

Igor Strawinsky zum 80. Geburtstag

Am 18. Juni 1962 erlebt Igor Strawinsky seinen 80. Geburtstag. Die Alte und die Neue Welt, in vielschichtigen Potenzen dem Schaffen dieses Mannes eingegliedert, begegnet jenen Potenzen gewandelt in einer Vielzahl von Werken. Sie steht dabei einer fast verwirrenden Fülle höchst unterschiedlicher Klangerscheinungen gegenüber – Staunen und Bewunderung vertiefen sich im Bewußtsein, daß diese Kundgebungen ihren Ursprung im personalen Zentrum eines Menschen haben. Das halbe Jahrhundert, in dem Strawinskys Schaffen sich vollzog, von seinem ersten Pariser Aufenthalt im Jahre 1910 an bis in die Gegenwart, konfrontierte die Welt mit geistigen und sozialen Umbrüchen, für deren rasche Folge es in der Vergangenheit kein Beispiel gibt. Und Strawinsky lebte immer in der Gegenwart, in seiner Gegenwart. Ihr stellte er sich, ließ sie in das Werk hineinwirken. Seine Deutungen blieben vielen Zeitgenossen unverständlich, die – noch nach rückwärts gebunden – sich vielleicht zur Not im Augenblick behaupten, die Richtung ihrer Zeit aber noch nicht erkennen konnten.

Erst verhältnismäßig spät, kurz vor Vollendung seines sechsten Lebensjahrzehnts, hat Strawinsky Gelegenheit genommen, die Prinzipien seines Schaffens exemplarisch darzulegen. Er sprach vor Studenten der Harvard-Universität über „Musikalische Poetik“¹ – also nicht vor Fachleuten, sondern vor einer Hörerschaft, „die sich die Mühe machen will, zuzuhören und zu lernen, bevor sie urteilt“. Der Unvoreingenommenheit seiner Hörer vertrauend, stellt Strawinsky von bestimmten Blickpunkten aus den musikalischen Schaffensvollzug in aller Genauigkeit dar. Er kann auf fachliche Einzelheiten um so leichter verzichten, als sie bei ihm nur Folgeerscheinungen geistiger Entscheidungen sind.

¹ *Igor Strawinsky, Leben und Werk* – von ihm selbst. Vorwort v. Willi Schuh. Atlantis-Verlag, Zürich / B. Schott's Söhne, Mainz, 1957.

„Es ist schwer, über Musik zu sprechen, wenn man sich nur an ihre stoffliche Realität hält.“ (Poetik I)

Dabei war sie es, die „stoffliche Realität“ als neue Klangstruktur, die in jedem Werk Strawinskys faszinierte oder schokierte. Für ihn ist sie Abbild und Dokumentation der geistigen Kräfte, aus denen das Werk entstanden ist. Diese Kräfte kommen nicht von ungefähr, sie stehen in Zusammenhang mit Strömungen in Gegenwart und Vergangenheit. Immer hat Strawinsky Verbindungen zu geistig führenden Menschen seiner Zeit gesucht, mit vielen hat er zusammengearbeitet, in prismenartigen Brechungen ihre Anregungen und Einflüsse aus seinem Schaffen widerstrahlen lassen. Nie aber hat er darüber die Vergangenheit, die Tradition aus dem Auge verloren: „Für jeden Anfänger gibt es keine andere Lösung: er muß sich zunächst einer fremden Lehre unterwerfen.“ Seinem Lehrer Rimsky-Korssakoff hat Strawinsky zeitlebens tiefe Dankbarkeit bewahrt. In strenger Schule bildete sich seine Instrumentationskunst, die sich sehr bald in der Beherrschung großer Orchesterapparate bewährte. Auffallend von Anfang an aber nicht die Massierung, sondern der Ausgleich zwischen Instrumenten- und Klanggruppen. Die „stoffliche Realität“ wird gezügelt, ordnender Wille disponiert das Material. Wie sehr dieses gerade in der Zeit, da Strawinsky seine ersten großen Ballettkompositionen veröffentlichte – *Feuervogel* (1910), *Petruschka* (1911), *Sacre du printemps* (1913) – Selbstzweck geworden war, bedarf heute keiner Erläuterung mehr. Bei Strawinsky schien das Tonmaterial zunächst nur von einem elementaren Temperament herausgeschleudert, das revolutionär alles Überlieferte über den Haufen rennen wollte. Mit aller Deutlichkeit jedoch wehrt sich Strawinsky dagegen, als Revolutionär zu gelten und erinnert dankbar daran, daß Maurice Ravel „im Tumult der widersprechenden Meinungen“ damals fast als einziger erkannt habe, „daß die Neuheit des *Sacre* nicht im Stil, nicht in der Instrumentation und

nicht in der technischen Anlage des Werkes liege, sondern im musikalischen Wesen“. Seine Andersartigkeit verursachte die damalige Reaktion, der als Kühnheit und Willkür erschien, was Neuordnung der „stofflichen Realität“ war.

„Im eigentlichen Sinne des Wortes bedeutet Kunst so viel, wie Werke nach bestimmten Methoden herstellen, die man entweder erlernt oder erfunden hat.“
(Poetik II)

Als Grundlage einer Methode gilt Strawinsky „lebendige Vorstellung“ mehr als „eine tote Realität“. Was wissen wir von der Vergangenheit? Laufen wir nicht immer wieder Gefahr, uns mit Annahmen zu begnügen, statt „Gewißeheiten“ zu erlangen? Diese sind nur zu gewinnen aus der Auseinandersetzung mit Ton und Zeit, den beiden Elementen, aus denen Musik entsteht. In jedem Fall müssen der Zeitablauf durch den Rhythmus, das Verhältnis der Töne in ihren Intervallbeziehungen neu geordnet werden. Steht aber die nahezu unbegrenzte Fülle der Möglichkeiten dem Chaos nicht näher als jeder Ordnung? Ihr „den Vorzug vor dem Chaos zu geben“, erfordert Beschränkung. Immer wird das Spiel mit Möglichkeiten verführerisch sein, schillernd und glänzend könnte eine Überraschung die andere ablösen. Doch mag das *Aperçu* auch den Moment treffen, entbehrt es doch der Verbindlichkeit in großen Zusammenhängen. Aus ihnen allein bildet sich ein Werk von Dauer. Sie wiederum ist ohne „wahre Festigkeit“ nicht denkbar. Solche „Festigkeit“ endet nicht notwendig in Erstarrung. Im Gegenteil – sie bewährt sich erst in Elastizität, die Spannung und Entspannung in gleicher Weise Raum läßt.

Die Ordnung der Intervallbeziehungen zog die der Akkordfunktionen nach sich. Die Dissonanz hatte sich aus ihrer bisherigen Durchgangsstellung verselbstständigt und dadurch den Begriff der Tonalität ins Gleiten gebracht. Dies birgt zum mindesten die Gefahr einer Unordnung in sich. Wieder nur durch Be-

schränkung kann dieser Gefahr begegnet werden. Wie die Töne eines Akkordes, „drängen“ auch die einer Tonreihe zu einem Mittelpunkt hin. Ihn gilt es zu erkennen und zu fixieren. Nur mit Hilfe einer Ordnung ist die Form zu finden, in der eine Idee sich darstellen kann.

„Je mehr die Kunst kontrolliert, begrenzt und gearbeitet ist, um so freier ist sie.“
(Poetik III)

Diese These widerspricht der Allgemeinvorstellung von künstlerischem Schaffen radikal. Sie ist eine Kampf-ansage an „Phantasie“ als Legitimation für regelloses Schweifen, für Improvisation an Stelle verbindlicher Formulierung. Der Einfall allein tut es nicht. Es muß mit ihm auch etwas getan werden – darum geht es Strawinsky. Erst auf dem Weg „von der Konzeption zur Realisation“ erweist sich die gestaltende Kraft, entscheidet sich die Tragfähigkeit eines Einfalls. Im Spiel seiner Kräfte bildet und bewährt sich der Organismus des Werkes. Damit jenes Spiel nicht in Regellosigkeit ver falle, muß der Komponist es lenken. Lenkung verlangt Ausscheiden aller Elemente, die sich der logischen Konzeption entgegenstellen. Der Komponist stellt das Gesetz, aber er unterstellt sich ihm auch. Es wird in jedem Werk verschieden sein. Kein Werktypus wiederholt sich in Strawinskys Schaffen – auch einer der Gründe, weshalb sich die Welt immer neuen Situationen gegenüber sah, die sie zu verstehen suchen mußte. Zu oft blieb man an der „stofflichen Realität“ hängen, spürte nicht den geistigen Bewegungen nach, denen allein das Spiel der Töne seine Bewegung verdankte. Nach der Klangfülle der frühen Werke, an die man sich inzwischen gewöhnt hatte, erschreckte die Strenge, ja eine gewisse Herbheit der Klänge. Die Reinheit der Melodien entzog sich jeder psychologischen Deutung, die Musik lebte in sich selbst.

Viele Kompositionen Strawinskys sind Aufträge. Begrenzung auch hier. Doch selbst innerhalb abgesteckter Gebiete

sind die Möglichkeiten so unbegrenzt, daß Strawinsky bekennt, er fühle sich erschreckt, wenn ihm „alles erlaubt sei“. Gerade sein Wahrheitsverhältnis zur Musik bedingte Solidität bis in die letzte Einzelheit. Die Kunst des Weglassens schied jede Mehrdeutigkeit aus und sicherte die thematischen Bezüge.

„Stil ist die besondere Art, in der ein Komponist seine Konzeptionen ordnet und die Sprache seines Handwerks spricht.“ (Poetik IV)

Die Organisation des musikalischen Materials nach seinen rhythmischen und intervallischen Beziehungen wird wahrnehmbare Realität im Klang. Er ist mit den thematischen Funktionen unteilbar verbunden. Der Hinweis Strawinskys auf die Klangprägungen vergangener Epochen erweckt die Frage nach der ihm eigenen Durchformung des Klanges. Um einen Ausdruck aus einer anderen Sparte zu gebrauchen – Strawinsky musiziert ohne Pedal. Beiworte wie „trocken“ oder „gläsern“ treffen nicht genau, weil sie die spezifischen Schwingungen der Instrumente nicht mit einbeziehen. Deren Klangcharakter und Gruppierung aber sind ausschlaggebend für die Klangstruktur und ihr Volumen. Sie wird dem thematischen Vorwurf angepaßt und wechselt in jedem Werk. Ihnen allen ist gemeinsam eine bewundernswerte Balance zwischen den Instrumentengruppen: sie ist die Grundlage des Strawinsky-Klanges, soweit ihm mit Worten überhaupt beizukommen ist. Ausgleich zwischen den Gruppen aber fordert Ausscheiden, Verzicht auf Füllstimmen, Klangpolster, Mischklänge. Sehr bezeichnend der Eindruck, von dem Strawinsky anlässlich der Aufführung seines „Apollon Musagète“ (Streichorchester) bei Klemperer in Berlin berichtet: „Schon nach den ersten Takten fühlte ich mich infolge des verwirrten Klanges und der übermäßigen Tonfülle wie vor den Kopf geschlagen.“ Die zu starke Besetzung hatte das „Verhältnis der Instrumente“ außer acht gelassen. Strawinskys Vorschlag – 8 erste und 8 zweite Violinen, 6 Bratschen, 4 erste

und 4 zweite Celli und 4 Kontrabässe – erzielte sofort die notwendige Balance unter den 34 Instrumenten. Die selbst-diktierte Ökonomie rückt den Klang aus der Sphäre des „Reizes“, der mehr oder weniger passiv genossen werden kann. Strawinskys Klang attackiert – seine Strukturen haben sich im Lauf der Jahrzehnte gewandelt, sein Charakter nicht.

„Die Sünde gegen den Geist eines Werkes beginnt immer mit der Sünde gegen den Buchstaben.“ (Poetik VI)

Die bestürzende Verschiedenheit der Werke überraschte nicht nur die Hörer, sondern ebenso sehr Musiker und Dirigenten. Mit ihnen verfährt Strawinsky nicht sehr sanft. Er mag dafür seine Gründe haben. Er wußte zu genau, wie entscheidend der Eindruck einer Komposition von der Treue abhing, mit der die Aufführung dem Werk diene. Sie sollte ja, was hinter der „stofflichen Realität“ lag, spürbar werden lassen. Der ordnende Wille des Komponisten hatte in langer, ausdauernder Arbeit formuliert, was er mitzuteilen wünschte. Er will das Ergebnis seiner Arbeit jeder „persönlichen Auslegung“ entrückt sehen. Aber Notentreue allein genügt nicht; denn auch der sorgfältigsten Fixierung „widersetzen sich geheime Elemente“, deren Existenz aus der Wiedergabe nicht wegzudenken ist, weil sie Voraussetzungen des Entstehens waren. So notwendig daher für jedes Werk „ein unfehlbarer Ausführer“ ist, leben wird es erst durch die „verliebte Hingabe“ des Interpreten, der das im Werk wirkende Gesetz erkennt und respektiert.

*

Ein halbes Jahrhundert Musik – durch das scheinbare Labyrinth der Werke Igor Strawinskys zieht sich als Faden der Ariadne die „reine Linie“. Ihr gelten Beschränkung und Verzicht, sie ist Symbol jener inneren und äußeren Ordnung, die das Kunstwerk als Manifestation einer Persönlichkeit über ihre Zeit erhebt.

Willibald Götze