

Hannah Dübgen

Noah im Kalten Krieg

Igor Strawinskys Musical Play »The Flood«

Hannah Dübgen

Noah im Kalten Krieg

Igor Strawinskys Musical Play »The Flood«



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

www.baerenreiter.com

© Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 2012
Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand (Foto: Igor Strawinsky, composer, New
York, January 8, 1959, Photograph by Richard Avedon, © The Richard Avedon Foundation)
Innengestaltung: Dorothea Willerding
Satz: Silke Doepner, Göttingen
Druck: Strauss GmbH, Mörlenbach
Bindung: Litges & Dopf Buchbinderei GmbH, Heppenheim
ISBN 978-3-7618-2265-4

Inhalt

Einführung	11
Basisinformationen zum Stück	14
Synopsis	15
Die Geburt des Komischen aus dem Geiste der Sprache –	
das englische Miracle Play und »The Flood«	17
Auf der Suche nach einer verlorenen Sprache	17
Neben dem Altar – die Geburt des Miracle Play	20
Ein guter Christ und / als komischer Held	22
Das Musical Play »The Flood« – Artifizialisierung und Allusion	25
Vom Miracle Play zum Musical Play	25
Spirituelle Dodekaphonie?	31
Das Instrumentalvorspiel und die musikalische Jakobsleiter –	
Aspekte struktureller Semantik in »The Flood«	35
Die Sünde des Sündenfalls	42
Erkenntnis und Erlösung – von der Bibel zu einer Balance der Kräfte	44
Satan – die überlebende Macht	47
Symmetrien und Spiegelungen – Musikalische Form in	
»The Flood«	53
Das »Te Deum« und der Chor in »The Flood«	53
Der fünfte Teil: »The Flood«	59
Musikalische Figurenzeichnung – die Antipoden Gott und Luzifer ..	64
Luzifer und die Tragödie	68
Säkularisierungstendenzen in »The Flood«	69
Narrative Religiosität und sakrales Ritual	71
Elohim als Jahwe	71
Liturgie als Ritual?	74
Das »Te Deum« – ein russischer Tanzchoral?	76

Narrative Religiosität statt eines Theaters als Tempel	80
Archaische Spiritualität im Kern der Moderne	83
Tonalität und Zwölftontechnik oder: Die neue, vertikale Dichte	92
Tonal-ähnliche Bereiche in den Singstimmen	92
Strawinskys »Quint-Essenz« in der seriellen Kompositionstechnik	94
Tonalität im Zeitalter der Zwölftontechnik	97
Die neue, vertikale Dichte	99
»To make us all into Intellectuals« – zur Fernseherstausstrahlung von »The Flood«	102
Die Fernseherstausstrahlung – ein »historical event«?	103
Die Bedeutung des Fernsehens im Amerika der 1960er-Jahre	104
Musiktheater im amerikanischen Fernsehen und »The Flood«	106
»The Flood« im Fernsehen	109
Die Rezeption der Fernsehausstrahlung	111
Resümee	114
Anhang	119
Anmerkungen	120
Quellen- und Literaturverzeichnis	128
Primärquellen	128
Sekundärliteratur	129
Danksagung	131

Das Instrumentalvorspiel und die musikalische Jakobsleiter – Aspekte struktureller Semantik in »The Flood«

»The Flood music is, structurally speaking, all symbolic.«¹

Strawinsky

Das bereits erwähnte, in den ersten fünf Takten noch nicht als dodekaphonisch zu bezeichnende Instrumentalvorspiel, dem Strawinsky eine quasi programmatische Funktion einräumt, wenn er es »my ›representation of chaos‹«² nennt, wird von einem alle zwölf chromatischen Töne enthaltenden Akkord eröffnet, der in sich eine symmetrische Struktur aufweist: Der Eröffnungsakkord besteht aus fünf leeren Quinten, die jeweils mit einer kleinen Terz Abstand übereinander geschichtet sind, außerdem wird der Akkord eingerahmt durch je eine von den Ecktönen nach außen gerichtete kleine Septime, sodass sich als Rahmen wieder eine Quinte (c-g) ergibt.

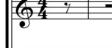


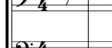
Musikbeispiel 1: Der Eröffnungsakkord von *The Flood*, anders notiert als in der Partitur

Dieser Akkord konstruiert durch mehrfache Wiederholung auch die folgenden Takte. Anthony Payne interpretiert den Eröffnungsakkord im Zusammenhang mit Strawinskys Äußerungen über das Chaos wie folgt: »The analogy is the obvious one of presenting the raw material before imposing serial order.«³ Auch Payne setzt folglich den zu Beginn exponierten Tonvorrat in Kontrast zur ›ordnenden Dodekaphonie‹, anstatt im Eröffnungsakkord bereits die Zwölftönigkeit durchschimmern zu sehen.⁴ Der Eröffnungsakkord schließt vielmehr alle zwölf Töne des diatonischen Systems ein, das heißt alle Töne, die im weiteren Verlauf zu hören sein werden – egal welchem ordnenden System diese Töne später noch zugeordnet werden. Und ob das spätere Ordnungssystem die Dodekaphonie sein wird, kann aus dem ersten Takt noch niemand entnehmen, im Gegenteil: Sowohl Theo Hirsbrunner als auch Manfred Karallus heben die Bedeutung der Quinte in diesem Akkord hervor (siehe für eine genaue Exegese

$\downarrow = 63$ a 2

2 Flöten 

 2 Oboen 

 2 Fagotte 

 Kontrafagott 

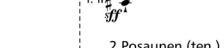
 con sord.

Hörner 

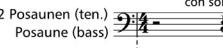
 III. IV 

 con sord.

Trompeten I. II. III 

 I. II. III 

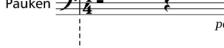
 con sord.

2 Posaunen (ten.) 

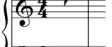
 Posaune (bass) 

 I. II. III 

 fltrz.

Pauken 

 poco ff

Harfe & Klavier unis. 

 ff

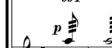
Klavier 

 ff

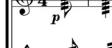
$\downarrow = 63$

Violinen I 

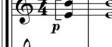
 sfp

Violinen II get. 

 p

Violinen II get. 

 ff

Violinen II get. 

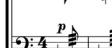
 ff

Violoncelli get. 

 p

Violoncelli get. 

 ff

Violoncelli get. 

 ff

Contrabässe get. 

 p

Contrabässe get. 

 ff

Musikbeispiel 2: *The Flood*: Das Instrumentalvorspiel und die »musikalische Jakobsleiter« (T. 1–6)

von Karallus' Argument das Kapitel 8), die Theo Hirsbrunner als einen Rückgriff auf die neoklassische Tradition begreift;⁵ zudem sind die fünf obersten und die fünf untersten Töne des Eröffnungsakkords jeweils aus einer pentatonischen Skala gebildet (*d-e-g-a-h* oben und *as-b-c-es-f* unten). Eric Salzman, der diesen Eröffnungsakkord den »Genesis-Akkord«⁶ nennt, weist außerdem darauf hin, dass die unteren sieben Töne des Zwölftonakkords zur Des-Dur-Skala und die sieben oberen Töne zu D-Dur gehören; die beiden mittleren Töne *fas* und *cis* sind also beiden Skalen gemeinsam. Wenn man folglich versucht, in dem Eröffnungsakkord Anzeichen für ein bestimmtes Tonsystem zu finden, so liegt – wenn überhaupt – nicht das zwölftönige Ordnungssystem am nächsten, sondern eher die Diatonik oder Pentatonik bzw. das, was Karallus Strawinskys »Denken in Quintkörpern, seine Quint-Essenz«⁷ nennt.⁸

Auch ist Paynes Bezeichnung des Materials als »roh«, insofern »roh« im Sinne von »ungeformt« gemeint ist, dahin gehend zu relativieren, dass der Eröffnungsakkord äußerst symmetrisch aufgebaut ist und somit nicht ungeformt ist, sondern im Gegen teil eine strenge Form aufweist. Durch diese Symmetrie bekommt der Umfang des Akkords einen Mittelpunkt, den Ton *e*, der genau in der Mitte zwischen dem höchsten Ton des Akkords *g*³ und dem tiefsten Ton, einem tiefen *c* liegt.

Ist diese Symmetrie inhaltlich bedeutsam, und wenn ja, warum? Ist sie eine Voraus nahung der bald auftauchenden Dodekaphonie, in der Reihen ebenfalls gespiegelt werden können? Oder ist sie einfach ein Beispiel für jene Symmetrie, die – wie gezeigt werden wird – als Grundcharakteristikum das ganze Werk durchzieht? Bedeutsam ist in jedem Fall, dass eine solche Symmetrie Strawinskys eigene Bezeichnung von »chaos«⁹ relativiert. Denn durch die Symmetrie bekommt der Umfang des Akkords einen Mittelpunkt, eine Art Zentrum – eine derartige Orientierungshilfe bzw. ein solcher Mittelpunkt ist jedoch das, was beim Chaos gerade fehlt. Man könnte diesem Argument entgegen halten, dass im Eröffnungsakkord der Eindruck von Ruhe bzw. die Wahrnehmung von Ordnung und Zentrum durch das unruhige Tremolo der Streicher und ihr Oszillieren zwischen zwei Quinttönen verhindert wird, zu Mal der Akkord – auch aufgrund seiner Länge – ab Takt 2 eher horizontal, wie ein Klangteppich, als vertikal wahrgenommen wird. Aber auch dieser, sich auf die Wahrnehmung des Akkords beziehende »Einwand« ändert nichts an der Tatsache, dass Strawinskys »representation of chaos« eine strenge, architektonische Form zugrunde liegt. Eine Strenge, die für Strawinsky nicht unüblich ist, da folgende in seiner *Musikalischen Poetik* artikulierte Maxime für viele seine Werke gilt: »Je mehr die Kunst kontrolliert, begrenzt und gearbeitet ist, um so freier ist sie.«¹⁰ Und Heinrich Lindlar ergänzt in Bezug auf den Eröffnungsakkord: »ein programmmusikalisches Stilelement: Die Erschaffung der Welt als Zwölfton-Klang säule, Chaos und Ordnung, wie bei Haydns Schöpfung, ambivalent in sich bergend.«¹¹

Schon im ersten Takt werden somit zentrale Charakteristiken des Werkes exponiert: die Simultaneität von Ordnung und Chaos, von expressiver Theatralität – im unruhig klingenden Tremolo der Streicher – und strenger Symmetrie.

Auf der Klangfläche eines neuen, anders aufgebauten Zwölftonakkords, der in ähnlicher Weise symmetrisch ist, aber nicht die Quinte bevorzugt, erklingt in Takt 6 dann eine Zwölftonreihe in der Harfe und ihre Krebsform in den Holzbläsern.¹² Klaus Wagner sieht eine eventuelle Beziehung zwischen dem Auftreten dieser ersten Reihe im sechsten von sieben Instrumentaleinleitungstakten und der Erschaffung des Menschen am sechsten von sieben Schöpfungstagen – eine These, die spekulativ, aber nicht unplausibel ist. Strawinsky bezeichnet die aufsteigende Linie in den Holzbläsern (*fis-e-f-h-gis-ais-(gis-ais)-a-g-dis-d-c-cis*) wegen ihres charakteristischen Partiturbildes als »a musical Jacob's Ladder«¹³ – wohlmöglich eine Anspielung auf Arnold Schönbergs unvollendetes Oratorium-Fragment *Die Jakobsleiter*, das Strawinsky sehr schätzte.¹⁴ Diese »musikalische Jakobsleiter« erscheint noch dreimal im Verlauf des Werkes, teilweise in leicht veränderter Gestalt. Bevor sie ganz zum Schluss des Stücks im letzten Takt (T. 582) wiederholt wird (Musikbeispiel 5), erklingt sie an zwei dramaturgisch wichtigen Momenten: Zuerst zu Beginn des »Melodramas« (T. 179), genau einen Takt, nachdem der Erzähler von der Verfluchung Adams und Evas erzählt hat: »And God cursed the ground for Adam and Eve. And the Lord sent them forth from Eden« (Musikbeispiel 3), und dann noch einmal gegen Ende des Stücks in dem Abschnitt »The Covenant of the Rainbow« (T. 496), einen Takt, bevor Satan dem Publikum die düstere Mitteilung macht, dass eben diese verbotene Tat, wegen der Adam und Eva aus Eden verbannt worden sind, für immer in der Welt bleiben wird: »The forbidden act will forever disobey« (Musikbeispiel 4). Dabei muss betont werden, dass die musikalische Jakobsleiter sowohl aufgrund ihrer großen Intervallsprünge und dem daraus resultierenden großen Umfang von knapp vier Oktaven als auch durch die Instrumentation (solistische Holzbläser über einer dezenten Begleitung von Harfe und Streichern (T. 6, T. 496, T. 582) bzw. über zwei Fagotten (T. 179)) jedes Mal sehr gut hörbar ist und daher als eine Art »Leitmotiv« angesehen werden kann – auch wenn dieser Terminus viel wohlbekannten, historischen Ballast mit sich trägt und daher mit Vorsicht verwendet werden muss.

Takt 178 (nur Text übernommen)

NARRATOR: And the Lord sent them forth from Eden.

Musikbeispiel 3: Die »musikalische Jakobsleiter« nach der Verfluchung von Adam und Eva

495 8^{meas.}
 Picc. = λ = 192 circa
 ↓
 Fl. I mp
 ob. I mp
 Kl. I mp
 Harfe mf stacc.
 Klav. mf
 Vi. I pp
 Vi. II get. pp
 Vla. get. pp
 Vlc. get. pp
 Cb. get. pp

(= 192)
 497 SATAN *quasi falsetto* 500
 Tenor Solo
 The for - bid - en act will for - e - ver dis - o - bey, Through
 Fl. I { marc. (non f) }
 Fl. II

Musikbeispiel 4: Die »musikalische Jakobsleiter« direkt vor Satans Kommentar: »The forbidden act will forever disobey«

Soprano

Alt

Kl. I, II

Bassklarinette

Contrabasskl.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Picc.

Fl. I

580

Meno mosso rall.

8va

p

l.

p

loco p

Harfe

marc. in p

sempre marc. in p

get. in 3

harm.

pp

harm.

get.

pp

Musikbeispiel 5: Die »musikalische Jakobsleiter« am Ende des Stücks

Dass es sich hier um ein wichtiges Motiv handelt, welches im Verlauf des Stücks immer wieder auftaucht und so eine Verknüpfung der musikalischen und der inhaltlichen Ebene des Werkes nahe legt, wird von Strawinskys Bemerkung unterstützt: »the subject of *The Flood* is not the Noah story, but Sin [sic].«¹⁵ – denn die musikalische Jakobsleiter taucht immer dann auf, wenn von den Folgen dieser Sünde (in T. 179) oder vom Fortbestehen dieser Sünde in der Welt nach der Sintflut die Rede ist (T. 496).¹⁶

Doch wie genau ist das wiederholte Auftauchen der musikalischen Jakobsleiter zu deuten? Gibt es hier einen musikalischen Subtext, der die kathartische Wirkung

der Sintflut bezweifelt und stattdessen betont, dass mit der Erschaffung des Menschen unweigerlich der erste Sündenfall verbunden ist, der zum Verstoß aus jenem Paradies geführt hat, in das kein Mensch je zurückkehren kann – und dass ferner eine solche verbotene Tat, so eine Sünde wie die, die zum Verstoß aus dem Paradies geführt hat und die in *The Flood* auch Anlass für die Sintflut ist, immer wieder passieren kann und wird? Betont die das Stück beschließende musikalische Jakobsleiter, die vorher im Zusammenhang mit dem Satz »The forbidden act will forever disobey« zu hören war, dass gewisse Schäden irreparabel und gewisse Gefahren immerzu real sind? Eine These, die in Bezug zu Strawinskys Bemerkung, die Sintflut sei auch »the eternal Catastrophe. *The Flood* is also *The Bomb*«¹⁷ – mit anderen Worten die damals im Kalten Krieg hochaktuelle und politisch brisant diskutierte Atombombe – durchaus als aktuelle Warnung verstanden werden kann.

Die Sünde des Sündenfalls

Wichtig ist, wie das Fortbestehen der verbotenen Tat in unserer Welt von Satan begründet wird: »through the quick chain of love to Adam«¹⁸ wird die verbotene Tat in der Welt bleiben, eine Formulierung, die in der literarischen Vorlage, dem *Chester Play Noah's Flood*, nicht zu finden ist und daher von Craft und Strawinsky in das Libretto eingefügt worden sein muss. Schon allein die Tatsache, dass Craft und Strawinsky hier von der Vorlage der Miracle Plays abweichen, ist Anlass genug, über diese Formulierung einer »chain of love« nachzudenken. Bedeutsam ist die höhere Ambivalenz in der Wortwahl »chain of love« im Vergleich zu der biblischen Vorlage: Als Anlass für die Sintflut heißt es im ersten Buch Mose ganz klar, dass die Menschen verdorben und in ihrem Sexualleben zügellos waren: »Die Gottessöhne nahmen sich von den Menschentöchtern, wie es ihnen gefiel.«¹⁹ Satan spricht in »The Flood« dagegen von »love« als Grund dafür, dass Evas Sündentat auch zu Adams Sünde wird, dass die Sünde in der Welt bleibt, sich vermehrt. Warum diese Verknüpfung von Liebe und Sündenfall? Versteckt sich hier eine indirekte Pointe, der durch den ambivalenten Gebrauch des Wortes »love« auf die Spur zu kommen ist? Schon zu Beginn des Stücks erklärt Luzifer, kurz nachdem er sich in Satan verwandelt hat, dass »God made the world for love and for love made he man«²⁰ – eine Bemerkung, die sowohl als: »Aus Liebe schuf Gott die Welt« wie auch als: »Für die Liebe schuf Gott den Menschen« übersetzt werden kann. Um diese Kraft, Menschen aus bzw. für die Liebe zu schaffen, beneidet Luzifer Gott sehr: »Thereat had I great envy.«²¹ Der Gebrauch des gleichen Wortes Liebe in Bezug auf Gottes Schöpfungsakt und Evas Sündentat ist in diesem Zusammenhang sicherlich kein Zufall und öffnet folgende – nicht unironische – Überlegung: Wird durch die durchaus positiv besetzte Liebe, es wird von »love«, nicht von »lust« oder »desire« gesprochen, der Sündenfall in diesem Libretto – dadurch, dass Eva ihrem Mann die Frucht nicht vorenthalten