

Der Einfluss des russischen Theaters um 1910 auf die dramaturgische Technik von Igor' Stravinskij's „Renard“

von Andreas Sopart, Oestrich-Winkel

„*Renard* soll von Clowns, Tänzern oder Akrobaten gespielt werden, am besten auf einem Podest mit dem Orchester dahinter. Falls die Aufführung in einem Theater stattfindet, soll vor dem Vorhang gespielt werden. Die Spieler bleiben die ganze Zeit auf der Bühne. Sie ziehen zusammen ein zur Begleitmusik eines kleinen Einführungsmarsches und ihr Abgang vollzieht sich in der gleichen Weise. Die Rollen sind stumm. Die Sänger (zwei Tenöre und zwei Bässe) sind im Orchester“.

Dieses Szenario, das sich in den folgenden Untersuchungen als grundlegend für die dramaturgische Technik dieses Werkes erweisen soll, hat Stravinskij seiner Partitur¹ des *Renard* vorangestellt.

Musik und Dramaturgie

Die Musik des *Renard* ist gekennzeichnet durch eine fast pausenlos ablaufende, rhythmisch stereotyp skandierende Motorik, die infolge permanent-ostinater Aneinanderreihung und Wiederholung gleicher oder ähnlicher Muster den Eindruck des Mechanischen, Maschinellen suggeriert. Die „Mechanisierung der Kunst“ und damit verbunden eine „Entpersönlichung der Kunst im Sinne eines reinen Spiels“ waren in jener Zeit eine bei vielen Künstlern sehr beliebte Devise.² Bereits der Einleitungsmarsch offenbart diesen Grundzug und zeigt eine Musik, die kein Ziel, keine Entwicklung aufweist, sondern unendlich weiterlaufen könnte und nur ein Ende finden kann, wenn sie – wie eine Maschine – ‚abgeschaltet‘ wird (hier in den letzten drei Takten). Der Bassrhythmus wird jeweils stur durchgehalten – eine absolute Rhythmik, die an das von Takt zu Takt wechselnde Metrum nicht gebunden ist.

Dass Stravinskij auch in den Tempoangaben keine Willkür duldet, zeigt er nicht nur in der genauen Vorschrift metronomischer Angaben, sondern auch dadurch, dass alle Zeitwerte auf einen einzigen metronomischen Grundwert bezogen sind:³ die metronomischen Angaben sind jeweils ein Vielfaches vom Grundwert ♩ bzw. ♩[♩] = 21 (z. B. Marsch ♩ = 126; Ziffer 9 ♩ = 63, also ♩ = 126; Ziffer 20 ♩ = 126, also ♩ = 42 usw.) – ein Verfahren, das bereits auf die Multiplikationsfaktoren und Parameter der Dauern in der späteren seriellen Musik weist. Im Zusammenhang des *Renard* schafft diese Tempokontrolle einen quasi metronomischen Pulsschlag, der sowohl den musikalisch-rhythmischen Zusammenhalt als auch den uhrwerkartigen Ablauf bewirkt.

Dieser Eindruck resultiert zusätzlich aus der Verarbeitung des melodischen Materials, das kaum einmal lyrisch entfaltet wird, sondern in Harmonik und Rhythmik meist kurze Glieder bildet, die jeweils wiederholt werden. Die Melodien – präzise wie die Räder einer Maschine ineinandergreifend – verlaufen meist diatonisch und in spannungslos kreisenden Bewegungen. Trotz des dynamischen Impulses ist also für die Musik des *Renard* eine statische Wirkung typisch, die noch verstärkt wird durch das Vorherrschen einer trockenen Non-legato-Diktion in Klangwirkung und Sprechgesang.

Betrachtet man nun die dramaturgischen Grundzüge des *Renard* in Korrelation zur Spielhandlung, treten signifikante Übereinstimmungen hervor. Das Werk beginnt – wie es Stravinskij in seinem Szenario wünscht – mit dem Einleitungsmarsch und dem gemeinsamen Einzug der Akteure. Auch wenn dieser Marsch am Schluss des ganzen Werkes wieder erklingt, wirkt er weniger formbildend im symmetrischen Sinn, sondern eher rahmend; bezeichnenderweise hat Stravinskij diesen Marsch zuletzt komponiert. Er besitzt primär die Funktion einer Intrada,

¹ Die Partitur erschien bei Chester, London.

² Volker Scherliess, *Igor Stravinskij und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 247.

³ Eine Ausnahme bildet die ‚Pribautka‘, die aus dem Kontext fällt und auch später entstanden ist.

einer Auftrittsnummer, wie man es von vielen theaterähnlichen Publikumsveranstaltungen kennt, z. B. vom Stierkampf, von Sportveranstaltungen und – besonders typisch für den *Renard* – von Jahrmarkts- und Zirkusvorstellungen, denn einerseits weist Stravinskij's Vorschrift, den *Renard* von Clowns, Tänzern und Akrobaten spielen zu lassen, auf dieses spezifische Milieu, andererseits soll das Publikum mit Hilfe des etwas lärmenden Einleitungsmarsches sofort in das typische Ambiente einer Theaterwelt versetzt werden.

Nach dem Marsch sieht man in der ersten Episode einen Hahn – wohl kommendes Unheil ahnend – aufgeregt auf seiner Stange hin und her laufen. Mit der anschließenden Episode 2 (Ziffer 9, *Meno mosso*) beginnt nun die eigentliche Handlung. Ohne erkennbaren Zusammenhang zur Aufgeregtheit des Hahns in der ersten Episode hockt dieser nun völlig ruhig auf seiner Stange, der Fuchs erscheint und überredet ihn, von der Stange zu springen. In der Partitur ist diese Stelle „Salto mortale“ bezeichnet – ein erneuter Hinweis auf die Zirkuswelt. Kaum ist der Hahn gesprungen, wird er vom Fuchs gepackt, jedoch sogleich von den hinzueilenden Kater und Ziegenbock befreit; zur glücklichen Rettung führen alle drei einen Freudentanz auf.

Hiermit könnte der *Renard* eigentlich zu Ende sein, denn die Handlung erscheint in sich abgeschlossen. Es schließt sich aber eine dritte Episode an (Ziffer 29), die kurioserweise eine sehr ähnliche Handlung aufweist: Der Hahn geht mit seinen Hennen spazieren, wird wieder vom plötzlich auftauchenden Fuchs gepackt, wobei dieses Mal die Hilfe von Kater und Bock ausbleibt. Im Vergleich zu den früheren Episoden wird diese dritte jedoch aus der Sicht eines imaginären Erzählers geschildert („Unser Gockel geht spazieren aus dem Haus ...“), und zwar in Form von Dialogen, die nun folgerichtig – wie etwa im Roman – mit Anführungszeichen in direkter Rede versehen sind.⁴ Der Schluss dieser Episode bleibt offen („Niemand hört ihn, niemand hilft ihm“); allerdings wird dadurch die Spannung nicht etwa erhöht, denn die folgende vierte Episode (Ziffer 41), die sich nach kurzer Fermate unmittelbar anschließt, ist in Musik und Handlungsgerüst nahezu identisch mit der zweiten Episode: Der Hahn hockt wieder ruhig auf seiner Stange, dem Fuchs gelingt es auch dieses Mal – nun mit anderen Worten und Tricks – den Hahn zum Sprung von der Stange zu bewegen („Salto mortale“-Stelle) und fortzuschleppen. Die Episode wird jetzt leicht variiert und erweitert: Kater und Bock locken den Fuchs mit einem kleinen russischen Liedchen, einer „Pribautka“, aus seinem Bau und erwürgen ihn.

Nach dem üblichen Freudentanz fallen die Akteure gewissermaßen aus ihrer Bühnenrolle – „Nun genug gesungen und getanzt“ sind ihre Worte – und verlangen nach Bier und Wein usw.; zum Schluss sprechen alle gemeinsam: „Aus ist das Spiel, unser Lohn bitte, wenn's gefiel“, worauf sofort der bereits erwähnte Marsch einsetzt und die Spieler die Bühne verlassen.

Man sieht deutlich, wie elementare Gesetze des Dramas, sei es zielgerichtetes Handeln oder Erhöhung der Spannung, durch die Wiederholung oder Aneinanderreihung ähnlicher, jedoch getrennter Episoden unterminiert werden. Innerhalb der einzelnen Handlungsteile ist eine dramatische Entwicklung durchaus gegeben (z. B. bildet das außermusikalische Element des „Salto mortale“ jeweils eine Art Peripetie, wonach die Handlung dem Ausgang des Spiels zuläuft); in der dramaturgischen Konzeption des ganzen Werkes jedoch bewirken die permanenten Ansätze gleicher oder ähnlicher Episoden eine Abschwächung des dramatischen Elements, also eher eine Prävalenz epischer Züge. Diese sind besonders deutlich in der aus der Sicht des Erzählers geschilderten Episode zu sehen, ferner in der Tatsache, dass Anfang und Ende des *Renard* nicht von der Tierfabel diktiert werden, denn die Geschichten werden von den Darstellern, die sich als solche zu erkennen geben, dem Publikum erzählt.

Die geschilderten Charakteristika von Musik und Handlung offenbaren nun deutliche Parallelen: Wie in der Musik kurze motivisch-rhythmische Glieder permanent wiederholt werden und einzelne Glieder weggelassen oder ergänzt werden könnten, so lassen sich die Handlungs-episoden im *Renard* – sieht man vom Tod des Fuchses ab – beliebig vertauschen. Man könnte auch einige weglassen oder neue Episoden in der Art von Intermedien einfügen. Auch der Tod

⁴ Vgl. auch Wolfgang Burde, *Igor Stravinskij*, Stuttgart 1995, S. 98.

des Fuchses markiert nicht den eigentlichen Schluss- und Höhepunkt des Werkes, weil er eben nicht das Ende des Stückes bedeutet; dieser vermeintliche Kulminationspunkt wird sofort nivelliert, indem die Darsteller die Welt der Tierfabel durchbrechen und sich als Spieler zu erkennen geben. Der Tod des Fuchses ist dramaturgisch nicht durch die vorausgegangene Handlung motiviert, sondern schlicht aus der Forderung, dass ein Spiel einmal zu Ende sein muss. Wie die Musik nur abrupt ‚abgeschaltet‘ werden kann, haben auch die letzten Worte der Spieler mit dem Marsch am Schluss die Funktion, die aneinandergereihten Episoden zu einem Ende zu bringen.

Dieser Marsch ist nicht zufällig identisch mit dem Einleitungsstück, denn er offenbart im Zusammenfallen von Anfang und Ende eine für den *Renard* typische Zeitlosigkeit, die sich auf die Dramaturgie des Werkes auswirkt. Verbunden mit der stereotyp ablaufenden Musik haben die Zeitsprünge, die sich im jeweils neuen Ansetzen ähnlicher Situationen zeigen, zur Folge, dass beim Publikum die realen Abläufe nivelliert werden und das Zeitgefühl gewissermaßen außer Kraft gesetzt wird.

Während es Stravinskij infolge der häufigen Wiederholungen und voraussehbaren Ereignisse nicht so sehr um das Bühnengeschehen geht – im Übrigen kannte in Russland jedes Kind diesen Fabelstoff –, liegt sein Hauptinteresse vielmehr an der musikalischen Charakterisierung der vier Tiere und ihrer Aktionen; zu diesem Zweck greift er zu teilweise grellen Instrumental- und Stimmeffekten, wie z. B. plötzliche Registerwechsel, große Intervallsprünge inmitten dominierender Diatonik, Glissandi, Triller, Tremoli, Falsettstimmen und onomatopoetische Ausdrucksvarianten – Effekte, die einen realistischen Kontrast zur romantischen Welt der Tierfabel bilden und einen Grundzug Stravinskij im *Renard*, den er bezeichnenderweise „Gesungene und gespielte Burleske“ nennt, offenbaren: seinen vitalen Spieltrieb sowie die Neigung zu illustrativen, karikaturistischen und witzig-ironischen Effekten, wodurch seine Musik eine besondere Farbigkeit bekommt und dadurch die fehlende Dramatik ersetzt.

Nach den kurz charakterisierten Besonderheiten in Musik und Dramaturgie des *Renard* wird Stravinskij ungewöhnliche Entscheidung, die szenische Bühnenaktion von der sprachlich-musikalischen Komponente zu trennen, verständlicher.⁵ Sicherlich bildete die nicht ganz geglückte Lösung seiner Märchenoper *Le Rossignol* einen Ausgangspunkt. So wollte Stravinskij im *Renard* auf keinen Fall den Eindruck einer Oper aufkommen lassen, ihm schwebte eher eine Art Vokalstück mit begleitendem Bühnengeschehen vor. Den entscheidenderen Ausgangspunkt aber bildet die Musik des *Renard*, die in ihrer starken Rhythmisierung und mit ihrem dynamischen Impuls geradezu nach Bewegungsformen, insbesondere einer tänzerischen Umsetzung, drängt. Nun würde sich aber jede Stimme auf der Bühne der engen Relation zwischen Ton und Geste, dieser mimetisch-agogischen Musik widersetzen. Außerdem entspricht der Tanz, der im Grunde genommen zu einer Bewegung ohne Fortgang tendiert, zu einem statischen Sich-im-Kreise-drehen, genau dem geschilderten Charakter von Musik und Dramaturgie. Andererseits verlangen die humoristisch-burlesken Effekte und der ganze pantomimische Charakter der Musik eine tänzerische bzw. pantomimische Übertragung.

Es stellt sich nun zwangsläufig die Frage, warum Stravinskij nicht ganz auf den Text verzichtet hat; die Handlung ist ohnehin leicht verständlich, so auch durch rein pantomimische Darstellungen. Einmal ging es Stravinskij um das Spiel mit Worten und Silben der russischen Sprache, also um das phonetische Element und die daraus resultierenden musikalischen Möglichkeiten, zum anderen um die Behandlung der Singstimmen als zusätzliches Instrumentarium zur musikalischen Charakterisierung. Im *Renard* dominiert ein Gesang, der bewusst die traditionellen Gesetze einer gesanglichen Linie – definiert durch Taktschwerpunkte und Periodik – denaturiert. Dies zusammen mit der funktional gleichen Behandlung von Singstimme und Orchestrinstrument (s. gleiches Material „colla parte“, Instrumentaleffekte wie Glissandi, Tremoli u.ä. in den Singstimmen) lassen die räumliche Zusammenführung von Sängern und Orchester konsequent erscheinen.

⁵ Vgl. auch Carl Dahlhaus, „Igor Stravinskij's episches Theater“, in: *BeitrMw* 23 (1981), S. 168, sowie Sigrid Neef, *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, Kassel 1989, S. 602.

Zum Verständnis von Stravinskij's Denken ist es aufschlussreich, sich als Gedankenexperiment vorzustellen, die Darsteller würden auf der Bühne gleichzeitig singen. Das hätte diese Konsequenzen: Erstens müsste jedem Tier eine Stimmlage bleibend zugeordnet werden, wodurch die musikalischen Differenzierungsmöglichkeiten Stravinskij's eingeschränkt würden, weil im *Renard* nicht immer eine der vier Männerstimmen im Orchester mit der gleichen Tierrolle auf der Bühne kongruiert (z. B. singt der Hahn in der ersten Episode nicht nur solo, sondern auch als Duett, Terzett, am Schluss sogar in Quartettform); daraus ergeben sich zusätzlich für den Regisseur und Choreographen größere Freiheiten in der szenischen Gestaltung. Zweitens erzählen tanzende Spieler eine Geschichte, singende Spieler dagegen würden eine deutliche Dramatisierung des Werkes bewirken, besonders erkennbar an der Dialogisierung des Stückes, die sich zwangsläufig ergeben würde. Die Bedeutung des Dialogprinzips als grundlegendem sprachlichen Element des Dramas⁶ schwächt Stravinskij im *Renard* ab, bzw. er verwischt die Dialogstruktur, indem er verschiedene Stimmen auf die einzelnen Bühnenrollen verteilt; der damit verbundene Register- und Klangwechsel ist ihm offensichtlich wichtiger als die szenische Realität auf der Bühne. Nicht die Dialoge sind folglich für Stravinskij's Dramaturgie grundlegend, sondern Tanz und Pantomime. Als dritte Konsequenz müsste die für den epischen Charakter des *Renard* spezifische Figur des fiktiven Erzählers aus der mittleren Episode zwangsläufig verschwinden oder als weitere Bühnenperson eingeführt werden, wie es Stravinskij später in der *Geschichte vom Soldaten* realisiert hat. Schließlich wäre das musikalische Kontinuum durch die Trennung Gesang – Instrumente durchbrochen, d. h. Stravinskij's Streben, die Musik als zusammengehörige Einheit auch räumlich zu bewahren, um ein Maximum an musikalischer Perfektion zu erreichen, wäre kaum befriedigend zu realisieren.

Stammen nun diese zum Teil revolutionären Ideen von Stravinskij selbst oder hat er entscheidende Anregungen bekommen? Stravinskij war bekanntlich für visuelle Reize besonders empfänglich, so liegt die Vermutung nahe, dass gerade die um 1910 neu entstandenen Regie- und Bühnenbildgedanken im russischen Theater und Ballett auch auf die dramaturgische Konzeption des *Renard* einwirkten.

Das russische Theater und Ballett um 1910

Die neuen Tendenzen in Theater und Ballett⁷ verstehen sich als eine Reaktion auf die festgefahrenen Strukturen und das psychologisch überfrachtete Erscheinungsbild des naturalistischen Theaters, das in Europa vorherrschte und in Russland vom Moskauer Künstlertheater unter der dominierenden Persönlichkeit seines Regisseurs Konstantin Stanislawskij (1863–1938) vertreten wurde. Stanislawskij selbst erkannte, dass der Weg des bis zur äußersten Konsequenz angewandten Naturalismus das Theater in eine Sackgasse führen musste, war aber selbst nicht mehr in der Lage, eine radikale Kehrtwendung einzuleiten. Er gründete aber Experimentalstudios, in denen ab 1905 ein Regisseur erste Versuche mit antinaturalistischen bzw. antiillusionistischen Methoden machte, der bis in die Zeit nach der Oktoberrevolution die interessanteste, aber auch umstrittenste Persönlichkeit des Theaters war: Vsevolod Mejerhold (1874–1940). Zwar aus der Schule Stanislawskij's hervorgegangen, löste er sich jedoch bald von diesem und wurde mit seinen Regieleistungen der Vorkämpfer für die Erschließung einer neuen Welt des Theaters. Der Naturalismus eroberte zwar die Lebenswirklichkeit auf der Bühne, aber um den Preis dessen, was Theater im Sinn von ‚spettacolo‘ eigentlich ausmacht: nicht nur aus Bühne und Schauspielern zu bestehen, sondern aus vielen anderen Komponenten wie Licht, Farbe, Musik, Geräusch, Tanz, Pantomime u. a. Mejerhold ging es zusammen mit den etwas später auftretenden Regisseuren Nikolaj Evreinov (1879–1953), Evgenij Vachtangov

⁶ Vgl. Dahlhaus, S. 183 f.

⁷ Zu den folgenden Ausführungen, auch gedacht als weiterführende Literatur, vgl. neben diversen Theaterlexika Josef Gregor und René Fülöp-Miller, *Das russische Theater*, Zürich 1927; Vorwort von Paul Pörtner zu Alexandr Tairov's *Das entfesselte Theater*, Köln 1964, S. 11 ff.; Michail Druskin, *Igor Stravinskij: Persönlichkeit und Schaffen*, Leipzig 1976, S. 83 ff.; Sigrid Neef, S. 68 ff.; Burde, S. 83 ff.

(1883–1922) und Aleksandr Tairov (1885–1950) – dies nur die wichtigsten – und den Mitgliedern der Truppe um Sergej Djagilev (1872–1929) um eine Zielsetzung, die man schon damals mit den Schlagworten „théâtre théâtral“, „Theatralisierung des Theaters“ bezeichnete, also – auf den kürzesten Nenner gebracht – um die fundamentale Forderung „Theater ist Theater“.⁸

Diese Erkenntnis macht verständlich, warum sich die Regisseure wieder auf die traditionellen Elemente des Volkstheaters besannen, denn in den Formen der Commedia dell'arte, des Shakespeare-Theaters, der mittelalterlichen Mysterienspiele, der Schaubuden- und Jahrmakrtvorstellungen, der Zirkus- und Akrobatenauftritte und des Puppentheaters fand man die gesuchte Theatralisierung des Theaters, eine Theaterwelt, der auch Stravinskij's *Renard* verpflichtet ist. Dies zeigen u. a. die Zirkuselemente und die gesprochenen Schlussworte „Aus ist das Spiel, unser Lohn bitte, wenn's gefiel“ in der Tradition der volkstümlichen Jahrmakrt- und Schaubudendarbietungen.

Vom Schauspieler zur Marionette

Am deutlichsten zeigen sich die neuen Tendenzen im russischen Theater in den veränderten Funktionen des Schauspielers. Für Stanislavskij war der Schauspieler der zentrale Ausgangspunkt seiner Regie, er sollte sich voll mit seiner Rolle identifizieren, das Publikum beim Spiel vergessen. In konträrer Haltung befindet sich Mejerhold und in dessen Gefolge Stravinskij's *Renard*: Die Darsteller zeigen bewusst dem Publikum, dass sie eine Rolle spielen, besonders deutlich in der Demaskierung am Schluss des Werkes und im gemeinsamen Ein- und Auszug der Spieler.

Der Schauspieler erhält bei Mejerhold einen neuen, im Vergleich zu Stanislavskij untergeordneten Stellenwert. In seinen Vorstellungen fußt Mejerhold wesentlich auf den Ideen des englischen Bühnenbildners Edward Gordon Craig (1872–1966), der an Stelle des Schauspielers die unbelebte Super-Marionette⁹ forderte und für Mejerhold eine Art Programm wurde, was man bald als Marionettismus kritisierte. Der Darsteller wurde bei Mejerhold in einer dekorativ-statuarischen Führung wie ein Instrument, wie eine Marionette behandelt, die dem Diktat des Regisseurs ausgeliefert war; das bedeutete: Prävalenz der Regie mit der Konsequenz einer Entindividualisierung des Schauspielers.

Betrachtet man nun die Akteure in Stravinskij's *Renard*, wird die Analogie zu Mejerholds Marionettismus deutlich. Die Figuren wirken nicht wie Lebewesen, die aus freiem Willen handeln, die im Sinn des Dramas entscheidend aktiv werden können; sie äußern keine echten individuellen Gefühle, sondern ihr Handeln wirkt – wie die Musik – gleichsam automatisch, programmiert. Stravinskij's offensichtliche Affinität zur Welt des Puppentheaters zeigte sich schon in *Petruschka*, sowohl im Sinn des Mechanischen als auch in der Auffassung seiner Figuren, die häufig – ohne freien Willen – gelenkt wirken. Die für das Puppenspiel typische Trennung zwischen Schöpfer, d. h. Puppenbildner bzw. später Puppenspieler auf der einen Seite und dem Material und seiner Darstellung auf der anderen entspricht im *Renard* Stravinskij als Schöpfer, d. h. Komponist, der mit seiner Musik die Fäden der Akteure in der Hand hält; denn diese werden, da sie eben nicht selbst singen und folglich willenlos sind – in gleicher Weise wie die Puppen, die auch nicht selbst sprechen, – zu Stravinskij's Objekten; insofern erweist sich auch aus dieser Sicht die Trennung zwischen Sänger und Akteur als schlüssige und dramaturgisch konsequente Lösung.¹⁰

⁸ Aleksandr Tairov, *Das entfesselte Theater*, S. 173 u. 178.

⁹ Vgl. P. Pörtner, S. 27 f.

¹⁰ Zur „ästhetische[n] Gegenwart des Autors“, einem „epische[n] Strukturprinzip“, mit Stravinskij's Rolle als Quasi-Marionettenspieler sowie zum St. Petersburger „Drang nach rigoroser Artifizialisierung“ mit der „Aufspaltung der Kunstmittel“ als „Prinzip der Montage“ vgl. Dahlhaus, S. 169 u. 184 f.

Vom Wort zur Pantomime

Die neue Theaterströmung ist im Vergleich zu Stanislavskijs naturalistischem Theater gekennzeichnet durch eine totale Abkehr vom literarischen Theater: ein geschriebenes Drama wird mehr oder weniger frei als bloßes Szenarium behandelt, als Grundlage für das nun entscheidende Element der Bewegung. Alexandr Tairow hat dieses Phänomen in seiner gleichnamigen Schrift ‚das entfesselte Theater‘ genannt,¹¹ Entfesselung also vom Supremat der Literatur, wodurch neue Kräfte, nämlich Tanz, Pantomime, Akrobatik u. ä. freigesetzt werden. Auch Stravinskijs *Renard* ist als textlich-literarisches Stück widersinnig, weshalb Musik und szenische Gestaltung als konstitutive Faktoren hinzutreten müssen, und zwar ganz im Sinne von Georg Fuchs (1868–1949), dem Mitbegründer des Münchener Künstlertheaters, dessen 1904 erschienene Schrift *Die Schaubühne der Zukunft* von großem Einfluss auf Mejerhold war, und in der er fordert, sich auf die Urformen der Schauspielkunst, auf Tanz und rhythmische Bewegung zu besinnen.¹²

Die Betonung des pantomimischen Elements bei Mejerhold und den anderen Petersburger Regisseuren führte zwangsläufig zu einer stärkeren Hervorkehrung der musikalischen Komponente. Mejerhold sah den größten Fehler von Opernaufführungen darin, dass die Sänger sich nicht nach der Musik, sondern nach dem Libretto bewegen; ihm ging es darum, die Übereinstimmung zwischen musikalischem Rhythmus und Spielrhythmus, den er in seinem Marionettismus verkörpert sah, so zu perfektionieren, dass sich der Zuschauer bzw. Zuhörer niemals zu fragen braucht, warum die Schauspieler nicht sprechen, sondern singen. Stravinskij geht in seinem *Renard* noch einen Schritt über Mejerhold hinaus. Dies wird deutlich, wenn man die eben genannte Forderung von Übereinstimmung zwischen musikalischem Rhythmus und Spielrhythmus leicht verändert, indem sich der Zuschauer einerseits nie zu fragen braucht, warum die Schauspieler nicht sprechen, sondern singen, andererseits es ihm aber auch – konkret im *Renard* – niemals in den Sinn kommt zu fragen, warum die Spieler nicht singen, sondern tanzen, denn die im *Renard* perfektionierte Übereinstimmung zwischen Rhythmus in der Musik und Spielrhythmus hat zur Folge, dass das Wort hinter der Bühne bzw. im Orchestergraben verschwinden kann, da Tanz und Pantomime in ihrer höchsten Harmonie von Darsteller-Bewegung, Raumrhythmus und musikalischem Rhythmus allein die szenische und dramaturgische Klarheit des Bühnengeschehens bewirken.

Von der Tragödie zum burlesken Spiel

Das Repertoire Stanislavskijs und seines Moskauer Künstlertheaters, die Werke von Čechov, Gor'kij, Tolstoj, Shakespeare, Ibsen und Hauptmann waren bei den jüngeren Regisseuren kaum mehr gefragt. Das Komödiantische in Verbindung mit dem Spielerischen wurde als das Fundament der theatralischen Kunst angesehen, was sich in der Bevorzugung der Volkstheaterformen als Ausdruck des reinen Spiels zeigte.

Exemplarisch wurden diese Intentionen 1906 in Mejerholds Inszenierung von Alexander Bloks *Die Schaubude* verwirklicht, die seinerzeit heftig diskutiert wurde. Es war ein Spiel auf einer aufgebauten Gauklerbühne im Geist der Commedia dell'arte mit starker Betonung ironischer und grotesker Elemente, sogar mit romantisch-hoffmannesken Stimmungen, ein schwereloses Spiel zwischen Illusion und Phantasie.¹³ Auch in Stravinskijs *Renard* ist diese Mischung tragikomischer und grotesker Elemente anzutreffen, mit signifikanter Tendenz zum Burlesken.

Der episodenhafte Aufbau des *Renard*, der jederzeit ein Einfügen oder Weglassen von Handlungsteilen ermöglichen würde, also der gewissermaßen improvisatorische Charakter, ist im reinen Spieltheater der Petersburger Regisseure vorgezeichnet, bei denen die Form ebenfalls dem Spiel- und Tanzcharakter untergeordnet ist.

¹¹ Vgl. Anm. 7.

¹² Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin 1905, S. 66 ff.

¹³ Vgl. P. Pörtner, S. 24.

Von Alexandr Tairov stammt der Terminus „Synthetisches Theater“, dessen Definition auf Stravinskijs *Renard* vollkommen zutrifft: „Synthetisch ist ein Theater, das alle Arten der Bühnenkunst *organisch* in sich vereinigt, so daß in ein und derselben Aufführung alle Elemente, die bisher künstlich auseinandergehalten wurden – die Elemente des Wortes, des Gesanges, der Pantomime, des Tanzes und sogar des Zirkus –, ein in harmonischer Verflechtung schließlich einheitliches Theaterwerk ergeben“.¹⁴

Noch wichtiger als Mejerhold und Tairov, die oft mit einem etwas starren Dogmatismus nach neuen Wegen suchten, wurde für Stravinskijs *Renard* einmal das Experimentaltheater von Vachtangov, der die Art seines spielerisch-artistischen Theaters „phantastischen Realismus“ nannte, zum anderen der humoristische, vitale, affirmative Charakter der Inszenierungen Evreinovs. Dieser machte u. a. Experimente mit der Commedia dell'arte, wenn er seinen Schauspielern Möglichkeiten zum Improvisieren gab und das Schwergewicht auf Humor, Parodie, Ironie und Komik legte. Nicht nur in dieser Hinsicht ist Evreinovs Inszenierungsstil mit Stravinskijs *Renard* verwandt, Evreinov kreierte auch einen neuen Trend im russischen Theaterrepertoire, den Trend zum „Miniaturtheater“, so genannt wegen der Kürze der Stücke, die dem Charakter des Experimentellen, Improvisatorischen und Komischen besonders entgegenkam. Dass auch Stravinskijs *Renard* mit seinen knapp zwanzig Minuten Dauer aus dieser Kürze seine spezifische Wirkung bezieht, ist evident.

Vom Illusionstheater zur Stilbühne

Ein Grundzug in den neuen Theater- und Ballett-Tendenzen offenbart sich im zum Teil radikalen Streben nach Einfachheit bis hin zur Abstraktion in Symbolismus und Stilisierung, besonders deutlich zu sehen in einer neuen Auffassung von Raumgefühl, konkret in der Abkehr von der naturalistischen Illusionsbühne hin zur Relief- und Stilbühne. Mejerhold und die Mitglieder der Djagilev-Gruppe – zu nennen sind vor allem die Maler und Bühnenbildner Alexandre Benois (1870–1960), Léon Bakst (1866–1924), Alexandr Golovin (1863–1930), der enge Mitarbeiter Mejerholds, Natalija Gončarova (1883–1962) und Michail Larionov (1881–1964), der Bühnenbildner der ersten *Renard*-Aufführung 1922 in Paris – bezogen Anregungen aus den theoretischen Schriften und zum Teil praktischen Erfahrungen des Architekten Peter Behrens (1868–1940) und der bereits erwähnten Craig und Fuchs. Stravinskijs szenische Anweisung, alle Spieler sollen die ganze Zeit auf der Bühne bleiben, also die Forderung nach einem einzigen Schauplatz, basiert auf dem Ideengut dieser Künstler.

Die Möglichkeiten der Reliefbühne hat vor allem Mejerhold genutzt. So ließ er in seiner Inszenierung von Ibsens *Hedda Gabler* die Schauspieler auf einer 15 m breiten und nur 4 m tiefen Bühne agieren; die auf diese Weise entstehende Reliefwirkung kongruiert mit seiner Auffassung vom Schauspieler als bloßem Instrument, denn dieser erfüllt eine flächenhafte Funktion und bildet nur noch einen Bestandteil der gesamten visuellen Einheit. Dass diese Auffassung von Raumlosigkeit dem ästhetischen Denken der Maler und Bühnenbildner entgegenkam, liegt auf der Hand, entspricht sie doch den Gesetzen der Zweidimensionalität eines Bildes. Infolgedessen fertigten sie vereinfachte Kostüme und stilisierte Bühnenbilder an, frei von jeglicher Affinität zum Aktionsraum, also mit wenig Praktikabel und Kulissen, meist auch ohne Perspektive. Als Konsequenz ergab sich die Aufhebung des Raumes mit einer Betonung des Flächenhaften. Wenn Stravinskij nun fordert, der *Renard* solle auf einem Podest gespielt werden und alle Spieler sollen, ob sie nun gerade am Geschehen beteiligt sind oder nicht, auf der Bühne bleiben, es also im Sinne des Dramas keine Möglichkeit gibt, durch Einwirkungen von außen die Handlung voranzutreiben und Aktionen durch Schauplatzwechsel entstehen zu lassen, negiert er die Raumexistenz und vermag auf diese Weise dem Publikum zu suggerieren, in der geschlossenen Welt des Theaters zu sein.

Die Raumlosigkeit bzw. die zweidimensionale Flächenhaftigkeit weist wiederum auf das Puppentheater, dessen Dramaturgie der *Renard* verpflichtet ist; bezeichnenderweise soll das

¹⁴ Tairov, *Das entfesselte Theater*, S. 68.

Werk auf einem Podest gespielt werden und auf keinen Fall auf einer großen Opernbühne mit ihrer betonten Raumwirkung.

Der Einfluss der Maler und Bühnenbildner auf Stravinskij war sicher groß; so ist es nicht verwunderlich, dass die Idee, den visuellen Bereich im *Renard* vom auditiven zu trennen, aus dem Kreis um Djagilev stammt, wahrscheinlich – wie Michail Druskin annimmt¹⁵ – von Alexandre Benois, der an zwei charakteristischen Theaterexperimenten beteiligt war: zuerst 1914 an der Inszenierung von Rimskij-Korsakovs *Der goldene Hahn*, einer Oper, die in ihrer undramatischen, mehr epischen Episodenhaftigkeit dem *Renard* sehr ähnlich ist. *Der goldene Hahn* wurde ein Jahr, bevor Stravinskij den *Renard* begann (1915), als „Ballettoper“ aufgeführt: die Sängerinnen und Sänger befanden sich in Abendgarderobe an den Bühnenseiten, während die Handlung durch Tanz und Pantomime umgesetzt wurde, es erfolgte also die gleiche Trennung zwischen Gesang und Aktion wie im *Renard*. Kurz danach war Benois auch an der Aufführung von Stravinskij's Märchenoper *Le Rossignol* beteiligt, die in ähnlicher Weise inszeniert wurde.¹⁶

Von der ‚vierten Wand‘ zum Publikumstheater

Aus den bisher geschilderten neuen Regie- und Bühnenbildgedanken und ihren Auswirkungen auf die Dramaturgie resultiert zwangsläufig ein neues Verhältnis des Publikums zum Theater. Wurde im naturalistischen Theater die Bühnenhandlung der Natürlichkeit zuliebe so gestaltet, als würde sie unter Ausschluss jeglicher Öffentlichkeit stattfinden, also gewissermaßen mit dem Rücken zum Publikum gespielt, ließ man nun diese häufig zitierte imaginäre ‚vierte Wand‘ zwischen Zuschauer und Bühne fallen und versuchte, ein Theater für und mit dem Publikum zu machen – deutlich auch im *Renard* zu sehen, einem Werk, dessen theatralischer Charakter die Einbeziehung des Publikums unbedingt erfordert.

Die Grundvorstellung lautete: „Der Zuschauer darf keinen Augenblick vergessen, daß er sich im Theater befindet.“¹⁷ Dies führte auch zu Neuerungen in der Theaterpraxis; so bevorzugten Mejerhold u. a. das Spiel ohne Vorhang, mit der Begründung, dass nun das Publikum in dem Augenblick, in dem die Schauspieler die Bühne betreten, mit allem schon vertraut wäre, wohingegen es nach dem Heben eines Vorhangs lange Zeit brauche, sich im Milieu des vorgestellten Raumes zurechtzufinden. Dieselbe Intention verfolgt Stravinskij in seiner szenischen Anweisung, den *Renard* vor einem eventuellen Vorhang zu spielen: das Publikum wird dadurch mit dem Einleitungsmarsch unmittelbar in die Stimmung einer Theaterwelt hineingezogen (wie in Zirkus-, Jahrmart-, Schaubuden- oder ähnlichen Veranstaltungen).

Gleichzeitig bezieht sich Stravinskij's Anweisung, vor dem Vorhang zu spielen, auf eine szenisch-räumliche Neuerung, die Mejerhold von Georg Fuchs übernahm, und zwar das Proszenium als wichtigsten Teil der Bühne anzusehen.¹⁸ Dieses Spiel auf einer zum Teil weit vorgezogenen Vorderbühne ist einerseits im Zusammenhang mit der Wirkung der Reliefbühne zu sehen, dient andererseits aber auch der stärkeren Kontaktaufnahme mit dem Publikum, wofür die unterschiedlichsten Ideen und Tricks erfunden wurden (auch im *Renard*, wenn sich am Schluss die Spieler nach alter Tradition von Schausteller- und Wandertruppen an das Publikum wenden und ihren Lohn fürs Spiel verlangen).

Mejerhold, Evreinov und Benois betonen häufig in ihren Schriften, wie wichtig es sei, die Phantasie des Zuschauers zu aktivieren; dieser soll die einfachen und stilisierten optischen Angebote durch die eigene Imagination vervollständigen. Auch in dieser Hinsicht wird die Betonung von Tanz und Pantomime gegenüber dem Wort, also auch die Trennung zwischen Aktion und Gesangstext im *Renard*, verständlich.

¹⁵ Druskin [wie Anm. 7], S. 84.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 86.

¹⁷ Tairov, S. 60.

¹⁸ Fuchs, S. 46 ff.

Abschließend bleibt festzustellen, dass Stravinskij für die dramaturgische Technik des *Renard* sicher unbestreitbar Anregungen vom russischen Theater und Ballett seiner Zeit empfangen hat, dass sich aber viele der neuen Gedanken sowohl aus dem spezifischen Charakter seiner Musik erklären lassen als auch in seiner eigenen Auffassung von Dramaturgie begründet sind. Insofern erweist sich in Stravinskij's Œuvre gerade das kleine unscheinbare Werk *Renard* als „Schlüsselwerk seiner Musikdramaturgie“.¹⁹

¹⁹ Dahlhaus, S. 169.

„Ad te perenne gaudium“. Lassos Musik zum „Vltimum Judicium“

von Franz Körndle, München

Als Franz Xaver Haberl im Jahr 1908 bei der Herausgabe des *Magnum Opus Musicum*, der aus dem Jahr 1604 stammenden Sammlung aller Motetten von Orlando di Lasso, bei Band 19 angekommen war, hatte er es auch mit einer Reihe von Werken zu tun, die er als „weltliche Gelegenheitskompositionen“ ansprach. Wegen der damals auftretenden Probleme bei der Textlesung und Interpunktion zog Haberl den Altphilologen Alois Patin zu Rate, der die Textredaktion vornahm und eine Übersetzung anfertigte. Patin nahm über seine Aufgabe hinausgehend an, die Texte „Flemus extremos“ und „Heu, quis armorum“ sowie „Heu, quos dabimus“ und „Tragico tecti“ müssten eine Einheit bilden.¹ Als weitere Motetten mit neulateinischem Text wurden in diesen Band der Gesamtausgabe „Tibi progenies“ und außerdem „Momenta quaevis“ und „Vos, quibus rector“ aufgenommen.

Die fünf zuerst genannten Motetten behandelte Philip Weller in seinem Beitrag für das Antwerpener Lasso-Symposium 1994. Dabei griff er die Idee Wolfgang Boettichers² auf, in diesen Werken Chöre zu erblicken, die zu Schauspielen gehören könnten.³ Für seine Überlegungen konnte Weller damals freilich keine Belege vorweisen, es fehlten sozusagen die Kronzeugen, die Dramen selbst, für die Lasso diese Motetten komponiert haben müsste. Nach längerer Forschungsarbeit ist es mir inzwischen gelungen, das Stück, den Autor und den Aufführungsort zu eruieren. Die ersten Ergebnisse meiner Forschungen sollen hier kurz mitgeteilt werden. Eine umfangreichere Studie, die weitere Jesuitenspiele einbezieht und den Kontext weiter erhellen möchte, ist in Vorbereitung.

Es handelt sich um das Drama *Die Ankunft Christi als Richter der Welt am jüngsten Tage* oder *Christus iudex* (auch unter dem Titel *Vltimum iudicium* oder *De extremo iudicio*), das am 14. Mai 1589 auf der Jesuitenbühne in Graz gegeben wurde.⁴ Als Textquellen liegen folgende Handschriften vor:

- München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 24674, S. 25–119, 17. Jh.
- München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 19757, fol. 93r – 129r
- Dillingen, Studienbibliothek, Cod. XV 219, S. 1077–1135, 16. Jh.
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 13918, fol. 69–79, 18. Jh.

¹ Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum, Teil X*, hrsg. von Franz Xaver Haberl (= Sämtliche Werke 19), Leipzig 1908, Vorwort.

² Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532–1594*, Kassel 1958, S. 571: „Sie sind freie Dichtung mit großem szenischen Aufwand und scheinen Reste zur Frühgeschichte der Oper darzustellen.“ S. 572: „vielleicht [...] zu einem verschollenen szenischen Werk um 1585 gehörig.“

³ Philip Weller, „Lasso, Man of the Theatre“, in: *Orlandus Lassus and his Time: Colloquium Proceedings Antwerpen 24.–26. 08. 1994*, hrsg. v. Ignace Bossuyt, Eugene Schreurs und Annelies Wouters, Peer 1995, S. 89–127.

⁴ Jean-Marie Valentin, *Le théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1773)*, 2 Bde., Stuttgart 1983–1984, hier: Bd. 1, S. 32 f.