zuvor? Die Groteske befreit das Spiel von den Zwängen der dem Ausdruck verpflichtenden Handlung. (Übrigens inszenierte Meyerhold 1908 in St. Petersburg einen *Petruschka* von Pjotr Potjomkin; die Musik dazu stammte von Walter Nuwel, der aus dem Kreis der „Welt der Kunst“ kam und mit Strawinsky lange befreundet war, später sogar sein Mitautor an den *Chroniques de ma vie*.)

Und was die zweite große ‚Wende‘ in Strawinskys Schaffen betrifft, die zur „Neoklassik“ – die aber im Grunde auch nur verfremdendes Spiel mit einer Konvention ist –, so beginnt auch sie mit einer grotesken Maskerade: mit *Pulcinella* (1919/20). Überdies mag man sich bei „Neoklassik“ an Meyerholds Erläuterung zu seiner Petersburger Inszenierung von Glucks *Orpheus und Eurydike* (1911) erinnern: „Das Stück wurde quasi durch das Prisma jener Epoche gesehen, in welcher der Autor lebte und wirkte. Alles wurde dem antiken Stil untergeordnet, wie ihn die Künstler des 18. Jahrhunderts begriffen“⁵¹.

Strawinsky war, und das ist eine eigentlich ganz selbstverständliche Schlußfolgerung aus diesen ganzen Erörterungen, keineswegs eine isolierte Ausnahmefigur. Wir sollten sein Werk verstehen lernen auch aus den Zusammenhängen mit der russischen Avantgarde seiner Zeit. Strawinsky selbst hat ja stets die starke Konstante des Russischen in ihm betont: „Mein ganzes Leben hindurch“, sagte er 1962, „habe ich russisch gesprochen und gedacht. Ich habe einen russischen Stil. Vielleicht tritt dies in meinen Kompositionen nicht unmittelbar hervor, aber es ist da – latent, in meiner Musik“⁵². Dies hat ihn gleichwohl nicht daran gehindert, die Herkunft seiner ästhetischen Einstellung, des „russischen Stils“, zu verschleiern – jedenfalls was die Bezugnahmen auf das Theater Meyerholds und Tairows angeht. Um die Aura von Einmaligkeit um sich und sein Œuvre zu bewahren? Vielleicht war Strawinsky wirklich so bescheiden, die Überflüssigkeit solcher Vorsichtsmaßnahmen zu übersehen⁵³.

⁵⁰ Strawinsky, *Leben*, S. 41.

⁵¹ Meyerhold, *Schriften*, Bd. I, S. 248.

⁵² Zit. nach: E. W. White, *Stravinsky. The Composer and His Works*, London 1979, S. 591.

⁵³ Herrn Professor Dr. Manfred Brauneck, Literaturwissenschaftliches Seminar der Universität Hamburg, und Herrn Dr. Wolfgang Schwarz, Slavistisches Seminar der Universität Saarbrücken, danke ich an dieser Stelle herzlich für Anregung und Kritik.