

Friedrich Geiger: Strawinskys *The Rake's Progress* – Schwelle zum Spätwerk?, in: Igor Strawinskys und Ernst Kreneks Spätwerke, hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Schliengen 2014, S. 55-72.

Ernst Krenek Studien

Band 5

Herausgegeben von der
Ernst Krenek Institut Privatstiftung

Igor Strawinskys und
Ernst Kreneks Spätwerke

**Herausgegeben von
Claudia Maurer Zenck**

FRIEDRICH GEIGER

STRAWINSKYS »THE RAKE'S PROGRESS« – SCHWELLE ZUM SPÄTWERK?

Dass es im Rahmen eines Bandes zum Thema »Spätwerk« um die Oper *The Rake's Progress* gehen soll, mag irritieren. Folgt man nämlich der herrschenden Meinung in der Literatur, gehört das dreiaktige, zwischen 1947 und 1951 komponierte Bühnenstück gerade nicht dazu. Strawinskys Spätwerk wird in aller Regel erst ab der 1952 beendeten *Cantata* angesetzt, so auch von Joseph N. Straus in seiner grundlegenden Untersuchung von *Stravinsky's Late Music*.¹ Dafür statteten die Musikhistoriographen *The Rake's Progress* mit einer anderen Würde aus: Dies sei das Werk, mit dem Strawinsky nach etwa dreißig Jahren seine neoklassische Periode abgeschlossen habe. Stellvertretend für diesen musikgeschichtlichen Topos sei Martha M. Hyde aus dem Jahr 2003 zitiert: »Da er vielleicht spürte, dass er die Vollendung des *Rake* nicht mehr übertreffen konnte, gab Strawinsky 1951 seinen neoklassischen Stil auf.«²

Wer sich dieser Sicht der Dinge anschließt, wird mit einer deutlich gezogenen Grenze belohnt: Die neoklassische Schaffensperiode endet mit *The Rake's Progress*, das Spätwerk beginnt mit der *Cantata*. Kalendarisch ausgedrückt ergäbe das folgendes Bild: Strawinsky beendete die Oper am 7. April 1951 und begann mit der Komposition der *Cantata* noch im selben Monat. Die Wende zum Spätwerk ließe sich hiernach erstaunlich genau datieren – es fehlen nur noch Tag und Uhrzeit.

Im Folgenden wird es darum gehen, diese allzu säuberliche Periodisierung auf den Prüfstand zu stellen. Die Kritik kann dabei an zwei Punkten ansetzen. Zum einen wäre zu prüfen, ob in stilistischer Hinsicht das Jahr 1951 tatsächlich als eine derart gewichtige Zäsur in Strawinskys Schaffen gelten kann. Zum anderen stellt sich die Frage, wie trennscharf die Kriterien sind, nach denen Strawinskys Spätwerk üblicherweise bestimmt wird. Dafür sollen diese Kriterien, gewissermaßen als Probe aufs Exempel, hier versuchsweise auf *The Rake's Progress* angewendet werden. Träfen sie auch auf dieses Werk zu, hieße das nichts anderes, als dass ihr Wert für eine hinreichende Begründung der üblichen Periodisierung zweifelhaft ist.

1. Ins Auge springt zunächst, dass in Strawinskys Fall als entscheidendes Kriterium für die Abgrenzung des Spätwerks offenkundig nicht das Alter des Komponisten zählt, son-

¹ Joseph Nathan Straus: *Stravinsky's Late Music*, Cambridge u. a. 2001 (Cambridge studies in music theory and analysis, Bd. 16). Siehe dort zur raschen Orientierung die »List of Stravinsky's late works« auf S. 249.

² Martha M. Hyde: Stravinsky's neoclassicism, in: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, hg. von Jonathan Cross, Cambridge u. a. 2003, S. 98–136, hier S. 134 (Übersetzungen aus dem Englischen hier und in allen weiteren Fällen vom Verfasser. Orig.: »Perhaps sensing that he could never surpass *The Rake's* accomplishment, Stravinsky abandoned his neoclassical style in 1951«).

dern die Arbeit mit Reihen. Die *Cantata* gilt allgemein nicht nur als erstes Spätwerk, sondern auch als erstes von der Reihentechnik geprägtes Werk,³ und die Verschmelzung beider Aspekte in Formulierungen wie »der serielle Spätstil« oder ähnlich findet sich regelmäßig in der Literatur. Das eingangs skizzierte historiographische Klischee kann also – stilgeschichtlich akzentuiert – auch so formuliert werden, dass auf eine neoklassische Schaffensperiode, die bis einschließlich *The Rake's Progress* anhielt, eine reihentechnische folgte, die das Spätwerk bildete.

Um dieses Abgrenzungskriterium in Zweifel zu ziehen, genügt der Hinweis darauf, dass sich nicht nur in der »seriellen Periode« viel Neoklassisches finden lässt, sondern auch in der neoklassischen manches Reihentechnische. Für ersteres sei beispielsweise auf das Ballett *Agon* verwiesen, beendet fünf Jahre nach der *Cantata*, also mitten im so genannten »seriellen Spätstil«. Doch *Agon* ist zu weiten Teilen in einem Idiom gehalten, dessen beständiger Rekurs auf die Musiksprache des 17. Jahrhunderts zwar nicht neoklassisch, aber neobarock genannt werden kann. Als Beispiel mögen hier die ersten Takte des kurzen »Prelude« dienen, das im Laufe des Stücks dreimal erscheint:

NOTENBEISPIEL 1 *Agon*, »Prelude«, Takt 1–4

Das neoklassische beziehungsweise neobarocke Element lässt sich bis in die späteste Zeit verfolgen. So nimmt beispielsweise die Tenorpartie des Luzifer in *The Flood*, Strawinskys letzter Komposition für das Musiktheater aus dem Jahr 1962, deutlich auf die Klangsprache von *The Rake's Progress* Bezug.⁴ Luzifers von Intervallsprüngen geprägte Melodik, die

unregelmäßige Metrik und die Begleitung mit den Pizzicati greifen den großspurigen Gestus jener Arien auf, die Tom Rakewells Anfälligkeit für die teuflischen Verführungen erkennen lassen. Die Anspielung ergibt durchaus Sinn, denn an den entsprechenden Stellen in *The Flood* geht es um Luzifers Größenwahn, also gleichfalls um teuflische Hybris. Das Notenbeispiel auf der folgenden Seite zeigt im Vergleich zwei kurze Passagen aus Toms erster Arie in *The Rake's Progress* (2a) und *The Flood* (2b).

Von einem plötzlichen Aufgeben oder auch nur allmählichen Versiegen des neoklassischen Vokabulars nach *The Rake's Progress* kann also, wie die Beispiele aus *Agon* und *The Flood* zeigen, keine Rede sein.⁵ Ebenso wenig darf ignoriert werden, dass sich bereits mehrere Jahre vor der *Cantata* reihentechnisch gearbeitete Passagen in Strawinskys Musik nachweisen lassen. Auf ein prägnantes Beispiel hat schon vor dreißig Jahren Merton Shatzkin in einem kurzen Aufsatz aufmerksam gemacht. Er wies darauf hin, dass die beiden Zwischenspiele aus dem Ballett *Orpheus*, das 1947 noch vor dem *Rake* entstand, über weite Teile reihentechnisch organisiert sind.⁶ Zwar verwendet Strawinsky keine Reihe Schönberg'schen Typs: sie enthält nur zehn Töne, die zudem teilweise wiederholt werden, wodurch sich tonale Wirkungen einstellen. Davon abgesehen wird sie jedoch wie eine Zwölftonreihe transponiert und gespiegelt. So folgt zu Beginn des ersten Zwischenspiels auf die Grundform die Quinttransposition, zunächst nur zur Hälfte, dann vollständig (Notenbeispiel 3).

II. Weder Strawinskys Stil noch die Kompositionstechnik scheinen folglich hinreichende Kriterien für die Abgrenzung einer späten Schaffensperiode zu liefern. Um nun die Verwirrung noch weiter zu treiben, kann man darauf hinweisen, dass *The Rake's Progress* in vielerlei Hinsicht genau das bietet, was die kanonischen Spätwerk-Texte postulieren. In einer kürzlich erschienenen Studie hat Joseph N. Straus zahlreiche Beiträge zur ästhetischen Kategorie des Spätstils, von Theodor W. Adorno bis Edward W. Said, ausgewertet und tabellarisch die Kriterien zusammengestellt, die in diesen Texten genannt werden.⁷ Ginge es nach diesen Kriterien, so hätte *The Rake's Progress* auf das Prädikat »Spätwerk« beste Aussichten, wie im folgenden in vier Punkten dargelegt sei.

- 3 Der vierte Satz, das »Ricercar II«, basiert auf einer elftönigen Reihe, die aus sechs verschiedenen Tönen gebaut ist und außer in der Grundgestalt auch im Krebs, der Umkehrung und der Krebsumkehrung erscheint. Siehe zum Beispiel Aloyse Michaely: »Das C-Dur der seriellen Farben.« Zur Reihenkompensation in Strawinskys *Agon*, in: *50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut in Hamburg. Bestandsaufnahme – aktuelle Forschung – Ausblick*, hg. von Peter Petersen und Helmut Rösing, Frankfurt am Main u. a. 1999 (Hjbmw, Bd. 16), S. 309–336, hier S. 310.
- 4 Diese Parallele wurde bereits unmittelbar nach der Ursendung von *The Flood* im amerikanischen Fernsehen bemerkt. Allen Hughes, Tanzkritiker der *New York Times*, schrieb in seiner Besprechung vom 15. Juni 1962, Luzifer sänge »like a character out of *The Rake's Progress*, a Stravinsky opera introduced in 1951«.

- 5 Weshalb Strawinsky selbst betonte, auch seine »later music« sei »no less neo-classical« (Igor Stravinsky: *Themes and Conclusions*, London 1972, S. 106). Zur Kontinuität der Schaffensphasen siehe auch Lynne Rogers: A Serial Passage Of Diatonic Ancestry in Stravinsky's *The Flood*, in: *Journal of the Royal Music Association* 129 (2004), H. 2, S. 220–239.
- 6 Merton Shatzkin: A Pre-*Cantata* Serialism in Stravinsky, in: *Perspectives of New Music* 16 (1977), S. 139–143.
- 7 Joseph N. Straus: Disability and »Late Style« in Music, in: *The Journal of Musicology* 25 (2008), H. 1, S. 3–45. Die im folgenden genannten Kriterien basieren teils auf der ersten von Straus abstrahierten Ebene (»An alphabetical list of late-style characteristics«, S. 8–11), teils auf der zweiten (»Six metaphorical clusters of late-style characteristics«, S. 12), teils auf eigener Auswertung der von Straus herangezogenen Texte.

Aria Arie

Since it is not by me - rit We rise or we fall, But the fa - vor of
Da wir nicht sel - ber mei - stern Er - folg o - der Fall, und die Gunst von For -

For - tune That go - verns us all, that go - verns us all, Why
- tu - na ent - schei - det die Wahl, ent - schei - det die Wahl, — Why

NOTENBEISPIEL 2A The Rake's Progress I, 1, »Aria«, Ziffer 31–32

LUCIFER (LUZIFER)

Tenore Solo

The beams of my bright - ness burn so bright
Wie strahlt mei - nes Feu - ers hel - ler Schein,

Like a lord am I left to dwell in this light.
Wie dem Herrn, soll es auch mir zur Wok - nung sein.

NOTENBEISPIEL 2B The Flood, »Prelude«, Takt 130–137

INTERLUDE

Reihe R₀ R₇

NOTENBEISPIEL 3 Orpheus, »Interlude«, Ziffer 41f. mit Reihe und Einzeichnung der Reihentöne

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Reihe R ₀	b	cis	e	c	b	g	as	c	a	b
Reihe R ₇	f	as	h	g	f	d	es	g	e	f

(1) Das Basiskriterium »Lateness«, also »Spätheit«, wird man bei der Oper eines knapp Siebzigjährigen wohl als erfüllt betrachten dürfen. Einzuräumen ist, dass in den erwähnten Texten mit »Lateness« nicht ausschließlich auf das bloße Lebensalter abgehoben werden soll, sondern zugleich auf Phänomene wie Krankheit, reduzierte Körperkraft und die Auseinandersetzung mit dem nahenden Tod. Doch gerade für Strawinsky, der ständig mit tatsächlichen und eingebildeten Gesundheitsproblemen kämpfte und ein Vermögen für Ärzte ausgab, waren solche Erfahrungen nichts Neues. Seit er kurz nach der Premiere des *Sacre du printemps* eine wochenlange Thyphuserkrankung nur knapp überlebt hatte, war ihm auch Todesangst vertraut.⁸ Insofern sind bei *The Rake's Progress* beide Aspekte des »Lateness«-Kriteriums gegeben.

(2) Das Kriterium »Retrospektivität«, das nach der herrschenden Meinung Spätwerke kennzeichnet, gilt auch für *The Rake's Progress*. Der Arbeitsbeginn an der Oper fiel zeitlich mit einer Phase der Rückschau auf das eigene Œuvre zusammen. Denn in den Jahren 1947 und 1948 unterzog Strawinsky etliche seiner früheren Partituren – darunter *Petruschka*, *Apollon musagète*, *Oedipus rex* und die *Symphonie de Psalms* – einer Revision, die in Neuausgaben der betreffenden Werke mündete.⁹ Strawinsky tat dies nicht aus freien

⁸ Für zahlreiche Nachweise von Strawinskys prekärer Konstitution siehe die detaillierte Biographie von Stephen Walsh: *Strawinsky*, 2 Bände, New York 1999 bzw. 2006, hier über das Registerstichwort »illness«.

⁹ Volker Scherliess: *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 42 f.

Stücken, sondern um in den USA einen zureichenden Urheberschutz für seine Musik zu erreichen. Gleichwohl hinterließ die intensive Beschäftigung mit der eigenen Musik Spuren in *The Rake's Progress*. So wies Strawinsky ausdrücklich darauf hin, dass beispielsweise die Musiksprache von *Apollon musagète*, den er als »meinen größten einzelnen Schritt in Richtung eines polyphonen Stils der langen Linien« betrachtete, die Faktur der Oper *The Rake's Progress* wesentlich beeinflusst habe, bis hin zu konkreten Übereinstimmungen.¹⁰ Auch auf ein semantisch sinnfälliges Eigenzitat aus *Le Rossignol* machte der Komponist selbst aufmerksam: Die Cembalooktaven in Ziffer 196 des 3. Akts, als Tom mit dem Teufel um sein Leben spielt, greifen laut Strawinsky die Todesmusik aus seiner ersten Oper auf:¹¹



NOTENBEISPIEL 4A *The Rake's Progress* III, 1, Ziffer 196



NOTENBEISPIEL 4B *Le Rossignol*, Ziffer 123

¹⁰ Vgl. Igor Stravinsky und Robert Craft: *Dialogues and A Diary*, London 1968, S. 34, über *Apollon musagète* (»my largest single step toward a long-line polyphonic style«) und dessen Einfluss auf die Oper (»the section at No. 212 in Act II of *The Rake* is purely Apollonian, and I do not mean the »philosophy«, but the notes.«).

¹¹ Ebd.

Doch der Aspekt der Rückschau lässt sich noch weiter verfolgen. Denn einiges deutet darauf hin, dass Strawinsky mit *The Rake's Progress* ganz bewusst auf ein dreißig Jahre älteres Hauptwerk zurückkam, nämlich *L'histoire du soldat* aus dem Jahr 1918. Wie der Komponist mehrfach berichtet hat, sah er am 2. Mai 1947 in einer Ausstellung des Art Institute of Chicago William Hogarths Kupferstichserie *A Rake's Progress* und beschloss sofort, daraus eine Oper zu machen. Diese jähe Faszination dürfte durch ein Detail mit ausgelöst worden sein, das den Komponisten an die Geschichte vom Soldaten erinnert haben mag, der seine Fiedel dem Teufel im Tausch gegen ein Buch überlässt:

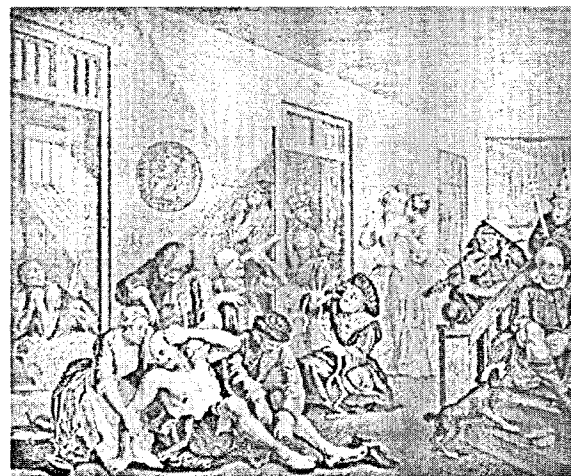


ABBILDUNG 1 William Hogarth, *A Rake's Progress*, Nr. 8

Auf dem letzten Stich, der Toms Ende in der Anstalt Bedlam zeigt, ist rechts einer der Insassen zu sehen, der auf einer Geige spielt und ein aufgeschlagenes Buch mit Noten auf dem Kopf trägt. Dass dies Strawinskys Imagination sofort anregte, lässt sich gleich dem ersten Brief entnehmen, den er an seinen Librettisten W. H. Auden schrieb. In seiner Vorstellung schob der Komponist die beiden Figuren Toms und des geigenden Patienten, die er auf dem Bild gesehen hatte, ineinander: »Da bei jedem Werk das Ende wichtig ist, denke ich, dass das Ende des Helden, wie er in einem Irrenhaus die Fiedel kratzt, einen vorzüglichen Schluss für sein stürmisches Leben abgeben würde. Meinen Sie nicht?«¹²

Auden antwortete sechs Tage später, am 12. Oktober 1947: »Das Irrenhaus-Finale, denke ich, klingt exzellent, aber möchten Sie beispielsweise, wenn er dann die Fiedel spielen soll, dass sich die Fiedel durch die ganze Geschichte zieht?«¹³ Dies schien Strawinsky dann wohl doch zu nahe an *L'histoire du soldat* heranzuführen. Jedenfalls war schon in dem ersten Szenario, das er wenig später gemeinsam mit Auden entwarf, von der Fiedel

¹² Brief Strawinskys an W. H. Auden vom 6. Oktober 1947, in: *Stravinsky: Selected Correspondence*, hg. von Robert Craft, London 1982, Bd. 1, S. 299. (»As the end of any work is of importance, I think that the hero's end in an asylum scratching a fiddle would make a meritorious conclusion to his stormy life. Don't you think so?«).

¹³ Ebd., S. 300. (»I think the Asylum finale sounds excellent, but, for instance, if he is to play the fiddle then, do you want the fiddle to run through the story?«).

keine Rede mehr.¹⁴ Gleichwohl fällt auf, dass etliche zentrale Handlungsmomente aus der Geschichte vom Soldaten in *The Rake's Progress* wieder auftauchen. Dies sind insbesondere solche, die von Hogarths Bildnissen nicht vorgegeben, sondern von Strawinsky und Auden hinzuerfunden wurden – beispielsweise die Figur des Teufels, der in Verkleidung erscheint; das Motiv des Paktes, den der Protagonist mit dem Teufel schließt und der ihm ein Leben in Müßiggang ermöglicht – das ihn aber nicht glücklich macht; schließlich das Kartenspiel zwischen beiden, bei dem der Teufel den Kürzeren zieht. Auch musikalisch scheint Strawinsky in *The Rake's Progress* mitunter auf *L'histoire du soldat* anzuspielen – am greifbarsten gleich zu Beginn der Oper, wo die mit Hilfe der Holzbläser geschilderte Frühlingsidylle an die ganz ähnlich gestaltete »Pastorale« aus dem frühen Werk gemahnt (Notenbeispiel 5a und b).

(3) In »Spätstil Beethovens«, dem wohl berühmtesten aller Spätwerktexte, akzentuierte Theodor W. Adorno als Charakteristikum dieses Stils das gewandelte Verhältnis zur musikalischen Konvention.¹⁵ Habe der mittlere, subjektivistische Beethoven danach getrachtet, die Konvention zu überwinden, so zeichne es den späten aus, dass in seine Musik überall »Formeln und Wendungen der Konvention eingesprengt« seien, dass oftmals »kahl, unverhüllt, unverwandelt die Konvention sichtbar« werde. Adorno deutet dies bekanntlich als Rückzug der Subjektivität aus dem Kunstwerk: »Vom Tode berührt, gibt die meisterliche Hand die Stoffmassen frei, die sie zuvor formte; [...] darum die Konventionen, die von Subjektivität nicht mehr durchdrungen und bewältigt, sondern stehengelassen sind.« Anstelle vormals subjektiven Ausdrucks würden nun »die Konventionen Ausdruck in der nackten Darstellung ihrer selbst.«

Im Anschluss an Adornos Beethoven-Aufsatz ist diese Beobachtung von späteren Autoren zu einem generellen Kennzeichen von Spätstil dahingehend ausgeweitet worden, dass mit Konventionen unbefangener umgegangen werde. Dahinter steht offenbar die Vorstellung, dass der Drang zur Überwindung von Konventionen etwas spezifisch Jungendliches sei, das im Alter nachlasse. Wer dem zustimmt – und damit die Simplifizierung von Adornos Gedanken in Kauf nimmt –, wäre konsequenterweise gezwungen, dieses Kriterium auch für *The Rake's Progress* gelten zu lassen. Denn Strawinsky hantierte hier reichlich mit Konventionen, indem er sein einziges abendfüllendes Musiktheaterstück ganz und gar als Oper über die Oper anlegte. Gleich zu Beginn der Zusammenarbeit mit W. H. Auden, am 6. Oktober 1947, warnte er den Dichter brieflich: »Denken Sie daran, dass ich *kein* Musikdrama komponieren werde, sondern eine wirkliche Oper mit deutlich getrennten Nummern.«¹⁶ Und sechs Jahre später, während der Aufnahmesitzungen für *The Rake's Progress* in New York, äußerte er in einem Zeitungsinterview, er habe

¹⁴ Vgl. »First Scenario for *The Rake's Progress* by Stravinsky and Auden«, in: Igor Stravinsky und Robert Craft: *Memories and Commentaries*, London 1960, S. 167–176.

¹⁵ Theodor W. Adorno, Spätstil Beethovens [1937], in: ders., *Moments musicaux*, Frankfurt am Main 1982 (Gesammelte Schriften, Bd. 17), S. 13–17.

¹⁶ *Stravinsky: Selected Correspondence*, Bd. 1, S. 299. (»Bear in mind that I will compose *not* a musical drama, but just an opera with definitely separated numbers«).

NOTENBEISPIEL 5A *The Rake's Progress* I, 1, bis vor Ziffer 1

NOTENBEISPIEL 5B *L'histoire du soldat*, 2. Szene, »Pastorale«, Takt 1–11

vor *The Rake* noch nie »eine echte Oper« geschrieben. »Mit echt«, fuhr Strawinsky dann fort, »meine ich konventionell.«¹⁷

Tatsächlich werden in *The Rake's Progress* die Konventionen der Oper weder überwunden noch anverwandelt, sondern ausgestellt. Das beginnt bei der kleinen Besetzung mit zweifachen Bläsern, Streichern und Pauken, die dem Mozartschen Opernorchester ent-

¹⁷ Auszüge aus dem Gespräch mit Martin Mayer, das 1953 in *Esquire* erschien, finden sich in: Vera Stravinsky und Robert Craft: *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York 1978, S. 416ff. Vgl. hierzu auch Frank Schneider: *The Rake's Progress* oder Die Oper der verspielten Konventionen. Eine dramaturgische Studie, in: *Jahrbuch Peters*, Bd. 3, 1981, S. 135–169.

spricht, setzt sich über die Nummerndramaturgie samt den vom Cembalo begleiteten Secco-Rezitativen fort und reicht bis zur geradezu schulmäßigen Nachbildung bestimmter Modelle. So entspricht beispielsweise die 3. Szene des ersten Aktes in ihrem Bau exakt dem Typus »scena ed aria«:

The Rake's Progress, Formschema I, 3

Z. 177	Orchestereinleitung	(24 Takte)
Z. 180	Rezitativ Anne	(17 Takte)
Z. 183	»Aria« Anne	(Achtel = 112–108, 34 Takte)
	Z. 183	A
	Z. 187	A'
2 Takte nach Z. 189	Truelove ruft von drinnen	
Z. 190	Rezitativ Anne	(15 Takte)
Z. 193	»Cabaletta« Anne	(Viertel = 126, 88 Takte)
	Z. 193	A
	Z. 204	B
	Z. 207	A'

Einer Orchestereinleitung folgt zunächst ein kurzes Rezitativ der Anne Trulove. Daran schließt sich ihre Arie an, die exakt *lege artis* gestaltet ist: Sie beginnt mit einem ersten, gemäßigten Teil, der aufgrund einer äußeren Störung – hier sind es die Rufe von Annes Vater – abbricht. Nach einem kurzen rezitativischen Einschub schließt sich ein zweiter, schnellerer Teil an, die »Cabaletta«, die auch so überschrieben ist und ostentativ mit einem lang ausgehaltenen *c*^{'''} schließt (Notenbeispiel 6).

(4) Ein weiteres Kriterium, das in der Diskussion eine Rolle spielt, sind Transzendenz und Moralität, von denen viele Autoren Werke des Spätstils typischerweise durchdrungen sehen. Beides ließe sich auch für *The Rake's Progress* reklamieren. Religiöse Anklänge sind hier insofern zu vernehmen, als Strawinsky und Auden den Weg, der Tom Rakewell immer weiter ins Verderben führt, durch Anspielungen auf die Passionsgeschichte als einen Leidensweg kennzeichneten. Inhaltlich ist die Parallelisierung von Tom mit Christus insofern naheliegend, als Rakewell die Gegenfigur zum Teufel Nick Shadow verkörpert. Der Gedanke einer travestierten Passion könnte wiederum durch den schon erwähnten achten Kupferstich in Hogarths Serie ausgelöst worden sein, der Rakewell in einer christusartigen Ikonographie darstellt (siehe Abbildung 1).

Musikalisch griff Strawinsky dies auf, indem er Toms Gesang an mindestens zwei exponierten Stellen der Oper im ariosen Stil der Bach-Passionen gestaltete.¹⁸ Die längere

¹⁸ In Toms »Cavatina« (I, 2.) und im »Duet« zwischen Tom und Anne (III, 3). Auf die erste Stelle machte zuerst Deryck Cooke aufmerksam (The Rake and the 18th Century, in: *The Musical Times* 103 [1962], S. 20–23, hier S. 22), auf die zweite, soweit ich sehe, erst jüngst Hans Darmstadt (Orpheus-Klage und »Zerfließe«-Arie. Ikonographische und analytische Anmerkungen zu Strawinskys *Orpheus*-Ballett, in:

210

A. -sert, Time can-not al-ter, Can-not, can-not, can-
-gehn. Ich darf nicht sau-tern, darf nicht, kann nicht, kann-

211

A. -not al-ter A lo-ving heart, an e-ver
nicht wan-ken. Mein lie-bend Herz, mein lie-bend

212

A. lov-ing heart. Herz ist sein! (She turns and starts toward the garden gate.)
(Sie wendet sich ab und geht nach der Gartenpforte)

QUICK CURTAIN
VORHANG RASCH

End of Act I
Ende des 1. Aktes

NOTENBEISPIEL 6 *The Rake's Progress*, I, 3, »Cabaletta«, Schluss (Klavierauszug)

Musik & Kirche 75 [2005], S. 106–113, hier S. 112). Auch das B-A-C-H-Motiv spielt eine wichtige Rolle in der Oper, hierzu Mary Hunter: Igor and Tom. I history and destiny in *The Rake's progress*, in: *The Opera Quarterly* 7 (1990), II. 4, S. 38–52.

der beiden Passagen findet sich eben in der Anstaltsszene, im Duett zwischen Tom und Anne, die den Unglücklichen ein letztes Mal besucht:

Duet Duett

243 $\text{♩} = 60$
 T. In a foo - - - lish dream, in a
 Durch ein dü - - - ste - res La - by -
 dolce
 p
 244
 T. gloo - - my la - by - rinth I hun - - ted sha - dows, dis -
 - rinth - - irt! ich im Traum; - dort folgt! ich Schat - ten, - miß -
 poco cresc.
 245
 T. dai - - - ning thy true love; For - give thy ser - vant, -
 - ach - - tend dei - ne Treu. Ver - zeth dem Skla - ven, -
 espress.

NOTENBEISPIEL 7 The Rake's Progress III, 3, »Duet«, Ziffer 243f.

Teilen sich diese religiösen Assoziationen eher unter der Oberfläche mit, so kommt der Moralismus in *The Rake's Progress* recht handfest daher. Schon bei der Wahl des Librettisten hatte dieser Aspekt hineingespielt, empfand Strawinsky Auden doch als »einen der wenigen Moralisten, dessen Ton ich ertragen kann.«¹⁹ Das Werk tritt, wie übrigens schon *L'histoire du soldat*, entschieden für eine produktive »vita activa« ein und wendet sich gegen eine müßiggängerische »vita voluptaria«. Bereits in der ersten Fassung des Szenarios, die

¹⁹ Stravinsky/Craft: *Memories and Commentaries*, S. 158.

Auden und Strawinsky am 18. November 1947 ausarbeiteten, findet sich die Idee eines Epilogs vor geschlossenem Vorhang, der die Botschaft des Werks unmissverständlich formuliert: »FÜR MÜSSIGE HÄNDE FINDET DER TEUFEL ARBEIT.«²⁰

III. Insgesamt ergibt demnach die kursorische Prüfung von Strawinskys Oper, dass nach mindestens vier der Kriterien, die von den Architekten des Spätstil-Topos ins Spiel gebracht werden, *The Rake's Progress* als Spätwerk im emphatischen Sinn gelten müsste.²¹ Dass dem nicht so ist, zeigt, wie sehr alles von einem fünften Kriterium abhängt – nämlich der Hermetik. Spätwerke, so die gängige Ansicht seit Adorno, müssten »stachlig« sein und »der Süsse entraten«,²² sich also der Rezeption versperren, was man von *The Rake's Progress* gewiss nicht sagen kann. Doch nach dem herrschenden Geschichtsbild stellte sich, sobald Strawinsky offiziell die Reihentechnik verwendete, wie von selbst auch jene Hermetik ein, die zur Klassifikation der betreffenden Stücke als Spätwerke berechtigt. Diese Überzeugung beruht indessen eher auf einer Mystifizierung der Reihentechnik, als dass sie auf Strawinskys Musik nach dem *Rake* pauschal zuträfe. Denn wie bereits angedeutet, scheinen die Kontinuitäten zwischen Strawinskys »neoklassischer« und seiner »seriellen« Schaffensperiode kaum weniger gewichtig als die idiomatischen Veränderungen, die sich aus der Reihentechnik ergaben. Nüchtern betrachtet, setzte Strawinsky einfach fort, was er seit Jahrzehnten getan hatte – nämlich unter Rekurs auf historische Modelle zu komponieren. Und es ist alles andere als Zufall, sondern konstitutiv für die Poetik des Komponisten, dass er die Reihentechnik erst dann verstärkt einsetzte, als sie ebenfalls historisch geworden war – nämlich nach Arnold Schönbergs Tod, als auch Anton Webern seit sechs und Alban Berg seit sechzehn Jahren nicht mehr lebten.

Will man die Arbeit mit Reihen in dieser Weise als bruchlose Entwicklung in Strawinskys Komponieren beschreiben, empfiehlt es sich, den ebenso ungenauen wie verschlissenen Terminus »Neoklassik« beiseite zu lassen und stattdessen von »Modellkomposition« zu sprechen.²³ Um die Kontinuität dieses Verfahrens zu illustrieren, sei zunächst die historische Bandbreite der Modelle in *The Rake's Progress* ins Gedächtnis gerufen. Dass die Oper im Kern auf das 18. Jahrhundert rekurriere, um die Zeit Hogarths einzufangen, ist zwar nicht falsch, darf aber nicht den Blick dafür verstellen, dass insgesamt eine Spanne

²⁰ Vgl. »First Scenario for *The Rake's Progress* by Stravinsky and Auden«, in: Stravinsky/Craft: *Memories and Commentaries*, S. 176 (»Epilogue. Before the Curtain. Hero, Girl, Villain, Wife and Uncle sing a moral, THE DEVIL FINDS WORK FOR IDLE HANDS TO DO«).

²¹ Tatsächlich hat Adorno die Oper in *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* als »Spätwerk« bezeichnet (Frankfurt am Main 1980, Gesammelte Schriften, Bd. 14, S. 257). Auch Edward W. Said bezieht *The Rake's Progress* ein (*On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, London 2006, passim).

²² Adorno: Spätstil Beethovens, S. 13.

²³ Alternativ schlägt Scherliess, ebenfalls ausgehend von Kritik am unzureichenden Begriff »Neoklassizismus« (Stravinsky, S. 122 f.) die Bezeichnung »Schablonentechnik« für Strawinskys Kompositionsweise vor (ebd., S. 130–142).

abgedeckt wird, die mehr als dreihundert Jahre Musikgeschichte umfasst – denn die Modelle reichen vom Ouvertürentyp Claudio Monteverdis über Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach und die italienische Oper des 19. Jahrhunderts bis zum Music-Hall-Stil, wie die folgende Auswahl zeigt:

The Rake's Progress: Historische Modelle (Auswahl)

<i>The Rake's Progress</i>	Modell
»Prelude«	Toccata-Typus, z. B. Monteverdis <i>Orfeo</i>
I, 1 »Arioso« (Z. 89–94)	Mozart, <i>Così fan tutte</i> , I, 3 (Aria »Vorrei dir«)
I, 2 Vorspiel	Music-Hall-Stil
I, 2 »Chorus« (Z. 115–130, 146–149)	»Marche Militaire« ²⁴
I, 2 »Scene« (Z. 132–140)	»Gigue« ²⁵
I, 2 »Cavatina«	Arioso Bach-Passion
I, 2 »Chorus« (Z. 160–161)	Mozart, <i>Così fan tutte</i> , I, 5 (Quintett »Di scrivermi ogni giorno«)
I, 2 »Chorus« (Z. 163–173)	<i>Lanturlu</i> , französisches Lied aus dem 17. Jahrhundert
II, 2 Vorspiel (Z. 79–80)	Mozart, <i>Così fan tutte</i> , I, 6 (Terzettino »Soave sia il vento«)
II, 2 Vorspiel (Z. 81–83)	Donizetti, <i>Don Pasquale</i> , II, 1
II, 2 Z. 97–105	»March« ²⁶
II, 2 Finale (Z. 142–151)	»Chaconne« ²⁷
III, 1 »Old wives for sale« (Z. 107)	»a street cry« ²⁸
III, 1 »Ballad Tune« (Z. 134–136 und Z. 149–150)	<i>Lilliburlero</i> , irisches Volkslied aus dem 17. Jahrhundert
III, 2 Z. 201–204	Mozart, <i>Don Giovanni</i> , II, 15 (Komturszene)
III, 2 Z. 207–212	Mussorgski, <i>Boris Godunow</i> , 4. Aufzug (Lieder des Narren)
III, 3 »Arioso« (Z. 216–219)	Händel, <i>Semele</i> , III, Nr. 50 (Arioso »Ah me! Too late I now repent«)
III, 3 »Chorus« (Z. 224–235)	»Minuet« ²⁹
III, 3 »Duet« (Z. 243–248)	Arioso Bach-Passion
»Epilogue«	Mozart, <i>Entführung aus dem Serail</i> , Finale; Vaudeville-Typus ³⁰

Am Beispiel der zweiten Szene des zweiten Aktes sei kurz erläutert, in welcher Weise Strawinsky mit den Modellen verfährt. Die Einleitung zu dieser Szene, die eine ängstlich vor Tom Rakewells Haus in London wartende Anne zeigt, verwendet die charakteristi-

²⁴ So Strawinskys Bezeichnung im »First Scenario for *The Rake's Progress* by Stravinsky and Auden«, in: Stravinsky/Craft: *Memories and Commentaries*, S. 168.

²⁵ Ebd.

²⁶ So Strawinskys Eintragung in den Skizzen (Paul Sacher Stiftung Basel, MF 112, fol. 390).

²⁷ Ebd., fol. 427.

²⁸ Stravinsky/Craft: *Memories and Commentaries*, S. 172.

²⁹ So die Überschrift in der Partitur.

³⁰ So Strawinsky laut Robert Craft: »The Epilogue is a vaudeville or pasquinade, the *Seraglio* or *L'Heure espagnole*« (*Dialogues and a Diary*, S. 177).

sche Begleitfigur des Terzettinos »Soave sia il vento« aus *Così fan tutte*. Nach wenigen Takten jedoch lässt sich über der fortlaufenden Begleitung eine Solotrompete vernehmen. Damit ist eine zusätzliche historische Schicht aus späterer Zeit aufgetragen, denn die Anspielung auf den Beginn des zweiten Aktes von Gaetano Donizettis Opera buffa *Don Pasquale* ist unüberhörbar. Überdies bestätigte Strawinsky selbst diese Assoziation, als er sich an seine frühen Erfahrungen mit der italienischen Oper erinnerte: »Norma war die einzige Bellini-Oper, die in meiner Jugend in St. Petersburg aufgeführt wurde, und Lucia und Don Pasquale das einzige von Donizetti; ich erinnerte mich gleichwohl an das Trompetensolo in *Don Pasquale* – so weit zurück! – als ich *The Rake* schrieb.«³¹ Das folgende Notenbeispiel 8 zeigt im Vergleich die beiden Modelle aus *Così fan tutte* (8b) und *Don Pasquale* (8c), auf die Strawinsky Bezug nimmt, und die betreffende Stelle aus *The Rake's Progress* (8a).

NOTENBEISPIEL 8A *The Rake's Progress* II, 2, Ziffer 79f.

Inhaltlich stehen die beiden Stücke aus *Così* und *Don Pasquale* für Situationen, in denen mit den Gefühlen aufrichtig Liebender ein falsches Spiel getrieben wird, ein geläufiges Opernmodell also, das auf die von Tom Rakewell hintergangene Anne präzise passt. Das Verfahren schafft Distanz zum Bühnengeschehen, indem Strawinsky nicht individuellen

³¹ Igor Stravinsky und Robert Craft: *Expositions and Developments*, London 1962, S. 61 (»Norma was the only Bellini opera performed in St. Petersburg in my youth, and Lucia and Don Pasquale were the only Donizetti; I remembered the trumpet solo in *Don Pasquale*, however – that far back! – when I wrote *The Rake*.«).

Nr. 10 Terzettino

[Andante]

Fl. Fiordiligi
Weht
So -
Dorabella
Weht
So -
Don Alfonso
Weht
So -

[Andante]

Str. *p*
Va. Kb. pizz.

Fl. lei - - - ser, ihr Win - de, sanft
a - - - ve sia il ven - to, tran -

Do. lei - - - ser, ihr Win - de, sanft
a - - - ve sia il ven - to, tran -

D.A. lei - - - ser, ihr Win - de, sanft
a - - - ve sia il ven - to, tran -

NOTENBEISPIEL 8B Così fan tutte I, VI, Terzettino »Soave sia il vento«, Takt 1–4

Gefühlen Ausdruck verleiht, sondern das Typische einer Konstellation betont. Ästhetisches Vergnügen entsteht für das Publikum nicht aus der Einfühlung in die Charaktere, sondern aus dem Reichtum der Assoziationen, die durch die Modelle aufgerufen werden.

Zumindest aus dem ersten Jahrzehnt nach *The Rake's Progress* lassen sich Indizien dafür greifen, dass Strawinsky die Reihentechnik in der gleichen modellhaften Art und Weise einsetzte. So trägt etwa die pointillistische Textur im »Pas de deux« aus *Agon* offenkundig den Charakter eines Verweises auf den Stil Anton Weberns. Erhärtet wird diese Vermutung durch den Umstand, dass Strawinsky dem »Pas de deux« – worauf Aloyse Michaely

Maestoso

+ Picc.
f G. Orch.
+ Fk.
Vorhang
Quasi leva il Sipario
Str. pizz.
p
ohne Kb.

Trp.
Hr.
Vlll arco
Br. B. arco
+ Kb. pizz.
(Str.)

Trp.
Hr.
Vlll arco
Br. B. arco
+ Fg.
+ Fg. Hr.

calando

NOTENBEISPIEL 8C Don Pasquale II, 1, vor Ziffer 1

hingewiesen hat³² – eine Reihe zu Grunde legte, die bis auf eine kleine Abweichung (das letzte Trichord ist gegenläufig) der Reihe von Weberns *Variationen* für Orchester aus dem Jahr 1940 entspricht:

³² Michaely: »Das C-Dur der seriellen Farben.«, S. 330.

Strawinsky, *Agon*, »Pas de deux«

f - ges - a - as - g - b - h - d - des - e - es - c

Webern, *Variationen* für Orchester, op. 30

f - ges - a - as - g - b - h - d - des - c - es - e



Wie sich zeigte, ist es üblich, aber wenig plausibel, die Bestimmung des Spätwerks bei Igor Strawinsky von der Reihentechnik abhängig zu machen. Zum einen verband sich mit Strawinskys erwachendem Interesse an dieser Kompositionsweise kein klar markierter Einschnitt, der es rechtfertigen würde, von einer neuen Schaffensperiode zu sprechen. Zum anderen existierte bereits zuvor mit *The Rake's Progress* ein Hauptwerk, auf das die meisten Kriterien, die in der Regel für das Spätwerk namhaft gemacht werden, ebenfalls zutreffen.

Der Faktor Reihentechnik scheint also für die Periodisierung von Strawinskys Œuvre offenkundig überschätzt. Das wirft abschließend die Frage auf, warum sich die Verquickung von Reihentechnik und Spätwerk in der Literatur über Strawinsky derart hartnäckig behaupten konnte. Neben der bereits angesprochenen Konnotation der Reihentechnik mit dem Aspekt des Hermetischen scheinen für diese Verquickung vor allem diskursstrategische Motive ausschlaggebend. So konnte es zu dem Zeitpunkt, als die Rede von Strawinskys Spätwerk aufkam, für alle Beteiligten nur von Vorteil sein, dieses an der Reihentechnik festzumachen. Die Verfechter der seriellen Kompositionsweise konnten stolz die Konversion des bedeutendsten lebenden Komponisten annonciieren und dies als weiteren Beweis für die historische Richtigkeit ihrer Methode verbuchen. Was hingegen Strawinsky selbst betraf, so stellte seine Enttäuschung darüber, dass *The Rake's Progress* – den er selbst hoch einschätzte –, von der jungen Generation kühl bis feindselig aufgenommen worden war, ein starkes Motiv dar, einen neuen, reihentechnisch fundierten Abschnitt seiner Arbeit auszurufen. Vor diesem Hintergrund konnte sich die Vorstellung eines »seriellen Spätstils« bei Strawinsky nachhaltig verwurzeln.