

Hanno Ehrler

Musik ist manchmal auch ein Stuhl

Jean Cocteau und die Musik

Musikbeispiel Strawinsky: "Sacre du Printemps"

Die Uraufführung von Strawinskys "Sacre du Printemps" wurde einer der berühmtesten Skandale der Musikgeschichte. Unglaublicher Lärm erfüllte am 29. Mai 1913 das Théâtre des Champs-Élysées; es kam zu Handgreiflichkeiten, Ohrfeigen und Verbalinjurien. Jean Cocteau war dabei und berichtet über den Skandal:

Das Publikum spielte die ihm zuge dachte Rolle, es empörte sich sofort. Man lachte, spuckte, piff, ahmte Tierlaute nach. Der Lärm degenerierte zum Handgemenge. Stehend in ihrer Loge, mit verrutschtem Diadem, schwang die alte Gräfin de Pourtalès ihren Fächer und schrie, ganz rot im Gesicht: "Das ist das erste Mal seit sechzig Jahren, daß man es wagt, sich über mich lustig zu machen."

Cocteau hatte von Strawinsky schon den "Feuervogel" und "Petruschka" gesehen. Das Ballett "Sacre du Printemps" aber beeindruckte den jungen Künstler, der damals noch auf der Suche nach einem Stil und einer Ästhetik war, besonders tief und gab ihm das Signal für seine weitere Entwicklung:

Der "Sacre du Printemps" rief eine völlige Umwälzung in mir hervor. Strawinsky, bei dem ich schon 1913 in Leysin gelebt hatte, war der erste, mich jenes Beleidigen der Gewohnheiten zu lehren, ohne welches die Kunst stagniert und zu einem bloßen Spiel entartet.

Das Beleidigen der Gewohnheiten, die Provokation des Aufruhrs war im Paris jener Zeit nichts Außergewöhnliches. Hören wir, wie der Impresario Saul Fitelberg aus Thomas Manns Roman Doktor Faustus den Komponisten Adrian Leverkühn von den Vorteilen dieser Skandalfreudigkeit zu überzeugen versucht:

Die Gesellschaft will aufgeregt, will herausgefordert, in pro und contra auseinander-gesprengt sein, für nichts ist sie so dankbar wie für den amüsanten Tumult, - der Weg zum Ruhm führt in Paris über die Verrufenheit, - eine echte Premiere muß so verlaufen, daß mehrmals während des Abends alles von den Plätzen springt und die Majorität brüllt: "Insulte! Impudence! Bouffonnerie ignominieuse!", während sechs, sieben initiés, Erik Satie, einige Surrealisten, Virgil Thomson, aus den Logen rufen: "Quelle précision!, Quel esprit! C'est divin! C'est suprême! Bravo! Bravo!".

Der Skandal sollte Cocteaus künstlerische Laufbahn begleiten, ja in ganz besonderem Maße zum Charakteristikum seiner Produktionen werden. Saß er beim "Sacre" noch im Publikum, so hielt er beim nächsten Mal, am 18. Mai 1917, selbst die Fäden in der Hand: bei der Uraufführung seines Balletts "Parade", zu dem Picasso die Bühnenbilder und Kostüme entwarf und Erik Satie die Musik komponierte.

"Parade" war auch ganz darauf angelegt, Empörung hervorzurufen. Im gesamten Stück geschieht nichts anderes, als dem Publikum zu erklären, daß das eigentliche Stück hinter der Bühne und nicht etwa auf ihr stattfindet. Der sowjetische Schriftsteller Ilja Ehrenburg vermittelt seine Eindrücke von der Premiere:

Es war ein sehr eigenwilliges Ballett. Eine Jahrmarktsbude mit Akrobaten, Jongleuren, Gauklern und einem dressierten Pferd. Das Ballett stellte eine stumpfsinnige Automatisierung der Bewegungen dar. Die Musik, der Tanz und besonders das Bühnenbild erregten den Unwillen der Zuschauer. Vor dem Kriege hatte ich die skandalumwitterte Diaghilew-Aufführung des "Sacre du Printemps" von Strawinsky erlebt. Jedoch die Publikumsreaktion auf "Parade" übertraf alles Dagewesene. Die Parterre-Gäste rannten zur Bühne und schrieten markdurchdringend: "Vorhang!" In diesem Augenblick betrat ein Pferd mit kubistischer Schnauze die Bühne und begann Zirkusnummern aufzuführen. Es ging in die Knie, tänzelte und machte Verbeugungen. Die Zuschauer glaubten offenbar, daß sich die Schauspieler über ihre Proteste lustig machten und verloren endgültig die Nerven.

Das heißt, sie stürmten die Bühne und griffen Cocteau, Picasso und Satie tätlich an. Die drei mußten um ihr Leben rennen und flohen Hals über Kopf aus dem Haus.

Erik Saties Musik hat trotz ihrer vermeintlichen Unscheinbarkeit entscheidenden Anteil an der provokativen Wirkung des Balletts. Statische Klangbänder und versatzstückhaft aneinandergereihete motivische Bausteine stellen die Musik auf den Kopf. Sie dient jetzt nicht mehr zur illustrativen oder expressiven Ausdeutung des Bühnengeschehens, sondern ist nur noch klanglicher Hintergrund, ist nur noch Klangtapete für den Schlagzeugapparat und für die szenischen Geräusche.

Damit ordnet die Musik sich sehr bescheiden der Wirklichkeit unter, die den Gesang der Nachtigall mit dem Rattern der Straßenbahnen erstickt, heißt es im Klavierauszug. Nun fährt nicht gerade eine Straßenbahn über die Bühne. Dafür dringt die Wirklichkeit aber mit Schreibmaschinen, elektrischen Klingeln und Revolverschüssen unvermittelt und gewalttätig in den hehren Bereich der Kunst ein. Die Nachtigall singt schlecht, sagt Cocteau - kein Wunder, die Luft ist ihr zu bleihaltig geworden.

Musikbeispiel Satie: "Parade"

Satie und Strawinsky - beide sind für Cocteau nicht nur interessant, weil sie Skandale versprechen und Publicity garantieren; er bezeichnet sie ganz allgemein als seine Lehrmeister. Zwei Musiker also als künstlerische Vorbilder des damals hauptsächlich als Schriftsteller arbeitenden Künstlers, nicht etwa ein Literat. Ist die Musik demnach die Kunst, die ihn am meisten beeindruckte und faszinierte?

Sein Oeuvre scheint das Gegenteil zu bezeugen. Denn Cocteau, der ein Meister aller Musen war, erzählt zwar voller Stolz über seine ungewöhnlichen Fähigkeiten als Jazz-Schlagzeuger, hat aber bis auf ein paar Chansons aus den dreißiger Jahren keine Musik geschrieben. Er verfaßte Prosa, Lyrik, kritische Schriften, Vorworte und Essays, er kommentierte eigene Werke mit umfangreichen Zyklen von Zeichnungen, malte Ölbilder und Fresken, agierte als Schauspieler, konzipierte Ballette und drehte nicht zuletzt eine Reihe beachtenswerter Filme.

Warum also Strawinsky und Satie als künstlerische Vorbilder, warum ausgerechnet zwei Musiker?

Vielleicht, weil die Beschäftigung mit Musik ihn direkt mit avantgardistischen Kunst-Strömungen in Kontakt brachte. In der Literatur hatte er zumindest bis in die zwanziger Jahre hinein kein rechtes Vorbild. In der bildenden Kunst blieb er dem Epigonalen verhaftet, wie sich unschwer an den umfangreichen Zyklen seiner Zeichnungen ablesen läßt. In der Musik jedoch traf er gleich mit den Exponenten der Avantgarde zusammen: Strawinsky als Schöpfer eines wilden, rhythmisch exaltierten Stils, der sämtliche Kriterien herkömmlichen Komponierens mißachtete und als einer der ersten aus der romantisch-impressionistischen Tradition auszubrechen wagte; und Satie, der eine radikal vereinfachte, dadaistisch primitive Musik schrieb, die, mit den Worten Cocteaus, unbeirrt ihren kleinen klassischen Weg ging, den der Komponist 1888 mit den drei "Gymnopédies" betrat und der Musik seiner Zeit Konzepte entgegensetzte, die bis auf den heutigen Tag noch nicht vollständig aufgearbeitet sind.

Musikbeispiel Satie: "Gymnopédie 1", etwa 1' laufen lassen, dann unter Text

1916 begegneten sich Satie und Cocteau zum ersten Mal. Saties schlichte, einfache, klare und reine Musik begeisterte Cocteau in einem Maße, daß er sie bald zum Ideal für eine Musik der Zukunft stempeln sollte.

Saties Werk und die gemeinsame Arbeit an "Parade" wurden dann zum Auslöser für die Streitschrift "Le Coq et l'Arlequin", die Cocteau 1918 veröffentlichte und in der er ästhetische Postulate zur Musik formulierte. Er polemisiert gegen Romantik, Wagner-Kult und Impressionismus, gegen Uferloses, Unklares und Verschwommenes, und spricht einer neuen französischen Musik das Wort, die einfach, handfest und alles Überflüssigen entledigt sein solle.

Ende "Gymnopédie 1" Vor jedem Aphorismus einen Paukenschlag:

Nichts macht blutarter, als sich lange in einem lauen Bad treiben zu lassen. Schluß mit der Musik, in der man sich lange treiben läßt!

Musik ist nicht immer Gondel, Streitroß, gespanntes Seil. Zuweilen ist sie auch ein Stuhl.

Schluß mit den Wolken, den Wellen, den Aquarien, den Undinen und den nächtlichen Düften: wir brauchen eine Musik, die fest auf Erden steht, eine Alltagsmusik.

Satie lehrt unsere Epoche die größte Kühnheit: schlicht zu sein. Seine Opposition besteht in einer Rückkehr zum Schlichten. Das ist übrigens die einzig mögliche Opposition in einer äußerst raffinierten Epoche.

Die Schlichtheit, die sich als Reaktion auf ein Raffinement einstellt, hängt von diesem Raffinement ab; sie erlöst, sie verdichtet die erworbene Fülle.

Schlichtheit als Reaktion auf romantisch-impressionistisches Raffinement; Musik, die wie ein Stuhl fest auf Erden steht - das hören wir in Poulencs 1919 komponierten Walzer:

Musikbeispiel Poulenc: "Valse"

Die gleiche spritzige Lebendigkeit, die gleiche unverblümete Freude an fast trivialer Melodik hören wir in Darius Milhauds Musik zu Cocteaus Ballett "Le Boeuf sur le Toit". Cocteaus Jazz-Begeisterung klingt ebenso durch wie Milhauds Faszination an brasilianischer Folklore:

Musikbeispiel Milhaud: "Le Boeuf sur le Toit", ca. 2', dann unter Text

Das sind keine lauen romantischen Bäder mehr, da gibt es keine impressionistischen Wolken und Wellen. Herbe Dissonanzen, bi- und polytonale Harmonik, einfache und übersichtliche Formen bewirken den glasklaren Charakter der Stücke und selbst in den ungetrübt dur-molltonalen Reminiszenzen an die Walzerseligkeit bei Poulenc zwinkert uns der Komponist noch mit einem Auge zu.

Die Musik verfällt trotz ihrer Einfachheit niemals in platte Trivialität. Sie bricht das scheinbar Konventionelle durch dissonante Harmonik und harte Schnitte im Formverlauf. Die eigentümliche Verquickung des Bekannten mit dem Neuen, die spezifische versatzstückhafte Technik, mit der motivische Bausteine aneinandergereiht werden, machen das Reizvolle und das Innovative dieser Musik aus.

Milhaud ausblenden

Was ist aber das Neue an Cocteaus Parolen aus "Le Coq et l'Arlequin", die ja offensichtlich Einfluß auf die eben gehörten Stücke von Poulenc und Milhaud hatten; was ist das Innovative seiner künstlerischen Ästhetik? Gewiß ist sie antiromantisch und antiimpressionistisch. Eine solche Konzeption liegt aber auch der Musik Strawinskys oder der Prokofiews zugrunde; und selbst Debussy gelangt im Spätwerk zu fast klassizistischer Klarheit. Und die Forderung nach "Simplicité", nach Schlichtheit und Einfachheit ist fast so alt wie die Musikgeschichte selbst und war nach der Belle Epoque wieder in aller Munde.

Wirklich neu ist eigentlich gar nichts. Was Cocteaus Ästhetik interessant macht, ist die brillant formulierte, ganz eigentümliche Kompilation der gerade aktuellen Ideen. Klaus Mann erkennt diese Fähigkeit als Cocteaus künstlerische Berufung:

Cocteau hat wie kein Zweiter die Gabe, jede geistige Welle, die durch den Äther unterwegs ist, aufzufangen, zu verwerten und mit der neuen Stimmung, der noch nicht dagewesenen Erkenntnis, die sie bringt, seine eigene komplizierte, vielfach zusammengesetzte Natur zu bereichern und zu ergänzen.

Und tatsächlich hatte die kleine Streitschrift gewichtige Folgen. Cocteau versammelte seit 1917 einen Kreis junger Musiker um sich und veranstaltete Konzerte, in denen ihre Musik vorgestellt wurde. Drei Jahre später sprach der Musikkritiker Henri Collet von "Les Six" und verewigte damit die Komponisten Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre und Louis Durey unter dem Namen "Groupe des Six" in der Musikgeschichte. Keiner weiß bis heute, wer alles zur Gruppe zählte, oder wer von den sechs "offiziellen" Mitgliedern vielleicht doch nicht dazugehörte; Honegger etwa nahm sich

selbst davon aus und Satie ließ nur Poulenc, Milhaud und Auric gelten und bezeichnete die anderen drei als Impressionisten.

Fest steht jedenfalls, daß Cocteau geistiger Anreger und Motor der Künstlergruppe war. Er fungierte als Transformator für künstlerische Ideen und Konzepte, die in der Luft lagen und die er auch in der Musik Saties fand. Er nahm sie in sich auf, wandelte sie zu zündenden Parolen und speiste damit die Generation französischer Komponisten nach dem Ersten Weltkrieg.

Daß dabei sein Gedankengut in der Musik dieser Komponisten ganz unterschiedlich aufscheint, sich einmal schwächer, einmal stärker niederschlägt, findet seinen Grund in den stark differierenden Ausgangspositionen der Musiker. Poulenc etwa, 1917 erst 18 Jahre alt, begann im Cocteau-Kreis seine künstlerische Karriere und sprang direkt auf den Zug der Ästhetik Cocteaus auf. Der acht Jahre ältere Milhaud hingegen experimentierte zu dieser Zeit hauptsächlich mit den expressiven Möglichkeiten der Polytonalität und Honegger berief sich explizit auf die deutsche romantische Tradition, die Cocteau vehement verdammt. Und so wird auch verständlich, warum sich im besonderen die Komponisten selbst von dem Bild einer ästhetisch einheitlichen Gruppe distanzieren. Poulenc mag hier stellvertretend für alle zu Wort kommen:

Die Verschiedenheit unserer Musik, unserer Vorlieben und Abneigungen widersprechen einer gemeinsamen Ästhetik. Was ist gegensätzlicher als die Werke Honeggers und Aurics? Milhaud bewunderte Magnard, ich nicht; weder er noch ich mochten Florent Schmitt, den Honegger respektierte. Auf der anderen Seite verachtete Arthur im Grunde Satie, den Auric, Milhaud und ich anbeteten. Man sieht also, daß die Groupe des Six keine Gruppe mit gemeinsamer Ästhetik war, sondern einfach auf freundschaftlicher Verbindung gründete.

Dennoch kam es 1921 zu einer Koproduktion von Jean Cocteau und der ganzen Gruppe, dem Ballett "Les Mariés de la Tour Eiffel". Und wieder gab es einen Skandal - Cocteau ist sich treu geblieben.

Die absurden, surrealistischen Handlungen der Darsteller werden von zwei Sprechern mit Megaphonen beschrieben, die dann auch den Part der stumm agierenden Schauspieler, quasi durchs Mikrophon vermittelt, sprechen. Hören wir nach Poulencs kurzer Polka einen Ausschnitt aus dem Dialog der Megaphone, dem Germaine Tailleferres "Walzer der Telegramme" folgt. Den Abschluß macht Honeggers Trauermarsch.

Musikbeispiel Les Mariés de la Tour Eiffel"

Poulenc: "Discours du Général"

Text: muß wie durch Megaphone gesprochen werden und, laut Regieanweisung sehr laut, sehr schnell und mit deutlicher Betonung jeder Silbe, quasi mechanisch:

PHONO 2:

Die eingefangenen Telegramme fallen auf die Bühne und versuchen, sich zu befreien. Die ganze Hochzeitsgesellschaft läuft hinter ihnen her und stürzt sich auf sie.

PHONO 1:

Da, da habe ich eins. Ich auch. Hilfe! So helf mir doch einer! Es beißt mich! Bleiben Sie standhaft! Halten Sie durch!

PHONO 2:

Die Telegramme beruhigen sich. Sie stellen sich in Reih und Glied auf. Das schönste tritt vor und entbietet den militärischen Gruß.

PHONO 1, im Tonfall eines Revuepräsentators:

Ja, wer sind denn Sie?

PHONO 2:

Ich bin das drahtlose Telegramm, und wie mein Geschwisterherz, der Storch, komme ich geradewegs aus New York.

PHONO 2, mimt die Partnerin des Conferenciers:

New York! Die Stadt der Liebespaare und der Gegenlichtaufnahmen.

PHONO 1:

Und ab geht die Musik!

Tailleferre: "Valse des Dépêches"

Honegger: "Marche Funèbre"

Kurze, klar strukturierte Nummern, die als akustisches "environment" das Geschehen auf der Bühne kommentieren und begleiten; soviel haben die drei hier vorgestellten Stücke gemein. Sehr deutlich aber treten die stilistischen Unterschiede zu Tage. Germaine Tailleferres Walzer transportiert zwar die gleiche Leichtigkeit und den gleichen spritzigen Gestus wie die Polka Poulencs, zeigt aber nicht die versatzstückhafte Formgestaltung und läßt so manchen Anklang an ungebrochene Straußsche Walzerseligkeit vernehmen. Honegger schließlich macht in seinem Trauermarsch keinen Hehl aus dem Bezug zu expressiven Romantizismen. Unterschiede also, ganz und gar nicht einheitliche Ästhetik - das klingt nicht gerade nach Manifestation einer neuen Musik durch eine Komponistengruppe. Kein Wunder also, daß jeder der Musiker seinen eigenen Weg verfolgte und die Zeit zwischen 1917 und 1921 nur eine mehr oder minder wichtige Entwicklungsphase darstellt.

Aber auch Cocteau war nicht für immer und ewig auf die Parolen aus "Le Coq et l'Arlequin" eingeschworen; ja es scheint sogar ein wesentliches Merkmal seines Schaffens zu sein, die ästhetischen Vorstellungen zu wechseln wie die Hemden. Wortgewandt wie man ihn kennt hat er dafür auch eine Legitimation parat: Eine Linie büßt ihre Gradheit nicht dadurch ein, daß sie die Richtung ändert.

So entstehen noch zahlreiche Koproduktionen mit den Komponisten der "Groupe des Six", die aber durchaus ganz anderen Charakter haben als die eben gehörten Aperçus aus "Les Mariés de la Tour Eiffel". Honeggers 1927 uraufgeführte Szenenmusik zu Cocteaus "Antigone" scheint dem Schönbergischen Expressionismus näher als allem anderen; Cocteau selbst bezeichnet das Werk als schwer zugänglich. Die Musiken von Georges Auric zu Cocteaus Filmen entwickeln in späterer Zeit einen rückwärts gewandten, romantisierenden Gestus und selbst Poulenc, der noch am eindrücklichsten die ästhetischen Vorstellungen Cocteaus mit seiner Musik verkörperte, schwenkt mit der 1958 entstandenen Vertonung von Cocteaus Melodram "La voix humaine" in Richtung expressiver Textausdeutung um.

Verlassen wir die Groupe des Six und hören wir ein Stück, in dem wir nicht nur die zu Musik kondensierte Ästhetik Cocteaus aus "Le Coq et l'Arlequin" vernehmen, sondern ihn auch selbst sprechen hören:

Musikbeispiel Strawinsky: "L'Histoire du Soldat", Nr. 1

Das war der Beginn von Igor Strawinskys "Histoire du Soldat" in einer Aufnahme von 1962. 1918, als das Stück uraufgeführt wurde, kannten sich Cocteau und Strawinsky bereits acht Jahre. Die erste Begegnung fällt in das Jahr 1910. Cocteau, Hans Dampf in allen Gassen, ergriff sofort die Gelegenheit, den bereits berühmten Komponisten kennenzulernen, und Strawinsky, vor kurzem erst in Paris angekommen, war froh, Kontakte zu knüpfen:

Ich erinnere mich, daß jemand auf der Straße meinen Namen rief: Sind Sie das, Igor?, und als ich mich umdrehte, sah ich Cocteau, der sich mir vorstellte. Er war einer meiner ersten französischen Freunde und in meinen ersten Pariser Jahren waren wir oft zusammen. Seine Konversation war immer eine hochunterhaltsame Show, wenn er auch manchmal an einen karrieresüchtigen Feuilletonisten erinnerte. Doch lernte ich bald die zahlreichen echten Qualitäten Cocteaus schätzen und wir blieben herzlich verbundene, lebenslange Freunde - tatsächlich ist er der einzige enge Freund, den ich aus der Zeit des "Feuervogels" habe.

Drei Jahre später, nach der Uraufführung des "Sacre", war Cocteau so begeistert von der Musik Strawinskys, daß er ihn mit einem Projekt für ein Ballett namens "David" belagerte, ja ihm regelrecht hinterherlief und ihn um eine Musik dazu bat. Strawinsky aber ging einer künstlerischen Zusammenarbeit mit Cocteau aus dem Weg und ließ das Projekt im Sande verlaufen; sicher wegen der mangelhaften Konzeption und Ausführung von Cocteaus Vorlage, die Strawinsky, an die Professionalität der Ballet russe gewöhnt, nicht zu motivieren vermochte.

Die Veröffentlichung von "Le Coq et l'Arlequin", die ins selbe Jahr wie die Uraufführung der "Histoire du Soldat" fällt, führte zu einer Distanzierung; denn Cocteau stellt seinen einstigen Lehrmeister Strawinsky jetzt in die verdammenswerte romantisch-impressionistische Tradition:

Ich betrachte den "Sacre du Printemps" als Meisterwerk, aber ich entdecke in der durch seine Aufführung geschaffenen Stimmung eine religiöse Anteilnahme der Eingeweihten, einen Bayreuther Hypnotismus. Strawinsky fesselt uns durch andere Mittel als Wagner; er magnetisiert uns nicht; er wirft uns nicht ins Zwielficht; er trifft uns im Takt auf den Kopf und ins Herz. Ich weiß nicht, ob ich mich deutlich ausdrücke: Wagner macht uns auf die Dauer weich; Strawinsky läßt uns nicht einmal Zeit, um "Uff" zu sagen, aber der eine wie der andere geht uns auf die Nerven. Bei beiden handelt es sich um Gefühlsmusik; sie sind Tintenfische, vor denen man fliehen muß, wenn man nicht aufgefressen werden will.

Als Cocteau das schrieb, kannte er die "Histoire du Soldat" noch nicht und revidierte bald darauf sein Urteil, ja erhob Strawinsky sogar zur Gallionsfigur der neuen französischen Musik:

Man kann Überraschungen erleben. 1916 war Satie der Meister unserer Schule. Von 1923 an hören wir Strawinsky unsere Sprache besser sprechen als wir selbst.

Tatsächlich kommt die "Histoire du Soldat" mit ihrer Klarheit und Durchsichtigkeit der Faktur und der unübertroffenen Prägnanz der bis ins kleinste ausgefeilten Details der Ästhetik Cocteaus fast näher, als die Werke Poulencs. Hören wir, mit welcher schlichter Raffinesse und mit welchen aufs Äußerste reduzierten musikalischen Mitteln Strawinsky eine kleine Suite aus Tango, Walzer und Ragtime baut; wieder spricht Cocteau:

Musikbeispiel Strawinsky: "L'Histoire du Soldat", Nr. 11

Strawinskys Wende, seine Abkehr von den Resten romantischer Tradition vollzog sich aber schon weit früher. Er selbst datiert die stilistische Innovation, die Neoklassizismus genannt werden sollte, auf das Jahr 1915:

Ich spielte 1915 Diaghilew und Alfredo Casella die Polka in einem Hotelzimmer in Mailand vor und ich erinnere mich, wie erstaunt die beiden Männer waren, daß der Komponist des "Sacre" solch ein "piece of popcorn" produziert hatte. Für Casella aber wurde ein neuer Weg eröffnet, dem er bald folgen sollte; in diesem Moment wurde der sogenannte Neoklassizismus geboren."

Klassizismus ist auch ein zentraler Aspekt in "Le Coq et l'Arlequin". Erinnern wir uns, daß Cocteau vom kleinen klassischen Weg Saties spricht, daß er Saties Werk ausdrücklich klassizistisch nennt.

Die Rückwendung zur Klassik prägt in den zwanziger Jahren vor allem Cocteaus literarische Produktion. Auf der Suche nach einer Form zeitgemäßen Theaters begann er, antike Tragödien zu aktualisieren. Sein Verfahren der Bearbeitung, das hauptsächlich in einer radikalen Kürzung der Dialoge und einer Konzentration auf die zentralen psychologischen Fragestellungen bestand, nannte er "contraction":

Es ist verlockend, Griechenland vom Flugzeug aus zu fotografieren. Aus der Vogelschau verschwinden manche bedeutenden Schönheiten, andere treten hervor; es entstehen unerwartete Verdichtungen, Zusammenballungen, Schatten, Winkel, Reliefs. Das Werk hält nicht an den kleinen Stationen und rast auf das Ende zu wie ein Expresszug.

Der Klassizismus ist der rote Faden, der Cocteau und Strawinsky schließlich doch noch zusammenführen sollte. Denn auch Strawinsky hatte bereits mit der "Pulcinella-Suite" Musik des achtzehnten Jahrhunderts aktualisiert, ihr durch eine Schönheitsoperation die faltige Haut gestrafft und sie damit ins zwanzigste Jahrhundert transponiert. 1925 entsteht auf Initiative von Strawinsky das monumentale Oratorium "Ödipus Rex" mit dem Libretto von Cocteau.

Die Gestalt dieses Werks hat nichts mehr mit Cocteaus "Alltagsmusik" zu tun; nichts ist mehr vom spritzigen und leichten Charakter der bisher gehörten Musik geblieben. Klassizismus wird hier neu begründet und neu formuliert. Strawinsky hatte sich so weitgehend, wie Cocteau es ausdrückt, latinisiert, daß er von ihm einen lateinischen Text verlangte. Um dem Publikum dennoch den Nachvollzug der Handlung zu ermöglichen, richtete Cocteau die Rolle

des Sprechers ein, der in der Art eines Conférenciers die einzelnen Abschnitte der Komposition erläutert und mit den folgenden Worten in das Stück einführt:

Verehrtes Publikum!

Man wird Euch eine lateinische Version des König Oedipus vorführen.

Eure Aufmerksamkeit und Euer Gedächtnis sollen jedoch nicht unnötig angestrengt werden. Auch gibt die oratorische Oper gewissermaßen nur ein lebendes Monumentalbild der Geschehnisse.

Deshalb will ich Euch das Drama des Sophokles in die Erinnerung zurückrufen:

Ohne sich dessen bewußt zu sein, kämpft Ödipus gegen die Mächte, die uns aus dem Jenseits bedrohen. Seit seiner Geburt haben sie ihn mit Schlingen umgarnt, die sich jetzt - vor Euren Augen - vollends zusammenziehen werden.

Hier ist das Drama:

Theben ist demoralisiert. Auf die Sphinx folgte die Pest. Von Ödipus erlebt der Chor Errettung der Stadt. Ödipus, der die Sphinx besiegte, gelobt zu helfen.

Bei einer Wiederaufführung des "Ödipus Rex" im Jahr 1952 übernahm Cocteau selbst die Rolle des Sprechers. Hören wir den Beginn dieser Aufführung:

Musikbeispiel Strawinsky: "Ödipus Rex"

Da ist nicht mehr viel von Strawinskys wildem Stil des "Sacre" und nur noch wenig von seinen abgeklärten, reduzierten und später neoklassizistischen Produktionen zu vernehmen. Monumentalität und Statik beherrschen das Bild. Das antike Drama erstarrt mit Strawinskys Musik zur Säule, zum Monument der inneren Psychodramatik. Die Semantik des Textes, der im Vergleich zum Original von Sophokles aufs Äußerste gestrafft erscheint, spielt bei "Ödipus Rex" keine Rolle mehr. Die Musik orientiert sich ohne Rücksicht auf den Textgehalt nur noch an den psychologischen Grunddispositionen. Die Worte werden ihrer Bedeutungen beraubt und als phonetisches Material benutzt. Und die gleichförmige Metrik und Rhythmik, für Strawinsky höchst ungewöhnlich, hält das Werk gleich den Kaneluren griechischer Säulen in einem Guß zusammen.

Und wieder löste die Uraufführung vom 30. Mai 1927 großes Unverständnis aus. Cocteau lamentiert:

Ich sollte nichts anderes kennenlernen als Skandale. Ich bin berühmt für Skandale. Für Glück und Pech mit Skandalen.

Tatsächlich gründete Cocteau seine Karriere immer dort auf Skandale, wo sein Schaffen Musik berührte und sich mit ihr verband. Von "Parade" über "Les Mariés de la Tour Eiffel", von "Le Boeuf sur le Toit" bis hin zu "Ödipus Rex" war es immer das Neue und Besondere, das Andersartige und Schockierende, das ihn magisch anzog. Mag man die Qualität des Oeuvres von Cocteau in Frage stellen, mag man manches für platt, epigonal oder schlicht zweitklassig halten, so bleibt doch sein Bestreben, unmittelbar dem Puls der Zeit zu folgen, bleibt sein

unfehlbares Gespür für die vorderste Front, das ihn immer auf den richtigen Zug aufspringen ließ.

Und dazu bot sich auch in den dreißiger Jahren Gelegenheit, als deutsche Sänger und Chansonniers der politischen Verhältnisse wegen nach Paris emigrierten. Besonders die Brecht-Sängerin Marianne Oswald hatte es ihm angetan. Für sie schrieb Cocteau einige der sogenannten "Chansons parlées", Chansons, die in einer Art Sprechgesang vorgetragen und von musikalischen Refrains begleitet werden. Hier konnte er seine Vorliebe für den Jazz und für die Revue, die er in "Le Coq et l'Arelquin" noch ausdrücklich als Vorbilder für Kunst benennt, schöpferisch ausleben; und hier machte er auch vor der Musik nicht halt und komponierte eigenhändig die Refrains zu seinen Texten. Lassen wir Cocteaus Verhältnis zur tönenden Muse mit einem Beispiel ausklingen, das die engste Berührung seines Schaffens mit Musik dokumentiert, mit seinem selbst vertonten Chanson "La Dame de Monte-Carlo" in einer zeitgenössischen Aufnahme:

Musikbeispiel Cocteau: "La Dame de Monte-Carlo"

E N D E

Sendung: WDR 3, 24.8.1989, 16.00 bis 17.00 Uhr

Liste der Musikeinblendungen:

Nr. 1: Strawinsky, Sacre du Printemps

Partitur Ziffer 13 bis Ziffer 22, bei den ersten Takten von 22 schnell ausblenden Aufnahme mit Antal Dorati und dem Minneapolis Symphony Orchestra ca. 1'15"

Nr. 2: Satie: Parade La Fille Americaine: 8 Takte vor Ziffer 18 bis Schnitt 4 Takte vor Ziffer 29, Aufnahme mit dem Tschechischen Philharmonischen Orchester, Leitung: Vladimir Valek ca. 2'45"

Nr. 3: Satie: Gymnopédie 1 (und eventuell Gymnopédie 2), 1 Minute laufen lassen, dann parallel zum Text und an angegebener Stelle ausblenden, Aufnahme mit Reinbert de Leeuw, ca. 1'

Nr. 4: Poulenc: Valse, Aufnahme mit Gabriel Tacchino, ca. 1'50"

Nr. 5: Milhaud: Le Boeuf sur le Toit, von Beginn ca. 2' laufen lassen, dann weiter parallel zum Text bis siehe Manuskript, Aufnahme mit dem Tschechischen Philharmonischen Orchester, Leitung: Vladimir Valek, ca. 2'

Nr. 6: Les Mariés de la Tour Eiffel, - Poulenc: Discours du Général, 0'45", - Textausschnitt ca. 0'35", - Tailleferre: Valse des Dépêches, 2'30", - Honegger: Marche Funèbre, 3'40", Aufnahmen mit The Philharmonia Orchestra, Leitung: Geoffrey Simon, ca. 7'30"

Nr. 7: Strawinsky: L'Histoire du Soldat, Nr. 1, Marche du Soldat, keinen Text anschließen, mit Ende der Musik beenden, Aufnahme mit Jean Cocteau und Igor Markevitch, ca. 1'50"

Nr. 8: Strawinsky: L'Histoire du Soldat, Nr. 11, Trois Danses (Tango, Valse, Ragtime), Tänze gehen als eine Nummer ineinander über, Aufnahme mit Jean Cocteau und Igor Markevitch, ca. 6'50"

Nr. 9: Strawinsky: Ödipus Rex, Beginn inklusive Prolog bis zwei Takte vor Ziffer 11, innerhalb dieser zwei Takte ausblenden, Aufnahme mit Jean Cocteau und Igor Strawinsky, ca. 3'15"

Nr. 10: Cocteau: La Dame de Monte-Carlo, möglichst vollständig, kann aber auch früher ausgeblendet werden

Variabel sind:

Nr.3: Die Einspielung ohne parallelen Text kann sehr kurz oder entsprechend lang gemacht werden. Bei Verlängerung kann für den Fall, daß die "Gymnopédie 1" zu kurz ist, ohne Pause "Gymnopédie 2" angeschlossen werden. Kürzung oder Dehnung bietet sich primär bei dieser Musikeinblendung an.

Nr. 5: "Le Boeuf sur le Toit" kann je kürzer oder länger ohne Text laufen.

Nr. 10: Das Chanson kann nach der ersten Strophe ausgeblendet werden.