

Collage (?) – Montage (?) bei Strawinsky (?)

Ich habe alle Begriffe, aus denen sich der Titel meines Beitrages zusammensetzt – die unschuldige Präposition „bei“ ausgenommen – mit Fragezeichen versehen. Man könnte sogleich einwenden, daß ich angesichts solch offenkundiger und massiver Zeichen von Zweifel es gänzlich unterlassen sollte, etwas zum Thema zu sagen. Vielleicht aber – so meine leise Hoffnung – gelingt es, den Zweifel „beredt“ zu machen. Denn nach geläufiger Auffassung, die sich nicht zuletzt auf zuständige Urteile wie die von Ernst Bloch oder Theodor W. Adorno berufen darf, gehören Collage-Montage und Strawinsky zusammen. Und zwar im Umfeld eines Zeitgeists, der das klassisch-romantische Originalgenie mit der rauschhaft-illusionsvollen „Schönlebigkeit“ seiner Schöpfungen unwiderruflich in die Vergangenheit verschwinden und stattdessen eine vom untreu-treuen Geist technisierter Massenkultur geleitete, „objektive“, der allseitigen „Entfremdung“ des Menschen eine Stimme gebende Kunst heraufziehen sieht:

„Durchlöcherter Rhythmus überall, eine Orgie aus falschen Tönen; Impression und Montage aus Lumpen und Marche royal durcheinander, ein Hungertraum, der aus Volkstänzen und Marktzauber von ehemals auf eine Landstraße zieht, wo nur noch die Gespenster vergangener Musikparaden umgehen.“¹

So hörte Ernst Bloch Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*. Doch ehe hier weitergegangen sei, ein Wort zu den Begriffen „Collage-Montage“ aus der Perspektive der Musik. Sie sind – erst oder bereits, je nachdem – in den zwanziger Jahren von den Bildenden Künsten übernommen worden, wobei einerseits die offenkundige und nach wie vor bestehende Unschärfe der Begriffe selbst wie ihrer Abgrenzung voneinander mitübertragen wurde, andererseits jedoch sich bald vom musikalischen Verständnis her gewisse Bedeu-

¹ Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt/M. 1977, S. 234.

tungskonstanten abzeichneten. Der Akzent fiel dabei auf „Collage“, der die „Montage“ untergeordnet werden müsse.² Da „Montage“ vor allem mit Techniken des Films und der Photographie zu tun habe, sei sie eher eine „technische Unternehmung“ und demzufolge hinsichtlich einer künstlerischen Verfahrensweise „relativ neutral“ geblieben.³

Anders die „Collage“, die sich zu einem „künstlerischen Prinzip“⁴ entwickelte und in den Bildenden Künsten die Verwendung von vorgeformtem Material bedeutet, dem in der Musik das Zitat entspricht.⁵ Nun reicht ja die Praxis des Zitats, des Zitierens, weit in die Vergangenheit hinein – Elmar Budde läßt sie, als Bildungsnachweis, autoritäre Rückbindung, Kommentar oder Parodie, Mitte des 18. Jahrhunderts beginnen, gibt aber sogleich zu bedenken, ob sie nicht noch weiter zurückzuverfolgen wäre.⁶ Man könnte etwa die gesamte Cantus-firmus-Komposition seit dem späten Mittelalter und der Renaissance, also die Messen und Motetten über kanonisch-liturgische, doch auch über „weltliche“ Melodien (wie über die einst beliebte *L'homme armé*-Weise) sowie die Aufnahme dieser Verfahren in die Instrumentalmusik im weitesten Sinne als zumindest „zitathaft“ verstehen. Und da die Cantus-firmus-Komposition eine Wurzel der Variation in neuzeitlichem Sinne bildet – im Sinne von „Thema“ und nachfolgender „Variations“-Reihe –, ergibt sich durch die Jahrhunderte bis in die Gegenwart eine recht geradlinige Kontinuität „zitathafter“ Komponierens, die auf weiteren, parallellaufenden Wegen

² Brunhilde Sonntag, *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Regensburg 1977, S.16.

³ Elmar Budde, *Zitat, Collage, Montage*, in: *Die Musik der sechziger Jahre*. Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Bd.12, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1972, S. 26 f.

⁴ Ebd.

⁵ Brunhilde Sonntag, ebd., S.13; Elmar Budde, ebd., S.28 ff; György Ligeti/Clytus Gottwald, *Gustav Mahler und die Utopie*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5/1974, S. 288; Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 7, hrsg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1984, S. 98 u.ö.

⁶ Elmar Budde, a.a.O., S. 28.

wie z.B. auf dem des „Stil“-Zitats oder auch des gewissermaßen naturalistischen „Laut“-Zitats nur immer bestätigende Ausweitung erfährt.

Diese Kontinuität wird freilich sofort wieder fragwürdig durch grundlegende musiksprachliche Veränderungen, die nach der letzten Jahrhundertwende sich kraftvoll geltend machten. Inmitten einer – grob gesprochen – atonalen Darstellung, die keinen unmittelbar zu erfassenden Sprachcharakter mehr besitzt, werden „Zitate“, sofern sie ebenfalls „atonal“ geformt sind, unkenntlich und mithin sinnlos. Zitate funktionieren hier nur noch, indem sie als Vokabeln einer früheren, eben tonalen Sprache die Distanz zur späteren, eben atonalen Sprache ausstellen und hörbar machen. Dies hat freilich in der Regel kaum mehr etwas mit „Bildungsgut“ oder „autoritärer Rückbindung“ zu tun, auch nicht mit bloßem „Kommentar“, sondern vor allem mit „Parodie“. Solche „Parodie“ verliert allerdings das gewissermaßen humane Einverständnis, das einst eine gemeinsame musiksprachliche Basis – die Tonalität mit ihren struktur- und formbildenden Konsequenzen – nicht nur ermöglichte, sondern geradezu nahelegte; ein Einverständnis, das selbst noch in scharfer „Karikatur“, wie etwa Mozarts sogenanntes *Dorfmusikanten-Sextett* zeigt, unbeschadet blieb. Dagegen verwandelt sich „Parodie“, nunmehr, nach der atonalen Wende, in eine Art Denunziation, welche die musiksprachliche Distanz dazu nutzt, um ein vom „Neuen“ abweichendes „Altes“, d.h. „Veraltetes“ und „Überholtes“, letztlich „Regressives“ auszustellen und einem vernichtenden Urteilsspruch des Autors im Bunde mit seinen Hörern auszuliefern. Ich erinnere hier nur an das *Tristan*-Zitat in Claude Debussys Klaviersuite *Childrens Corner* oder an den gleichsam die Zunge bleckenden Einbruch von Trivialmusik im Finale von Béla Bartóks *5. Streichquartett*.

Doch dies ist freilich alles andere als die ganze Wahrheit. Es gab und gibt immer wieder die Neigung oder auch den Zwang zur „Rückbindung“, sei es im ergreifenden Ton des *Violinkonzerts* von Alban Berg, das sich bruchlos dem Klagegesang eines Bachschen Chorals öffnet und mithin die „Distanz“ aufhebt; sei es, doch davon streng zu scheiden, in jener neoklassizistischen

Betriebsamkeit, die sich seit den frühen zwanziger Jahren verbreitete und selbst auf der künstlerischen Höhe Prokofjews, Hindemiths oder Milhauds nur selten einmal nicht vom Niveauverlust durch Eklektizismus ereilt wurde. Nun ist der Vorwurf des Niveauverlusts durch rückwärts gewandte „Zitate“, durch „Zitat-Collage“, auch und nachgerade massiv gegen Strawinsky erhoben worden. Bloch über *Ödipus Rex*:

„Statt Lumpen starre Gewänder, statt des Taumels dauernd weiße Ruhe [...] Der Hohlraum füllt sich mit dämonischen Masken und Echoreflexen, mit einer erstarrten Montage maschineller, antiker, byzantinischer, weißarchaischer 'Ordnung'. *Ödipus Rex*, in Stahlton und lateinischer Sprache, bezeichnet die hintergründigste Fassade, zu der es die neue Sachlichkeit mit Montage gebracht hat.“⁷

Daß Bloch hier von „Montage“ und nicht von „Collage“ spricht, hängt offenkundig damit zusammen, daß er – wie dann auch ganz deutlich Theodor W. Adorno – den Begriff als eine der Filmtechnik angenäherte Metapher verwendet, im Grunde aber „Collage“ meint. Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik*:

„Erinnerungstrümmer werden aneinandergereiht [...] Die Komposition verwirklicht sich nicht durch Entwicklung, sondern vermöge der Risse, welche sie durchfurchen. Die übernehmen die Rolle, die früher dem Ausdruck zufiel: ähnlich wie Eisenstein von der Filmmontage erklärte, der 'allgemeine Begriff', die Bedeutung, die Synthese der Teilelemente des Vorwurfs gehe hervor gerade aus ihrer Nebeneinanderstellung als getrennte.“⁸

Von „Erinnerungstrümmern“ ist die Rede, also von geschichtsträchtig Zitaftem, das „collagiert“, und nicht von bloßen „Trümmern“, von ungeprägten, für geschichtslos gehaltenen Rohstoffen, welche lediglich „montiert“ werden. Die Unterscheidung ist deshalb wichtig, weil in ihr eine mehr-

⁷ Ernst Bloch, ebd., S. 234 und 236.

⁸ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M. 1978, S. 171.

schichtige, wahrhaft dialektische Urteilsbildung gründet. Bloch wie Adorno haben in Strawinskys Musik – das deutet sich in den erwähnten Äußerungen bereits an – einen janusköpfigen Charakter vernommen. Seinen Kern bildet „Collage“, ein Maskenhaftes, Irritierendes, das, mit der zeichensetzenden *Geschichte vom Soldaten* aus dem Jahre 1918, den „hohen Ton“ ehrwürdiger Tradition überformt und auflöst. Doch die Musik erschöpft sich nicht in der Provokation, im modischen „Choc“, da sie die Auflösung, den Zerfall nicht nur gewissermaßen benennt, sondern in die innersten Zellen ihrer Struktur und ihrer Verfahrensweisen hineinnimmt. Sie stellt „Verdinglichung“ aus wie Wundmale am eigenen Körper, durch „Lumpen“ und „Hungertraum“, wie Bloch sagt, und Adorno hält fest, das Strawinskys Stücke „aus Warentrümmern zusammengesetzt [seien] wie manche Bilder und Plastiken derselben Zeit aus Haaren, Rasierklingen und Staniolpapier.“⁹

In solchem Ausstellen von Beschädigung gelangt Strawinsky zu authentischer Gestaltung, das unterscheide ihn, wie Adorno daselbst folgert, vom „kommerziellen Kitsch“. Doch er vermag sich diesem „Kitsch“ nicht auf Dauer zu entziehen, er verfällt ihm mit der neoklassizistischen Umprägung von „Collage“:

„Weber, Tschaikowsky, das Ballett-Vokabular des neunzehnten Jahrhunderts finden Gnade vor den gestrengen Ohren; selbst der Ausdruck darf passieren, wenn es nur kein Ausdruck mehr sondern dessen Totenmaske ist. Die letzte Perversität des Stils ist universale Nekrophilie [...] Wie auf den graphischen Montagen von Max Ernst die Bilderwelt der Eltern, Plüsch, Buffet und Luftballon, indem sie jäh als bereits historische erscheinen, Panik erregen sollen, so bemächtigt Strawinskys Schocktechnik sich der musikalischen Bilderwelt des Jüngstvergangenen. Während aber der Schock immer rascher sich abstumpft – heute bereits, nach zwanzig Jahren, klingt *Le Baiser de la Fée* ehrlich harmlos

⁹ Theodor W. Adorno, ebd., S.157.

[...] – glättet zugleich der Zuwachs an zitierbarer Musikware immer mehr die Risse von einst und jetzt. Das am Ende gewonnene Idiom schockiert keinen mehr.“¹⁰

Adorno schrieb dies, wie er selbst hervorhebt, in den späten vierziger Jahren – *Der Kuß der Fee* entstand 1928, neben *Ödipus Rex*, *Apollon Musagète*, dem *Capriccio für Klavier und Orchester* und der *Psalmensinfonie*. Unmittelbare geschichtliche Nähe, die verstörende Erfahrung von Vorkrieg, Krieg und Nachkrieg dürften Adorno die vernichtende Bewertung von Strawinskys neoklassizistischer Wende geradezu aufgezwungen haben. Er vermochte in ihr – im schroffen Gegensatz zur *Geschichte vom Soldaten* – nur noch „Collagierung“ als schnöde Plünderung der Musikgeschichte von Bach bis Tschaikowsky zu erkennen, als trügerische und betrügerische Vergoldung jener „Lumpen“, an denen sich einst Wahrheit, Wahrhaftigkeit entziffern ließ.

Es deutet sich aber längst an, daß gewachsene historische Distanz und neue Erfahrungen andere Urteile nahelegen. Wir erleben heute den marktwirtschaftlich gesteuerten Verkauf von Tradition als Ausverkauf in Dimensionen, die Adorno und Bloch – trotz aller Wachheit und Empfänglichkeit für den „Vorschein“ von Künftigem in den Zeichen der Gegenwart – kaum schon ermessen konnten. Strawinskys „Plünderungen“ durch Collage erhalten da einen anderen Sinn als den, den Adorno und Bloch ihnen gaben – und von dem immer unsicherer wird, ob er jemals zutraf. Denn es drängt sich mehr und mehr der Eindruck auf, daß die *Geschichte vom Soldaten* und *Ödipus Rex*, daß „Lumpen“- und „Klassiker“-Collage näher beieinander liegen, als bislang zu erkennen war. Nicht Plünderung geschah hier (dies Geschäft haben inzwischen postmodern drapierte Neostilisten eröffnet), sondern Demontage durch Montage, die etwas ins Licht rückte, das in bedeutender Tradition selbst angelegt ist, durch massiven Verschleiß als kulturin-

¹⁰ Theodor W. Adorno, ebd., S. 185 f

dustrielles Gut jedoch bis zur Unkenntlichkeit verzerrt wurde: ein Potential kritischen Einspruchs, das sich insbesondere gegen jene richten könnte, die so lautstark vorgeben, an „geheiligten Werten“ festzuhalten. Klingen „Bach“, „Weber“ und „Johann Strauß“ in Strawinskys *Capriccio* inzwischen nicht eher so, als wenn sie der anmaßenden Umklammerung durch die Kulturindustrie entzogen wären? Hört man sie hier, in einst geschmähter „Collage“, nicht „authentischer“ als in jeder „authentisch“ sich gebärdenden Interpretation? Wird nicht „Collage“ bei Strawinsky wahrhaftiger Ausdruck, und zwar keineswegs nur „der Zeit“ (worauf Bloch und Adorno heftig bestanden), sondern als Konsequenz eben jener Tradition, über die sich der Komponist angeblich hämisch-zeitgetreu hinweggesetzt habe? Ist nicht vielmehr das Prodistische nur eine Hülle, eine Maske, unter denen Ernst und Tiefe musikalischen Denkens in einer Weise am Werk sind, die den Bogen schlägt zur großen Musik der Vergangenheit?

„Collage“ bei Strawinsky – ja, doch reicht, was mit ihr – auch von Bloch und Adorno – gemeint ist, an dessen konkrete Gebilde aus Phantasie und Wissen heran? Was bleibt von „Collage“ und dem, das „collagiert“ wird, wenn es sich in ein neues „Ursprüngliches“ verwandelt? Ich habe mit Fragen begonnen und schließe mit Fragen, die vielleicht ins Utopische gehen. Doch sind sie damit auch abwegig oder gar sinnlos? Hören Sie bitte noch etwas Musik, und zwar eine kleine Beispielkette. Am Anfang der sogenannte *Große Choral der Geschichte vom Soldaten*, auf den weitere choralsatzartige Stücke aus späteren Jahren folgen: *Apothéose* aus dem Ballett *Apollon Musagète* (1928); das *Agnus Dei* der *Messe für gemischten Chor und doppeltem Bläserquintett* (1948) sowie das *Postlude* der *Requiem Canticles* (1965/66). Die Beispiele mögen hörbar machen, daß Strawinsky die *Geschichte* von 1918 niemals vergaß oder gar verleugnete; daß es faszinierenden Wandel, doch keine verräterische Wende gab.