

EXPOSÉ



Ragtime statt Wagner – Wagnis statt Ragtime
 Neue Welt & neue Welten in Europas Klaviermusik“,
 Filmessay von Uli Schauerte

Sechs Porträts stehen im Zentrum dieses dokumentarischen Filmessays über die Neue Musik vor und zwischen den Weltkriegen. Den Schwerpunkt bildet die Klaviermusik, den roten Faden die Rolle des „Jazz“ (in der damaligen Bedeutung, etwa: „amerikanische Modetänze“).

Die Kernaussage: Wenn die antiromantische Moderne („Ragtime statt Wagner“) mit der radikaleren Wiener Schule („Wagnis statt Ragtime“) verglichen wird, geht es meist nur um die Gegensätze. Und es ist ja wahr:

Die Zwölftontechnik wäre beim frühen Strawinsky ebenso undenkbar wie eine „piano rag music“ bei Schönberg.

Aber nicht selten erweist sich Trennendes als die Kehrseite derselben Medaille.

INHALT

Es sind in Wahrheit mehr als sechs Porträts, und es gibt sie nicht nur „im Zentrum“, sondern bereits im Vorspann, einer aus Eigen- und Dokumaterial ziemlich dreist montierten Mini-„Handlung“

(Milhaud rätselt, wie sein Nachbar es schafft, an zwei Flügeln gleichzeitig zu spielen. Strawinsky fragt: „Wird es lange dauern?“).

Es folgen drei Porträts (Debussy, Strawinsky, Milhaud), ein Gruppenbild („Lebenswege“) und die Kapitel über Schönberg, Schulhoff und Hindemith. Die letztgenannten drei Porträts sind noch in Arbeit und daher noch nicht auf der 71-minütigen DVD zu besichtigen. Zum Umfang des gesamten Films siehe unten „Mein Anliegen“.



Milhaud rätselt ...

DEBUSSY



Die Geburtsstunde des Golliwogg in
 "The adventures of two dutch dolls"
 von Florence Upton (1895)

Im Paris der belle époque empfinden Komponisten wie Debussy das Pathos Wagnerscher Musikdramen als teutonische Anmaßung, so daß sie mit bewußt unpräzisen Kleinformaten dagegen ankomponieren. Debussy greift dazu in manchen Klavierstücken zu den pfiffigen Cakewalk-Rhythmen der minstrel shows.

Paradigma ist „Golliwogg’s Cakewalk“, dessen hüpfende Staccati für den im Mittelteil zitierten Tristanakkord – *das* Symbol der spätromantischen Tonalitätskrise – nur Gelächter übrig haben.

Ein fast atonales Akkordgedrängel wider jede Tonsatzregel scheint auch in einem anderen Cakewalk diese Krise förmlich wegzulachen. Und den Akademismus des Conservatoire gleich mit.

STRAWINSKY

Der Schock der Moderne aber geht von Strawinsky aus, dem Komponisten des „sacre“ oder der „piano-rag-music“: von seiner Bitonalität, die traditionelle Dreiklänge zu hochkomplexen Clustern übereinanderschichtet, und von seinen eruptiven, asymmetrisch zerfetzten Rhythmen, welche die brave Ragtimesynkope weit hinter sich lassen.

Manches, darunter seine späte Öffnung zu Wagner und Webern, beglaubigt der Meister selbst: 1965 in kurzen Ausschnitten aus den Gesprächen mit Rolf Liebermann, in denen die schalkhafte Vitalität des damals 83-Jährigen aufleuchtet.



...but you know - and I fürchte consonances !

MILHAUD

Auch Milhaud blickt in Fernsehinterviews auf manche Stationen und Weggefährten wie Claudel oder die „Six“ selbst zurück. Ein Vorbild war Strawinsky, das Feindbild Wagner:



Saudades do Brasil

Der junge Provençale aus jüdischer Familie besucht in Paris die gleichen Wagneropern wie in Wien zur selben Zeit der fast gleichaltrige Hitler. Der wiederum wird beinahe Wagners Schwiegersohn – und er wird zum Initiator des größten Menschheitsverbrechens, dem Milhaud nur knapp entkommt.

In seiner Musik sind die USA und Gershwin so präsent wie Brasilien und Strawinsky. Man sollte es nicht zu ernstnehmen, wenn Poulenc sagt, bei den „Six“ gebe es keinen Jazz, und auch der Milhaud'sche sei allenfalls ein „jazz sud-américain“.

LEBENSWEGE

Bedroht von der Nazi-Barbarei werden viele Lebenswege jüdischer und nicht-jüdischer Komponisten zu vielfältig einander kreuzenden Überlebenswegen. Das Kapitel gehört (primär) jenen, denen kein eigenes gewidmet ist – Namen wie Weill, Wolpe, Tansman, Martinů, Křenek, Hartmann.



Ein nahezu akzentfrei amerikanisch komponiertes Klavierstück von Alexandre Tansman

SCHÖNBERG



Milhaud bei Schönberg (1922)

Nichts scheint die Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts weiter von allem Dagewesenen und damals Vorstellbaren zu entfernen als Schönbergs einsamer Vorstoß in die unerforschten Welten der freien Atonalität und der Zwölftontechnik. Dabei verstand er sich nicht als modernistischer Revolutionär, sondern als konsequenter Fortsetzer der Tradition von Bach bis Mahler. Schönberg, der 1933 emigrierte, war durch keine nationalistische Roheit gegen sich oder seine nichtjüdischen Schüler davon abzubringen, er werde mit der Zwölftontechnik der „deutschen“ Musiktradition inkl. Wagner 100jährige „Vorherrschaft sichern“. Den Jazz faßte er gar nicht an, nicht einmal mit spitzen Fingern wie Berg in einer Szene der „Lulu“. Erst der Kosmopolitismus der Exiljahre läßt ihn die lobenden Worte seines Radio-Nekrologs auf Gershwin finden, die dem Freund gelten, aber auch dessen jazzgetränkter Musik. Die Zwölftontechnik (und Schönbergs laxen Umgang mit den eigenen Regeln) erläutere ich an einer Passage aus dem Klavierstück op. 33a (1928), die noch mehr gute Dienste tut: Sie hat exakt die gleiche Textur wie eine Stelle aus einem Scott-Joplin-Ragtime. Da sieht man: Ob man mit Synkopen die geordnete Rhythmik taktgebundener Musik auflockert oder taktungebundene „Prosa“ rhythmisch ordnet: Das Ergebnis kann verblüffend ähnlich sein.



Es gibt von Schönberg stumme Film- und eindrucksvolle Tondokumente – zusammen ein Glücksfall

SCHULHOFF



Die nachromantisch-expressionistische wie die antiromantische Sprache (und vieles mehr: Dadaimus, Agitprop, Vierteltonmusik) beherrscht und fördert gleich authentisch der deutsch-jüdische Prager Erwin Schulhoff (gestorben 1941 in einem deutschen Kriegsgefangenenlager).

Sein Klavierwerk vereinigt die mit Abstand zahlreichsten Shimmys, Foxtrotts, Ragtimes etc. Deren rhythmische Stolpereffekte treibt er zuweilen bis zu dem Punkt, wo sie

sich, ad absurdum geführt, selbst aufheben. Die sog. Dreierverschiebung im Viervierteltakt ($3/8 + 3/8 \dots$) hält er manchmal solange durch, daß sie dem Hörer einen „Walzer“ vorgaukelt. Um den „Schwindel“ aufzudecken, d.h. die Taktstriche und die verlorene Spannung wieder hörbar zu machen, müßte schon eine Trommel assistieren. Darum agiere ich hier qua Filmtrick (Doppelgänger-Aufnahme) kurz als „Duo“, als Pianist und Schlagzeuger gleichzeitig.



HINDEMITH



mit Strawinsky (1924)

Auch Hindemith war mit dem dissonanten Bruitismus seiner jazzoiden Klaviermusik der „bad boy“ auf dem Vulkan der wilden 1920er, gleichsam klingender Dix oder Grosz.

Doch es gibt auch in den Jazztänzen seiner „Suite 1922“ den nachromantischen Lyrisismus, der mal wie früher Schönberg oder später Skrjabin, mal blueshaft melancholisch klingt – also nicht erst in der abgeklärten Musik, die er später schreibt und mit seiner umfassenden „Unterweisung“ theoretisch begründet. Während Schönbergs Zwölftontechnik die Hierarchien der Tonalität aufkündigt, weist Hindemiths System jedem noch so komplexen Cluster einen Platz in einer „naturegebenen“ Rangordnung zu. Den Anspruch, Musik müsse „natürlich“ sein, vertritt er so unbeirrt, als wüchse sie nicht von jeher historisch, sondern auf Bäumen. Das ist in seinem Fall wohl auch herauszuhören, wenn er in einem kleinen Ausschnitt aus einem späten Fernsehinterview davor warnt, das „Beschreiten neuer Wege“ überzubewerten.

MEIN ANLIEGEN

Die DVD dauert 71 min 08 sec und umfaßt den Vorspann plus vier von sieben Kapiteln.

Das ist in jedem Fall mehr als die Hälfte, aber nicht der ganze Film, auch wenn es für ein „Zwischenergebnis“ bereits recht abgerundet und unfragmentarisch wirken mag.

Von den drei deutschsprachigen Komponisten, an deren Porträts noch gemalt wird, gehören Schulhoff und Hindemith mehr zum Themenbereich „Ragtime statt Wagner“. Die gewichtige (Anti)these „Wagnis statt Ragtime“ wird also fast nur durch einen der sechs Porträtierten vertreten: Arnold Schönberg.

Eigentlich eine unverzeihliche Schiefelage, aber die epochale Bedeutung der Wiener Schule soll ja gerade nicht relativiert, sondern im Gegenteil auch in einem Kontext gewürdigt werden, wo das gemeinhin nicht geschieht, dort nämlich, wo nach der Rolle des Jazz in der europäischen (Klavier)musik gefragt wird.

Strawinsky oder Schönberg, Bi- oder Atonalität, jazzoide oder freie Rhythmik – letztlich sind dies kontroverse Antworten derselben Epoche auf dieselbe (musik)historische Krise.

Zumindest gebührt Schönbergs Weg, dem konsequenteren, m.E. die Priorität bei allen Entscheidungen darüber, wie es nach den 71 Minuten „weitergeht“. Daher werden die Kapitel über Schulhoff und Hindemith von vornherein so knapp bemessen, daß sich die Gewichte auch ohne einschneidende Straffung des Bestehenden nicht weiterverlagern. Und sie bleiben solange als Variablen hintangestellt, bis das (weitgediehene) Schönbergkapitel ganz abgeschlossen ist. Welchen Raum genau der „Ragtime“ im Verhältnis zum „Wagnis“ dann am Ende einnehmen wird, hängt also auch davon ab, in welcher Länge das Ganze, so es denn produziert wird, auf Sendung gehen soll. Unterstellt, es liefe auf einen Zweiteiler hinaus und es gäbe die Wahl, den 71 Minuten entweder kostbare 19 oder komfortable 49 Minuten anzufügen, aber kein „Zwischen-

ding“, so würde ich der längeren Variante den Vorzug geben wollen.

Aber das berührt bereits Entscheidungen, die nur bedingt in der Hand des Autors lägen, zumal neben zielgruppenspezifischen nicht zuletzt Budget- und Urheberrechtsaspekte wachsende Bedeutung erlangen dürften. Dazu ein Hinweis:

Von allen Protagonisten außer Debussy und Schulhoff gibt es neben Photos auch das eine oder andere Filmdokument. Ein Glücksfall – es sei denn, hier müßte aus Urheberrechtsgründen (Sparzwängen?) gestrichen werden. Sollte es dazu kommen und müßten Prioritäten gefunden werden, so wäre mir wichtig, daß diese biographischen Zeugnisse ganz oben auf der Liste der Materialien stehen, auf die *nicht* verzichtet werden muß. Beunruhigend fände ich die Vorstellung, die Filmdokumente mit Ausschnitten aus Gesprächen und Interviews (Strawinsky, Milhaud u.ä.) müßten empfindlich dezimiert werden.

Nach diesem Vorwort im Nachwort noch einige sporadische Hinweise und (hoffentlich nicht zu ausführliche) Beispiele zur „Handschrift“ selbst:

Es liegt qua Sujet und Schwerpunkt auf der Hand, daß viel Klavier gespielt wird. Die häufigere Perspektive ist dabei der (zuweilen lehrreiche) Blick auf die Tasten:

Wie man vermutlich unschwer erkennt, verändert sich im Laufe der ersten drei Porträts die Bildsprache:

Wenn das Milhaudkapitel im Vergleich zu den vorausgehenden „feuilletonistischer“ anmutet, so liegt das zum einen an einer noch stärkeren Gewichtung des Biographischen und Realhistorischen, aber auch daran, daß bei Milhaud auch konkrete Details ganz ohne Fachchinesisch und Notenbeispiele erlebbar werden:



Bitonalität à la Milhaud:
Die linke Hand spielt nur
schwarze, die rechte nur
weiße Tasten.

Wie erkennt man in den „Rag-Capricen“ oder in „Caramel mou“ den Einfluß Strawinskys, die Bitonalität? Ganz banal: die linke Hand spielt streckenweise nur schwarze Tasten, die rechte nur weiße.

Der Text wird meist aus dem Off gesprochen, in die Kamera bisher nur einmal am Ende des Milhaudkapitels.

Um die Persönlichkeiten erlebbar zu machen und Gesagtes aus berufenem Munde zu beglaubigen, werden, wie gesagt, an geeigneter Stelle Zitate aus historischen Filmdokumenten herangezogen. Besonders intensiv sind die kurzen Sequenzen aus

Rolf Liebermanns Gesprächen mit dem späten Strawinsky. Nicht minder bewegend sind etwa Milhauds nachdenkliche oder Poulencs leicht mokante Rückblicke auf die Zeiten der „six“.

Auch die Einsprengsel aus zwei dadaistischen Filmen sind solche besonderen Momente:

Es sind je eine Passage aus *Entr'acte* (1924), wo Satie leibhaftig ins Bild hüpfert, und aus *Vormittagsspuk* (1928), wo Milhaud aus einer Tür tritt – wie aufgestört.

So soll die bereits erwähnte Szene im Vorspann jedenfalls wirken: dadurch, daß ich sie so unter das „Klavierduo“ montiere, als geschähe sie ein „Stockwerk tiefer“. Es kann also vorkommen, daß ich mir die künstlerische Freiheit nehme, ein Zitat aus dem Kontext zu lösen und ihm so einen anderen Sinn zu geben. Es taucht dann redlicherweise später noch einmal unmanipuliert auf.

Auch als Kommentator verlasse ich einmal meine Rolle, zumindest die Meta-Ebene: Im Vorspann fragt Strawinsky „mich“ (auf deutsch): „Wird es lange dauern?“ Erst später wird dem Zuschauer klar: Die Frage stammt aus einer von Strawinsky erzählten Anekdote: Es war Diaghilews Reaktion, als ihm Strawinsky zum erstenmal am Klavier die ungestümen Rhythmen und Dissonanzen des „sacre“ zu Gehör brachte.

Umgekehrt kann es geschehen, daß ein Spielfilmzitat an die Stelle eines historischen Belegs tritt.

Ein Beispiel wären die Ausschnitte aus einer Minstrel show in *Swanee River*.

Das Sujet hat Anspruch auf eine seriöse Darstellung, darum werden Montage und visuelle Effekte unterm Strich behutsam, zurückhaltend und möglichst als semantisch bestimmte Elemente der Bildsprache eingesetzt. Bestimmte grafische Effekte kommen u.a. dort zum Einsatz, wo Farben oder kleine Animationen es ermöglichen, auch dem Laien einen mühelosen und doch recht konkreten Einblick in die Kompositionswerkstatt zu ermöglichen. Darum blinken im Tristanakkord die Dissonanzen, füllen sich Zeilen in Echtzeit mit dem Gespielten, und darum sollen Schönbergs Reihen als Zahlenkolonnen über die Klaviatur wandern. Man wird sehen.

Uli Schauerte
Ewaldstraße 17
50670 Köln
Tel. 0(+49)221 727363
uschau@aol.com