

„OFFENSIVKRIEG MIT GASSENLATERNEN“ –
ZU IGOR STRAWINSKIJS *THE RAKE'S PROGRESS*

ARNOLD JACOB SHAGEN

Seit der umstrittenen Premiere in Venedig im Jahre 1951 hat Igor Strawinskijs *The Rake's Progress* die Kritiker entzweit und zu einer Vielzahl auseinandergehender Interpretationen Anlaß gegeben, die die Ausnahmestellung des Werkes im Musiktheaterrepertoire des 20. Jahrhunderts widerspiegeln. Als kompositorisches Resümee der abendländischen Operngeschichte ebenso gepriesen wie des eklektischen Pasticcios verdächtigt, fordert diese Oper zur ästhetischen Kontroverse regelrecht heraus. So unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten wie Ingmar Bergman, George Balanchine, David Hockney, John Cox, Josef Svoboda, Ken Russel oder Derek Jarman prägten die Inszenierungsgeschichte des Stückes, das trotz seines eher intimen, zum Manierismus tendierenden Charakters inzwischen zu den weltweit erfolgreichsten Opern zählt, die seit dem Zweiten Weltkrieg geschrieben wurden.

Die Entstehungsgeschichte des *Rake* umfaßt einen Zeitraum von knapp vier Jahren. Inspiriert hatte Strawinskij, der schon seit seiner Ankunft in den Vereinigten Staaten im Jahre 1939 eine Oper in englischer Sprache komponieren wollte, ein Ausstellungsbesuch im Chicago Art Institute, wo er am 2. Mai 1947 Werke des englischen Malers und Grafikers William Hogarth sah. Daß sich unter Hogarths Arbeiten gerade der 1735 publizierte achtteilige Kupferstichzyklus über den Werdegang des Wüstlings Tom Rakewell für eine szenische Umsetzung eignete, hatten seinerzeit zwei Bearbeitungen dieses Stoffes gezeigt, die dem Komponisten nicht unbekannt geblieben sein dürften: Ninette de Valois choreographierte im Jahre 1939 ein Rakewell-Ballett mit neoklassizistischer Musik von Gavon Gordon, und 1945 brachte Sidney Gilliat eine Filmversion heraus, in der Rex Harrison die Hauptrolle spielte. Die Genese des Librettos läßt sich heute aus Strawinskijs Memoiren und dem Briefwechsel mit seinem Dichter Wystan Hugh Auden detailliert nachzeichnen. Nachdem sich die beiden Künstler, deren Bekanntschaft der gemeinsame Freund Aldous Huxley vermittelt hatte, zunächst nur schriftlich und fernmündlich über das Projekt verständigen konnten, traf Auden am 11. November 1947 in Strawinskijs Haus in Hollywood ein, wo beide eine Woche lang einen intensiven Gedankenaustausch führten: „Früh am nächsten Morgen begannen wir, gestärkt durch Kaffee und Whiskey, an *Rake's Progress* zu arbeiten“, erinnerte sich später der Komponist. „Beginnend mit einem Helden, einer Heldin und einem Bösewicht und aufgrund eines Beschlusses, daß diese Leute ein Tenor, ein Sopran und

ein Baß sein sollten, gingen wir dazu über, eine Reihe von Szenen zu erfinden, die zum letzten, in unserer Vorstellung bereits verankerten Bild in Bedlam hinführten. Wir hielten uns zunächst eng an Hogarth, bis unsere eigene Geschichte eine andere Bedeutung anzunehmen begann.“

Hogarths Bilderzyklus entstand in einer Zeit, als die Satire in der englischen Kunst und Literatur eine erstaunliche Blüte erlebte und in der damals fortschrittlichsten europäischen Gesellschaft auf breite öffentliche Akzeptanz rechnen konnte. Das Londoner Bürgertum des frühen 18. Jahrhunderts faszinierte sich an dem luxuriösen Lebensstil des Adels, an dessen Glanz teilzuhaben dank wirtschaftlicher Stärke und sozialer Mobilität nun erstmals erreichbar schien. In grellem Kontrast hierzu, doch als Teil desselben urbanen Erfahrungsraumes, nahm das beschwerliche Leben der kleinen Leute seinen Lauf. Das pittoreske Nebeneinander von Arm und Reich, die verlockende Möglichkeit des gesellschaftlichen Aufstiegs und die desaströsen Folgen eines ausschweifenden Lebenswandels lieferten Themen, die in der bildenden Kunst mit Vorliebe aufgegriffen und vor allem in der Form der „Moralität“ gestaltet wurden. Die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken durch grafische Verfahren wie Kupferstich und Lithographie und ihre massenhafte Verbreitung durch Subskriptionsserien und Graphotheken veranlaßte Hogarth dazu, seine Werke vor Nachahmern schützen zu lassen. Am 26. Juni 1734 verabschiedete das englische Parlament ein für die damalige Zeit einzigartiges Urheberrecht: Mit diesem sog. „Hogarth's Act“ wurden Kunstwerke für einen Zeitraum von 14 Jahren vor Plagiaten geschützt.

Schon zu Hogarths Lebzeiten wurden ausführliche Kommentare zu seinen Grafiken in mehreren europäischen Sprachen publiziert. Der deutschen Öffentlichkeit war der Künstler zunächst durch seine theoretische Schrift „Analysis of Beauty“ bekannt geworden, deren Übersetzung in zweiter Auflage Gotthold Ephraim Lessing 1754 herausgegeben hatte. Seine Grafiken inspirierten auch hierzulande zahlreiche Künstler zu Bilderzyklen an, etwa Daniel Chodowiecki (*Der Fortgang der Tugend und des Lasters*, 1777), Johann Heinrich Ramberg (*Das Leben Strunks des Emporkömmlings*, 1822), Wilhelm von Kaulbach (*Verbrecher aus verlorener Ehre*, 1835), Adolph Menzel (*Das Palladion*, 1849), Buonaventura Genelli (*Aus dem Leben eines Wüstlings*, 1866), Max Beckmann (*Die Hölle*, 1919) und noch George Grosz, der mehrfach von sich behauptete, ein „deutscher Hogarth“ werden zu wollen.

Einen kongenialen Interpreten fand Hogarth in Georg Christoph Lichtenberg, der in den Jahren 1794-1799 eine in der Tat „Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche“ veröffentlicht hatte: sie umfaßt über 400 Druckseiten in der Gesamtausgabe jenes Dichters, der ansonsten vor allem für seine prägnanten Aphorismen berühmt ist. Im Unterschied zu seinen deutschen Zeitgenossen würdigte Lichtenberg weniger die Moral als

den scharfsinnigen Humor „dieser von Laune, Witz und Weltkenntnis überströmenden Blätter“. Die Etymologie des Wortes *Rake* führt Lichtenberg auf das niederländische *Rekel* zurück, das einen verächtlichen Hund bezeichnet, sowie auf das französische *Racaille*, das wie *Canaille* auf das lateinische *canis* (Hund) zurückgeht: „Man übersetzt es gewöhnlich im Deutschen durch *Liederlicher*, und ich habe diesen Ausdruck hier beibehalten zu müssen geglaubt, weil dieses Hogarthische Werk in Deutschland unter dem Namen *Leben des Liederlichen* vorzüglich bekannt ist.“ Den Protagonisten charakterisiert Lichtenberg sehr anschaulich: „Der eigentliche Rake (männlichen Geschlechts, versteht sich) trinkt, spielt, hurt, spricht von galanten Pillen und Bougies, wie unser einer von kandiertem Anis und Gersenzucker; macht aus Nacht Tag und aus Tag Nacht. Daher sein ewiger Offensivkrieg mit Gassenlaternen und seine Aktiv- und Passivprügelei mit der Wache; ruiniert unschuldige Geschöpfe, die ihn liebten, und schießt sich mit Leuten, deren Ehre er gekränkt hat. Wirft überall Geld und Geldeswert weg, eigenes und fremdes durcheinander, und nicht selten sich selbst hinterdrein.“

Dieses Charakterbild erfuhr in der Opernbearbeitung Audens allerdings signifikante Veränderungen, die der Librettist mit modernen Rezeptionsgewohnheiten rechtfertigte: „Sein Wesen sollte einen den heutigen Hörer allgemein interessierenden tragischen Fehler aufweisen, an dem er zugrunde geht. Wir machten ihn schließlich zu einem Manisch-Depressiven, der unfähig ist, den gegenwärtigen Augenblick als wertvoll zu erkennen. Er ist glücklich, wenn er sich die Möglichkeiten einer Zukunft vorstellt, zu der kein Weg ihn führt; er ist traurig, wenn er schuldbewußt über seine Vergangenheit nachsinnt. Aber er kann nicht bereuen.“ Auden und sein im Januar 1948 hinzugezogener Freund Chester Kallman – die beiden bildeten ein erfolgreiches Autorengespann, dem die Opernbühne neben dem *Rake* auch Hans Werner Henzes *Elegie für junge Liebende* und *Die Bassariden* verdankt – hielten sich denn auch lediglich an das vorgegebene Handlungsgerüst: an den englischen Schauplatz im 18. Jahrhundert, die Figuren des Rake und der ihm bis zuletzt treu ergebenden jungen Frau, den Aufstieg und den tiefen Fall des „Liederlichen“ sowie die Szenen in Bordell und Irrenhaus. Die zügellose Dekadenz der Hogarthschen Sittengemälde und die ihnen zugrundeliegende Gesellschaftskritik wurden für die Opernbearbeitung indes vollends entschärft. Im Unterschied zum Original ist Tom Rakewell nun kein zynischer Lebemann mehr, sondern eher ein naiver Glücksritter und Taugenichts. Aus dem verführten und geschwängerten Bauernmädchen Sarah Young wurde in der Gestalt der Anne Truelove eine keusche Ikone der wahren Liebe. Gänzlich neu in die Handlung eingeführt wurden die Figur des teuflischen Begleiters Nick Shadow und die drei miraculösen Wunscherfüllungen des Reichtums, der Steine in Brot verwandelnden Maschine und der ewigen

Liebe. Rakes Hochzeit mit Baba, von Nick Shadow raffiniert eingefädelt, erscheint keineswegs als kalkulierte „Mariage à la mode“, sondern als ein Akt der Befreiungsakt von den „beiden Tyrannen Lust und Gewissen“. Mit der Konstellation Rakewell–Shadow wurde Hogarths „modern moral subject“ zu einer Variation über den Faust-Stoff transformiert, die als solche auch auf Strawinskis älteres Bühnenwerk *L'Histoire du soldat (Die Geschichte vom Soldaten)* zurückverweist.

The Rake's Progress sollte Strawinskis bei weitem umfangreichste Partitur und seine einzige abendfüllende Oper werden. Bis dahin hatte er freilich eine lange Reihe eher kleinformatiger Opernwerke abseits der Gattungsnormen geschaffen. Noch in Rußland begann er 1908 die Märchenoper *Le Rossignol* zu schreiben, die erst nach den drei großen Balletten *Feuervogel*, *Petruschka* und *Sacre du Printemps* im Jahre 1914 in Paris vollendet und uraufgeführt wurde. Trotz einer dreiaktigen Struktur dauert *Le Rossignol* kaum länger als eine dreiviertel Stunde und entspricht damit in etwa den Dimensionen von *Les Noces* (1914-1923) und *Renard* (1916-1922), mit denen es zudem die überwiegend tänzerische Darstellug der Handlung teilt. Waren in den beiden zuletzt genannten Werken die Figuren in mimischen und singenden Partien gleichsam verdoppelt worden, so bleibt in der *Geschichte vom Soldaten* (1918) der Vokalpart einem Erzähler vorbehalten, während zwei Schauspieler und ein Tänzer die Handlung darstellen. Diese Trennung der theatralen Bereiche kennzeichnet Strawinskis während des Ersten Weltkriegs vollzogene Hinwendung zum avancierten zeitgenössischen Musiktheater. In dem heiteren Einakter *Mavra* (1921) schuf er ein Werk im neoklassizistischen Stil, das in ironischer Brechung auf konventionelle Formschemata zurückgreift und diese unter Verwendung heterogener Stilmittel zwischen Jazz und Belcanto ausfüllt. Von hier aus führte der Weg über das Opernatorium *Oedipus rex* (1927) und das Tanzmelodram *Perséphone* (1934) bis zum End- und Höhepunkt der neoklassizistischen Schaffensphase, der mit *The Rake's Progress* bezeichnet ist.

Die musikalisch-dramatische Struktur von *The Rake's Progress*, dessen Orchesterbesetzung in etwa derjenigen von Mozarts Da Ponte-Opern entspricht, ist von außerordentlicher Klarheit und Transparenz. Das Werk besteht aus insgesamt zehn Szenen, von denen jeweils drei auf jeden Akt und eine auf den Epilog entfallen. Den Kanon der traditionellen Opernformen hat Strawinskij beinahe vollständig ausgeschöpft. So finden sich in der Partitur insgesamt sieben Arien (darunter auch Cavatina, Cabaletta und Lullaby), drei Ariosi, siebzehn Ensembles (vom Duett bis zum Quintett), sieben Chöre, zwanzig Rezitativpassagen (zu etwa gleichen Teilen *secco* und *accompagnato*) und vier selbständige Orchesterstücke. Während im ersten Akt Arien, Chöre und Ensembles etwa gleichmäßig vertreten sind, stehen im zweiten Akt die solistischen Gesangsformen im Vordergrund. Der dritte Akt sowie

der Epilog hingegen werden ganz von den Ensemblenummern geprägt. Daß in einer solchen nach historischen Modellen gebauten Nummernoper die Handlung nicht kontinuierlich, sondern stufenweise entfaltet wird, ist durchaus der Erzähltechnik der Bildvorlagen gemäß, die jeweils einzelne Stationen des Werdeganges darstellen.

Viel ist über die im *Rake* – vermeintlich oder tatsächlich – verwendeten Zitate anderer Komponisten geschrieben worden. Strawinskij selbst hat aus seinem gewaltigen „musikalischen Appetit“ nie einen Hehl gemacht und viele seiner Inspirationsquellen freimütig bekannt. Wer sich in der *Rake*-Partitur auf Reminiszenzenjagd begeben möchte, dem sei zunächst die Lektüre des literarischen Nachlasses sowie ein Blick in die Bestände von Strawinskij's Hausbibliothek empfohlen. Bei seiner Übersiedlung nach Amerika hatte der Komponist seinen kompletten Notenbestand zurücklassen müssen. Nun baute er sich systematisch eine neue Partiturbibliothek auf. Auffällig sind dabei die zahlreichen Erwerbungen italienischer und französischer Opern von Rossini, Bellini, Donizetti, Gounod und Chabrier. Strawinskij's besondere Neigung für das Belcanto-Repertoire reicht bis in seine Kindheit zurück: „*Norma* war die einzige Bellini-Oper, die in meiner Jugend in Petersburg gegeben wurde, und *Lucia* und *Don Pasquale* die einzigen von Donizetti. Trotz der langen Zeitspanne erinnerte mich noch immer des Trompeten-Solos in *Don Pasquale*, als ich den *Rake* schrieb.“ Und zur Zeit der *Rake*-Komposition hörte er sich mit Vorliebe Verdi-Aufnahmen von Arturo Toscanini an. Zudem ließ er sich gezielt bestimmte Werke beschaffen, die ihm als Anregung dienen sollten. Als sein Freund Nikolas Nabokov ihm zu Weihnachten 1949 einen Besuch abstattete, hatte er alle Händel-Partituren im Gepäck, deren er habhaft werden konnte. Seinen Verleger Ralph Hawkes hatte Strawinskij Anfang November 1947 um Noten aus der Zeit Hogarths gebeten, ehe er ihm einige Wochen später erneut schrieb: „Ich benötige die kompletten Plattenaufnahmen vom Glyndebourne Festival unter Fritz Busch, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* und *Nozze di Figaro*. Daneben brauche ich Händel's Partituren von *Messias* und *Israel in Ägypten*, wenn möglich auch die Orchesterpartituren. Und versuchen Sie bitte, auch Mozart-Partituren zu bekommen: ich wäre so froh, diese wahre Quelle der Inspiration für meine zukünftige Oper hier zu haben!“

Kurz vor der Premiere war Auden besorgt „wegen einiger der offensichtlichen Ähnlichkeiten, beispielsweise zwischen der ersten Bedlam-Arie und der berühmtesten Arie aus [Händel's] *Semele*; zwischen dem *Fandango* in der Friedhofsszene und, naja, einem *Fandango* eben; und zwischen *Love that too quickly betrays* und *Un aura amorosa*, zwischen *Dear Father Truelove* und *Vorrei dir*, und zwischen dem Hurenchor und *Di scrivermi ogni giorno*, alle aus *Così fan tutte*.“ Auf der Premierenfeier entbrannte gar ein allgemeines Melodien-Detektivspiel, wobei vermeintliche Anlehnungen an Strauss und Tschaikowsky oder die

Entsprechungen zwischen dem Beginn des dritten Aktes und dem Lehrbubentanz aus den *Meistersingern*, aber auch zwischen dem *Morning Chorus* und dem *Volga Boat Song* erörtert wurden. Strawinskij widersprach lediglich der noch heute verbreiteten Behauptung, daß der Epilog auf demjenigen in *Don Giovanni* basiere, und bekannte statt dessen die Nähe der Baba-Musik zum Broadway-Idiom. Tatsächlich reicht das Spektrum der Referenzen über den Bereich des klassischen Repertoires weit hinaus, scheint doch etwa gleich in der ersten Gesangsmelodie der Oper, Annes *The woods are green*, der Jazz-Standard *All of me, why not take all of me* (1930) von Seymour Simons und Gerald Marks anzuklingen.

Daß sich die Liste der Ähnlichkeiten zwar *ad infinitum* verlängern, im musikalischen Detail aber kaum präzisieren läßt, liegt in der synthetisierenden Kompositionstechnik Strawinskijs und vor allem in dem Reichtum seiner individuellen Schöpferkraft begründet. So vielfältig die Herkunft der verarbeiteten musikalischen Stile, so charakteristisch und homogen das Resultat ihrer künstlerischen Transformation. In der ganzen Partitur findet sich denn auch nicht eine einzige Stelle, in der die Musik mehr an Händel, Mozart oder Verdi denken ließe als an – Igor Strawinskij. Die kriminalistische Spurensuche erweist sich als Sisyphusarbeit, kaum aussichtsreicher als Tom Rakewells „Offensivkrieg mit Gassenlaterne“.