

# SWR2 Essay

## Musik ist Brot und Stuhl

### Die alternative Moderne des Jean Cocteau

Von **Werner Klüppelholz**

Sendung: Montag, 7. Mai 2018, 22.03 Uhr

Redaktion: Lydia Jeschke

Produktion: SWR 2013

---

**Bitte beachten Sie:**

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

---

**Service:**

SWR2 Essay können Sie auch als Live-Stream hören im **SWR2 Webradio** unter [www.swr2.de](http://www.swr2.de) oder als **Podcast** nachhören: <http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/essay.xml>

---

**Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?**

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder [swr2.de](http://swr2.de)

### **Autor**

Jean Cocteau war ein musikalischer Dilettant, der kaum Noten lesen konnte und am Klavier nur eine Tonart kannte. Er spielte „Au clair de la lune“, Teile aus „Petuschka“ oder atonale Stücke Schönbergs, alles in F-Dur. Das Odium des Dilettantismus haftet an Cocteau bis heute, wie eine Aufzählung seiner Berufe in der deutschen Musik-Enzyklopädie zeigt, deren Genauigkeit man genüsslich nennen darf, kennt man die Werke dahinter:

### **Zitator 1**

Impresario, Dramatiker, Lyriker, Romancier, Essayist, Drehbuchautor, Film- und Theaterregisseur, Ballettszenarist, Zeichner, Maler, Karikaturist, Kostüm- und Bühnendesigner, Kirchengestalter.

**(J. Rosteck, Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 2, Sp. 1306)**

### **Autor**

Denn er hat zwei Kapellen ausgemalt. Was die „Musik in Geschichte und Gegenwart“ nicht erwähnt: Cocteau besaß eine glänzend funktionierende Verbindung zwischen Ohr und Hirn, er hat die Zeitenwende des Ersten Weltkriegs so sensibel gespürt wie kaum ein Zweiter und Cocteau hat das Konzept einer musikalischen Moderne skizziert, das dem 20. Jahrhundert eine andere Richtung hätte geben können; statt der Wiener Schule eine École de Paris.

### **Musik 1**

**Darius Milhaud:** 3 poèmes de Jean Cocteau op. 59, Nr. 3, Fête de Montmartre

Ulrike Sonntag (Sopran)

Rudolf Jansen (Klavier)

LC 06206 Troubadisc, Best.-Nr. 01409

### **Autor**

Darius Milhaud, „Fête de Montmartre“, aus Trois poèmes de Jean Cocteau. Was etwa für Gustav Mahler die Uraufführung des „Parsifal“, war für Cocteau die Uraufführung von Strawinskys „Sacre“: ein Damaskus-Erlebnis – oder eine „Häutung“, wie der damals Dreiundzwanzigjährige sagt. Noch das geringste Detail dieses Ereignisses hat Cocteau in sich aufgesogen und der Nachwelt überliefert, einschließlich der Tränen des Impresarios Serge Diaghilew, die er auf dem nächtlichen Spaziergang durch den Bois de Boulogne beim Rezitieren von Puschkin vergoss. Und Cocteau erkannte als Erster den „succès de scandale“, den Erfolg des Skandals. Im Russischen Ballett, wo man seinen blitzenden Esprit schätzte, ging Cocteau ein und aus, unbeschadet eines ersten Misserfolgs, sein Ballett „Le Dieu bleu“ mit der Musik von Reynaldo Hahn, gemeinsamer Freund von Cocteau und Marcel Proust. Erfolglos blieb ebenfalls der Versuch, Strawinsky für ein anderes Projekt zu gewinnen, doch 1917 schafft es Cocteau mit einem neuen Libretto, das er an der belgischen Front entworfen hatte, wo er - in maßgeschneiderter Phantasie-

Uniform - als freiwilliger Verwundeten-Betreuer wirkt: „Parade“, in der Choreographie von Leonide Massine, mit der Musik von Erik Satie, Bühnenbilder und Kostüme von Pablo Picasso. Die gemeinsame Arbeit war indes durchsetzt mit Streit, vor allem zwischen Satie und Cocteau. Über dessen Dominanzstreben bemerkt André Gide mit der Hellsichtigkeit des Intimfeindes:

#### **Zitator 1**

Er weiß sehr wohl, dass Bühnenbild und Kostüme von Picasso sind, dass die Musik von Satie ist, aber er ist sich nicht sicher, ob Picasso und Satie von ihm sind.

**(Gide zit. nach O. Volta, S. 29)**

#### **Autor**

Der Skandal bei „Parade“ war gewaltig. Eine kräftige Dame im Publikum versuchte mit ihrer langen Hutnadel, dem schwächtigen Cocteau die Augen auszustechen, was der Dichter Guillaume Apollinaire, in Soldatenuniform und blutigem Kopfverband, gerade noch verhindern konnte, Picasso rannte auf der Flucht den Maler Matisse um, mit den Worten „Wie froh bin ich, unter diesen Umständen einen wahren Freund zu treffen“, Satie schrieb anschließend einem Kritiker

#### **Zitator 1**

Monsieur, Sie sind nur ein Arsch, aber ein Arsch ohne Musik

**(Satie zit. nach G. Wehmeyer, S. 209)**

#### **Autor**

und wurde bei einer Gerichtsverhandlung, in der Cocteau den Kritiker-Anwalt ohrfeigte, zu einer Woche Gefängnis verurteilt, da die offene Postkarte ja auch von der Concièrge hätte gelesen werden können. Für die jungen Künstler und Komponisten im Publikum hingegen wird „Parade“ zu einem Schlüsselerlebnis wie „Parsifal“ oder „Le Sacre du Printemps“, Cocteau, Satie und Picasso sind von nun an Berühmtheiten und der Kunstbegriff hatte sich radikal verändert, wie Jean-Pierre Armengaud in seiner neuen Satie-Biographie feststellt.

#### **Zitator 3**

Es gibt ein „vor“ und ein „nach“ „Parade.“

**(J. P. Armengaud, S. 395)**

#### **Autor**

Was war geschehen in den nur vierzehn Minuten, die das Stück dauert, an diesem Abend im Mai, als zur gleichen Zeit das Gemetzel um Verdun sich fortsetzte, die Schlacht an der Somme begann und Krupps Riesenkanone „Dicke Bertha“ Paris beschoss?

#### **Zitatorin 2 (Cocteau, geschminkt)**

Die Dekoration stellt Häuser in Paris an einem Sonntag dar. Wandertheater. Drei

Music-Hall-Nummern werden als Parade gebracht: Chinesischer Zauberer, Akrobaten, kleines amerikanisches Mädchen. Drei monströse Manager machen die Reklame. Sie reden in ihrer schrecklichen Ausdrucksweise miteinander, so dass die Menge die Parade für die Vorführung von drinnen hält. Niemand geht hinein. Nach der letzten Nummer brechen die erschöpften Manager einer über dem anderen zusammen.

**(Cocteau zit. nach Hirsbrunner, S. 147)**

#### **Autor**

„Parade“, im Untertitel „Realistisches Ballett“, ist eine Konzentration der Gegenwart des Jahres 1917, ihrer Künste, Medien und technischen Zivilisation. Überwiegend dem synthetischen Kubismus gehören die Bühnenbilder und Kostüme Picassos an, zum Beispiel die der Manager, mit Hüten aus Ofenrohren und amerikanischen Wolkenkratzern auf dem Rücken. Ihre Rufe sind ebenfalls aus den USA importiert, Werbesprüche nämlich, die damals bereits auf die gleiche Bauernfängerei abzielten wie heute noch:

#### **Zitatorin 2**

Wenn Sie geliebt werden wollen, verlangen Sie K.

Wenn Sie reich werden wollen, verlangen Sie K.

Wenn Sie kräftig werden wollen, verlangen Sie K.

**(Cocteau zit. nach Menaker Rothschild, S. 66)**

#### **Autor**

Das Produkt K. freilich bleibt im poetischen Dunkel. Doch die Manager animieren auch ganz konkret zum Besuch der Vorstellung:

#### **Zitatorin 2**

Es ist ein Verbrechen, die eigene Neugier abzutöten. Sie werden es lebenslang bedauern, wenn Sie diese Gelegenheit nicht wahrnehmen. Kommen Sie herein, um das amerikanische Leben kennenzulernen: Kurze Rennen – Krimis – den Hudson – Fabriken – entgleisende Züge – sinkende Ozeandampfer.

**(Cocteau zit. nach Menaker Rothschild, S. 52)**

#### **Autor**

Die Choreographie des noch sehr jungen Massine stammte überwiegend von Cocteau. Innerhalb des theatralen Rahmens – Werbe-Proben einer Vorstellung – bilden die einzelnen Aktionen keine geschlossene Fabel wie ein konventionelles Handlungs-Ballett, sondern reihen sich unverbunden aneinander, gleich den kurzen Streifen von Georges Méliès, die in den ersten Jahren des Stummfilms ebenfalls eine Jahrmarkts-Attraktion darboten. Zum Beispiel:

#### **Zitatorin 2**

Der Chinese zieht ein Ei aus seiner Haarflechte, isst es, verdaut es, findet es wieder

am Ende seiner Sandale, spuckt Feuer, verbrennt sich, trampelt um das Feuer auszulöschen usw. Das kleine Mädchen macht eine Fahrt mit dem Zweirad, zappelt wie Filmfiguren, imitiert Chaplin, verjagt mit dem Revolver einen Dieb, boxt, tanzt einen Ragtime, schläft ein, erleidet einen Schiffbruch, rollt sich auf dem Gras, nimmt eine Kodak usw.

**(Cocteau zit. nach Wehmeyer, S. 176)**

### **Autor**

Im Übrigen zählt das Scheitern der Bewegungen mehr als ihr Gelingen, wie ein halbes Jahrhundert später in Mauricio Kagels „Kontra – Danse – Ballett für Nicht-Tänzer.“ Die Akrobaten versagen kläglich bei ihren Kunststücken und der Tanz der Manager soll aussehen wie ein „organisierter Unfall“, aber: „mit der Disziplin einer Fuge.“ An Jean Paul gemahnend sind überdies zwei stumme Tänze vorgesehen, für die in der Partitur ursprünglich je zwei Seiten leer blieben. Die Geräusche der „Parade“, gegen die sich Satie bis zuletzt sträubte, sind ebenfalls ein Einfall Cocteaus, der den Futurismus bestens kannte, wenn er auch die Futuristen für „Provinzler und Aufschneider“ hielt. Wie Zeitungsausschnitte in kubistischen Collagen sollten die Geräusche wirken, mehr noch, wie das „trompe d’oeil“ auf den Tafelbildern der Kubisten mittels plastischer Gesimse oder künstlichem Holz sollten die Geräusche zu einem „trompe l’oreille“ führen, zu einer Ohrentäuschung, indem sie ununterscheidbar von der Musik würden, was allerdings erst in unseren digitalen Tagen möglich ist, wo sich ein Celloton mühelos in ein Löwengebrüll verwandeln kann. Cocteau hatte zunächst weit mehr Geräusche geplant als – aus Gründen technischer Unzulänglichkeit - tatsächlich verwendet wurden: Zwanzig Schreibmaschinen, Schnellzüge, Flugzeuge oder Morseapparate, die der Schiffbrüchigen auf der „Titanic“. Übrig geblieben sind eine Schreibmaschine, Lotterierad, Sirene und die Revolverschüsse des „Amerikanischen Mädchens“, ein Requisit aus dem Westernfilm.

### **Musik 2**

**Eric Satie:** Parade, Il petite fille americaine , TP S. 47

Orchestre des Concerts Lamoureux

Leitung: Yutaka Sado

LC 00200 Erato, Best.-Nr. 385827-2

### **Autor**

Das Gesamtkunstwerk „Parade“ mit seiner dadaistischen Handlung, den futuristischen Geräuschen und kubistischen Kostümen ist das genaue Gegenteil des Wagnerschen. Sollen dort die verschiedenen akustischen und visuellen Ebenen einem einzigen homogenen Ausdruck und dem dramatischen Inhalt dienen, so gibt es in der handlungslosen „Parade“ keinen Inhalt mehr und die Ausdruckswerte sind – sei’s kubistisch, sei’s filmisch - gleichsam auseinandergeschnitten. Apollinaire prägt in seinem Programmheft-Text zu Cocteaus „Realistischem Ballett“ den Begriff „Surrealismus“, der zugleich geeignet war, das unsägliche Geschehen im Ersten

Weltkrieg abzudecken. Einen unausgesprochenen Inhalt besitzt „Parade“ allerdings, es ist das Verhältnis von avantgardistischer Kunst und dem Publikum, das sich ihr verweigert.

### **Zitatorin 2**

Die heuchlerische Eleganz des Chinesen, die Melancholie des kleinen Mädchens, die rührende Unbeholfenheit der Akrobaten, all das, was für das Publikum der „Parade“ letztlich artistischer Schnickschnack geblieben ist, hätte ihm gefallen, wenn nur der Akrobat das kleine Mädchen geliebt hätte und durch den eifersüchtigen Chinesen umgebracht worden wäre, der seinerseits durch die Frau des Akrobaten getötet würde – oder jede andere der 36 dramatischen Kombinationen.

**(Cocteau Hahn..., S. 61)**

### **Autor**

Was vielleicht jedoch nicht ganz jugendfrei gewesen wäre. So konnte ein Besucher zu seiner Gattin sagen:

### **Zitator 1**

Wenn ich gewusst hätte, wie dumm das ist, dann hätten wir auch die Kinder mitnehmen können.

**(Menaker Rothschild, S. 58)**

### **Autor**

1918, in derselben Woche, als Debussy stirbt und der Krieg mit Deutschland weiter tobt, gibt Jean Cocteau in einem selbst gegründeten Verlag ein Büchlein heraus, in dem er seine bisherigen Erfahrungen mit Musik und insbesondere mit „Parade“ verarbeitet. Es trägt den sprechenden Titel „Le Coq et l'Arlequin“, Hahn und Harlekin, wo Cocteau das Nationalsymbol Frankreichs jener Figur aus der Commedia dell'arte gegenüberstellt, die halb Tölpel ist, halb Teufel, was die Deutschen meint und in Frankreich zugleich ein Reste-Essen. In dieser Hinsicht macht der Harlekin jedoch dem Buch unfreiwillig Ehre, denn es ist ein Sammelsurium aphoristischer Kommentare zur Musik Wagners, Debussys oder Saties, zur Komposition, zur Funktion von Musik oder zu ihrer Rezeption. Manch braves Wort, etwa, dass man sich stets an Qualität halten solle, könnte auch in Schumanns „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ stehen, doch ist die Summe luzider Einsichten genügend groß. Jahre vor Alban Bergs Aufsatz „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?“ gibt Cocteau die schlichte Antwort:

### **Zitatorin 2**

Das Publikum will erst verstehen, dann fühlen.

**(Cocteau, Hahn... S. 73)**

### **Autor**

Was die Ursache des Skandals benennt. Aus Unverständnis erwächst der Verdacht,

der sich von den Tumulten um Schönberg und Strawinsky bis hin zu Kagel und Lachenmann durchs gesamte 20. Jahrhundert zieht, ein Komponist wolle sich über das Publikum lustig machen. Cocteau in einem anderen Buch:

### **Zitatorin 2**

Das Publikum hat die Gewohnheit angenommen, den Künstler zu fragen: „Bist du auch seriös?“ Ein Freund fragte umgekehrt das Publikum: „Seid *ihr* denn seriös?“  
**(Cocteau in Hagen, S. 99)**

### **Autor**

Berg argumentiert als Fachmann mit den andersartigen Eigenschaften von Variation und Kontrapunkt in der Neuen Musik, während Cocteau, der musikalische Dilettant, zugleich Schlüsse aus Geschichte und Gegenwart von Literatur, Theater und Bildender Kunst zieht, denen er selbst produktiv angehört. Beispielsweise:

### **Zitatorin 2**

Die Tradition verkleidet sich von Epoche zu Epoche, doch das Publikum ist mit ihrem Anblick schlecht vertraut und vermag sie hinter ihrer Maske nie zu entdecken.  
**(Cocteau, Hahn..., S. 61)**

### **Musik 3**

**Pierre Henry:** Variations sur une porte et un soupir

Pierre Henry

LC 07045 Harmonia Mundi France, Best.-Nr. HMA 1905200

### **Autor**

Pierre Henry „Variations sur une Porte et un Soupir“, Variationen über eine Tür und einen Seufzer, ein Stück musique concrète aus Cocteaus Todesjahr 1963 in treuer Tradition der französischen Programmmusik seit dem 16. Jahrhundert. Bei François Couperin heißen die Vorwürfe seiner Klavierstücke:

### **Zitator 3**

Die Milchmädchen von Bagnolet

Die Leiermänner und die Bettler

Die Bäuerinnen im sonntäglichen Kopfputz

### **Autor**

Auch Cocteau sieht die Inspirationsquellen der Komponisten auf der Straße, bei einem Fest auf dem Montmartre oder beim lebendigen Treiben in den Gassen Neapels, die das Team der „Parade“ besuchte, nachdem es in Rom das Stück beendet hatte (nur Satie war zu Hause geblieben). Allerdings dachte Cocteau dabei weniger an die Clavecinisten als an den Kubismus. Er bildete sich zeitlebens durch genaue Beobachtung anderer, etwa Picassos, der immer wieder merkwürdige Objekte und sei es Müll auf der Straße aufhebt und für seine Werke benutzt.

## **Zitatorin 2**

Von ihm lernte ich, dass ein Liedchen, gesungen von einem Straßensänger, lohnender ist als die „Götterdämmerung“.

**(Cocteau, zit. nach Menaker Rothschild, S. 61)**

## **Autor**

Daraus formuliert Cocteau in „Hahn und Harlekin“ ein ästhetisches Programm:

## **Zitatorin 2**

Macht keine Kunst nach Kunst. Allein die Realität führt zu einem bedeutenden Kunstwerk.

**(Cocteau, Hahn..., S. 75)**

## **Autor**

Wie in „Parade“. Cocteau hat offenbar seinen Nietzsche, den er in „Hahn und Harlekin“ gegen Wagner zitiert, gut gekannt. „Kunst nach Kunst“ heißt bei Nietzsche „Musik über Musik“, nämlich Beethoven, während sich Mozart „vom Schauen des südländischen Lebens“ anregen ließ.

Doch zur Realität zählt nicht nur das zufällige Geschehen auf der Straße, sie umfasst auch die Neuheiten im Saal. Was Cocteau vorschwebt, durchaus mit Anleihen beim Futurismus, ist eine Transformation der Popkultur in die Opus-Kultur.

## **Zitatorin 2**

Music-Hall, Zirkus, amerikanische Negerorchester inspirieren einen Künstler genauso wie das Leben. Sich der Emotionen bedienen, die solche Darbietungen wachrufen, heißt nicht, Kunst nach der Kunst zu machen. Diese Darbietungen sind keine Kunst. Sie erregen –

## **Autor**

Die Emotionen

## **Zitatorin 2**

Wie Maschinen, Tiere, Landschaften, die Gefahr. Diese Lebenskraft, die sich auf einer Music-Hall-Bühne zeigt, macht auf den ersten Blick all unsere Kühnheiten unmodern. Das liegt daran, dass die Kunst, selbst im blindwütigsten Umschwung, langsam und umsichtig ist. Hier aber gibt es keine Skrupel, man überspringt die Stufen.

**(Cocteau, Hahn..., S. 49)**

## **Autor**

Daraus spricht die Suche nach einer „Revitalisierung der Kultur“, die die Geschichtsschreibung heute als einen Hauptgrund benennt für die anfängliche Kriegsbegeisterung auf beiden Seiten des Rheins. Der Maler Franz Marc etwa



erhoffte sich vom Krieg „eine Reinigung der europäischen Kultur.“ Mithin eine Befreiung von den Rubens-Imitationen des Hans Makart, von der pseudo-gotischen Architektur der Gründerzeit, von der aufgeblasenen Formgebung in allen Lebensbereichen, wozu Walter Benjamin bemerkte:

#### **Zitator 1**

Auf diesem Sofa kann die Tante nur ermordet werden.

#### **Autor**

Für die Spontaneität der Unterhaltungskunst, die frei ist von Skrupeln historischer Reflexion, dient Cocteau als Modell in der Musik der Jazz.

#### **Zitatorin 2**

Der Jazz ist mehr als Rhythmus, nämlich: Pulsschlag. Ich fühlte den Pulsschlag der Muse. Ich spürte, wie ihr rotes Blut hämmerte. Es kam geradewegs vom Herzen. Es schreckte auf. Es gab Mut.

**(Cocteau in Hagen, S. 99).**

#### **Autor**

Erst recht ist Cocteau vom Jazz infiziert, wenn er sich selbst ans Schlagzeug setzt:

#### **Zitatorin 2**

Ich spiele sehr gut Jazz und bilde mir etwas darauf ein; außer dem Zeichnen ist Jazzspielen mein Steckenpferd. Mit Jean Wiener am Flügel und dem schwarzen Saxophonisten Vance machte mich der Jazz besoffener als Alkohol, den ich schlecht vertrage. Beim Jazz wird man von zwanzig Armen hochgestemmt; man wird zum Gott der Geräusche.

**(Cocteau in Hagen, S. 99)**

#### **Autor**

In den 20er Jahren erfindet der dichtende Jazzfan Cocteau beiläufig eine Untergattung des Melodrams, die weit später als „Jazz und Lyrik“ um die Welt gehen sollte. Hier seine Stimme mit dem Gedicht „La Toison d’Or“, Das goldene Vlies, und das Orchester Dan Parrish.

#### **Musik 4**

**Jean Cocteau:** „La Toison d’Or“

Cocteau & L’Orchestre Dan Parrish, Tr. 4, ab 1’20”

Universal Music Jazz (France), Best.-Nr. 981 255-4

#### **Autor**

Mit Nietzsches Begeisterung an Bizets „Carmen“ vergleicht Cocteau seine Faszination an der rauschhaften Vitalität des Jazz, beides ein Gegengift wider Wagner, zumal sie noch gesteigert wird durch die neuen Tänze. Für Cocteau

gleichsam eine Panzerwaffe gegen die dekadente Erschlaffung der Kultur, wie er nach dem Besuch einer Music Hall notiert:

### **Zitatorin 2**

Der Saal applaudierte stehend, aus seiner Schlawheit gerissen durch diese außergewöhnliche Tanznummer, gegen die die Verrücktheiten Offenbachs wirkten wie eine Kalesche von 1870 gegen einen Tank.

**(Cocteau, Hahn..., S. 47)**

### **Autor**

Die wichtigste militärische Erfindung des Ersten Weltkriegs neben den U-Booten, die Cocteau „trojanische Fische“ nennt. Bei seiner Propagierung der Realität als Vorlage der Kunst geht es aber nicht um deren photographische Abbildung. Der Lyriker, als der Cocteau begonnen hatte, zielt ab auf eine Darstellung dessen, was hinter der Wirklichkeit liegt, was „plus vrai que le vrai“ sein sollte, wahrer als die Wahrheit, und das nennt Cocteau „Poesie“. Die freilich nicht im Unverbindlichen verharren darf, sondern er fordert von der Kunst nichts weniger als „den Sinn ihrer Epoche zu erfassen.“ Also auch den Sinn, den Wahn-Sinn des Ersten Weltkriegs - der im Übrigen Cocteau nachhaltig geprägt hat. 1938, noch vor der deutschen Besetzung Frankreichs, schildert er in einem Prosatext das bis auf die Grundmauern zerstörte Paris, wie es realiter 1870 der ausdrückliche Wunsch Wagners war und 1944 der Befehl Hitlers, die Sprengladungen waren schon angebracht. Aufbewahrt sei der Name des befehlsverweigernden Generals, Dietrich von Choltitz.

Cocteau hat noch eine weitere Wirklichkeit im Blick als die innerhalb von Kompositionen

### **Zitatorin 2**

Hinter jedem unserer bedeutenden Kunstwerke gibt es ein Haus, eine Lampe, eine Suppe, Feuer, Wein, Pfeifen.

**(Cocteau, Hahn..., S. 9)**

### **Autor**

Mithin die Realität der Entstehung von Kunst, die er im Umgang mit dem planenden Diaghilew, mit dem probenden Strawinsky, dem skizzierenden Picasso oder dem Korrektur lesenden Proust aus nächster Nähe beobachten konnte. Für Cocteau ist der Geniebegriff leer, die Vorstellung, Werke seien geradewegs vom Himmel gefallen - wie sie bis heute durch die Geisteswissenschaften geistert - ein Köhlerglaube; Künstler sind für ihn nichts als Handwerker, wie Bäcker oder Klempner.

Die zweite Forderung, die sich durch Cocteaus „Hahn und Harlekin“ zieht, ist die nach Schlichtheit.

### **Zitatorin 2**

Das Wort „Schlichtheit“, auf das man in diesen Aufzeichnungen häufig treffen wird, verdient, dass man es etwas näher erläutert. Man darf Schlichtheit nicht für ein

Synonym von Simplizität halten oder gar für ein Zurückweichen. Schlichtheit ist ebenso progressiv wie das Raffinement, und die Schlichtheit unserer modernen Komponisten entspricht mitnichten der unserer Pianisten.

**(Cocteau, Hahn..., S. 6)**

#### **Autor**

Die nämlich den Klang sozusagen aufblähen mittels Pedalisierung. Cocteau fordert eine Musik „ohne Pedal“ oder – die Bilder wechseln ständig, er ist halt Dichter – „ohne Sauce“, „ohne Sauerkraut“, „ohne Nebel“ und keine Musik, die man „mit dem Kopf zwischen den Händen hört.“ Da bleibt nicht viel übrig, nicht Debussy und Wagner erst recht nicht.

#### **Zitatorin 2**

Das lateinische Spiel kommt ohne Pedal aus; die Romantik tritt das Pedal tief durch. Wagner ist das Pedal; Debussy tritt es.

Der Impressionismus ist eine Nachwirkung Wagners. Das letzte Donnerrollen des Gewitters.

„Pelléas“ ist noch Musik, die man sich das Gesicht zwischen den Händen anhört. Jede Musik, die man sich so anhört, ist suspekt. Wagner ist der typische Vertreter dieser Musik.

Man kann sich im Dunst Debussys nicht verlieren wie im Nebel Wagners, doch schlecht werden kann einem dabei schon.

**(Cocteau, Hahn..., S. 81)**

#### **Autor**

Und selbst den noch kurz zuvor vergötterten „Sacre“ trifft sein Bannfluch, was ihm Strawinsky jahrelang übel genommen hat, bis ihn Cocteau mit dem Libretto zu „Oedipus Rex“ wieder versöhnt.

#### **Zitatorin 2**

Wagner kocht uns auf Dauer weich; Strawinsky lässt uns gar keine Zeit, „uff“ zu sagen, aber sowohl der eine wie der andere strapazieren unsere Nerven. In „Sacre“ steckt theatralischer Mystizismus. Wenn es nicht gar Musik ist, die man das Gesicht zwischen den Händen hört.

**(Cocteau, Hahn..., S. 83)**

#### **Autor**

Also versunken. Das ist die Hörweise der Romantik, bei Wackenroder und Tieck beispielsweise, wenn Joseph Berglinger den ersten Klang des Orchesters wahrnimmt.

#### **Zitator 3**

Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich und heftet die Augen unverrückt auf den Boden. Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von

allen irdischen Kleinigkeiten gereinigt; die Musik durchdrang seine Nerven mit leisem Schauer und ließ mannigfache Bilder in ihm aufsteigen.

**(Wackenroder / Tieck, S. 111)**

**Autor**

Beim Exorzismus der Romantik macht Cocteau auch vor den Instrumenten nicht halt, unter denen er als Hauptschuldige die Streicher erblickt.

**Zitatorin 2**

Bald darf man auf ein Orchester hoffen ohne das Streicheln der Saiten. Ein reiches Instrumentarium aus Holzbläsern, Blechbläsern und Schlagzeug.

**(Cocteau, Hahn..., S. 51)**

**Autor**

Wenige Jahre später von Edgard Varèse geliefert.

Cocteaus Wagner-Feindschaft ist jedoch nicht durch den Krieg bedingt, wie etwa beim vormaligen Wagnerianer Camille Saint-Saens. Sein Protest gegen Deutschland beschränkt sich darauf, dem Mundwasser Odol abzuschwören. Es ist die Mentalität von der anderen Rheinseite, die Cocteau fremd bleibt. Er steht weder in der Tradition einer „Metaphysik der Instrumentalmusik“, begründet in der deutschen Früh-Romantik, noch in der von Hegels „Kunstreligion“, wie sie in Wagners „Parsifal“ ihren Höhepunkt gefunden hat, den Cocteau „lächerlich“ findet. Sein Ideal hingegen ist eine „Musik für alle Tage.“

**Zitatorin 2**

Genug der Hängematten, Girlanden, Gondeln; ich will, dass man mir eine Musik macht, in der ich wie in einem Haus leben kann.

Ein Freund erzählt mir bei seiner Rückkehr aus New York, dass man die Häuser in Paris in die Hand nehmen könne. Euer Paris, fügt er hinzu, ist schön, weil es nach menschlichem Maß gebaut ist. Unsere Musik muss nach menschlichem Maß gebaut werden.

Die Musik ist nicht immer Gondel

**(Cocteau, Hahn..., S. 45)**

**Autor**

Lohengrin

**Zitatorin 2**

Streitross

**Autor**

Walküre

## **Zitatorin 2**

Gespanntes Seil.

## **Autor**

Anstrengung

## **Zitatorin 2**

Sie ist zuweilen auch ein Stuhl.

## **Autor**

Setzen wir uns für einen Moment. Auf diesen Stuhl, geborgt vom Maler Henri Matisse. Der publiziert 1908, als mit Picassos erstem kubistischen Bild und Schönbergs frühester atonalen Komposition die Moderne gerade beginnt, anstrengend und Nerven strapazierend zu werden:

## **Zitator 3**

Ich träume von einer Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit, der Ruhe, ohne beunruhigende oder sich aufdrängende Gegenstände, von einer Kunst, die für jeden Geistesarbeiter, für den Geschäftsmann so gut wie für den Literaten, ein Beruhigungsmittel ist, eine Erholung für das Gehirn, so etwas wie ein guter Lehnstuhl, in dem man sich von physischen Anstrengungen erholen kann.

**(Matisse zit. nach Wehmeyer, S. 228)**

## **Autor**

Diesen Zweck erfüllte eigentlich schon eine Flasche Rotwein. Doch Cocteau – vielleicht Matisse ebenfalls – zielt nicht auf pure Entspannung durch Kunst, er hält fest an der Poesie, die doch den Blick auf die Welt verändert, mithin an einem Rest musikalischer Transzendenz. Sie soll freilich so schlicht sein und gleichzeitig so notwendig wie das tägliche Baguette.

## **Zitatorin 2**

ES WIRD MUSIKALISCHES BROT VERLANGT.

**(Cocteau, Hahn..., S. 51)**

## **Autor**

Nur ein einziger Komponist ist imstande, Cocteau eine solch nahrhafte Musik zu liefern: Erik Satie, auf den er in „Hahn und Harlekin“ immer wieder zurückkommt.

## **Zitatorin 2**

Die impressionistischen Musiker haben angenommen, die Partitur von „Parade“ sei armselig, weil sie ohne Sauce war. Die vierhändige Partitur von „Parade“ ist von Anfang bis Ende ein architektonisches Meisterwerk; genau das können an Verschwommenheit und Erschauern gewöhnte Ohren nicht fassen.

Jedes neue Werk Saties ist ein Beispiel des Verzichts.

Satie lehrt die größte Kühnheit unserer Zeit: schlicht zu sein.

**(Cocteau, Hahn..., S. 59)**

#### **Autor**

Indem er die „Sauce“ der orchestralen Vielstimmigkeit Wagners oder Debussys weglässt und stattdessen – meist für Klavier - Melodien mit Akkordbegleitung schreibt. Saties harmonisch gestützte Einstimmigkeit, ohne die Zutaten von Farbe und Polyphonie, setzt Cocteau mit einer Zeichnung gleich.

#### **Zitatorin 2**

In der Musik ist die Melodie die Linie. Die Rückkehr zur Zeichnung bedingt eine Rückkehr zur Melodie.

**(Cocteau, Hahn..., S. 39)**

#### **Autor**

Die Rückkehr zur Zeichnung ist ein Retour zu den ursprünglichen Quellen aller Musik, zu Lied und Tanz. Vermutlich ohne es zu ahnen, wandelt Cocteau hier auf den Spuren von Rousseau. Dem reichte zur „Rührung“ eine einfache Melodie aus wenigen Tönen, wozu also die Mehrstimmigkeit, eine „Barbarei der nordischen Länder“, schließlich würden bei einem Gespräch ja auch nicht mehrere Menschen gleichzeitig reden. Doch bedeutet Rousseaus „Unité de mélodie“, die Einheit der Melodie, mehr als nur einen musiktheoretischen Befund, worauf Hans Georg Nicklaus hinweist:

#### **Zitator 3**

Es ist die Phantasie der Rückgewinnung einer ursprünglichen Einstimmigkeit, wenn Rousseau im Contrat social von einer Art Kollektivkörper und dem gemeinsamen Ich der Gesellschaftsmitglieder spricht. Einstimmigkeit heißt hier zunächst nicht das Unisono eines Chores, sondern heißt: die eine Sprache sprechen, die nicht vermittelt werden muss, aus der vielmehr alle schöpfen, wie aus einem Brunnen, um sich zu ernähren, um *ein* Körper zu werden. Und die Stimme ist das Organ dieser Einheit.

**(Nicklaus, S. 161)**

#### **Autor**

Das tönende Urbild solcher Einstimmigkeit entstammt einem früheren Krieg zwischen Frankreich und Deutschland, es ist der „Kriegs-Gesang für die Rheinarmee“ alias „La Marseillaise“. Ein Jahr später, 1793, war das Rheinland verloren und in Paris rollten die Köpfe.

#### **Zitator 3**

Den inneren Feind auslöschen – das war Robespierres Version der Unité de Mélodie, der Einstimmigkeit, zu der sich das französische Volk formieren sollte. Jede Polyphonie war Verrat an den Idealen der Unité, jenem gemeinsamen Ursprung, an

dem die einfachen Melodien regieren.

**(Nicklaus, S. 161)**

#### **Autor**

Rousseaus „Unité de mélodie“ wäre demnach eine Metaphysik der Vokalmusik, wenn auch bloß der einstimmigen. Sollen sich die Deutschen an der chromatischen Komplexität Wagners und die Russen am archaischen Tonsatz Mussorgskis erfreuen, Cocteau hingegen will die französischen Komponisten durch die Schlichtheit einfacher Melodien davor bewahren.

#### **Zitatorin 2**

Debussy ist vom rechten Weg abgewichen, weil er aus dem deutschen Hinterhalt in eine russische Falle geraten ist.

Ich fordere eine französische Musik aus Frankreich.

**(Cocteau, Hahn..., S. 37)**

#### **Autor**

Und die bietet bislang einzig Satie.

#### **Zitatorin 2**

Hören Sie nur „Les Gymnopédies“, die aus einem Guss und von glasklarer Melancholie sind.

**(Cocteau, Hahn..., S. 37)**

#### **Musik 5**

**Eric Satie:** Gymnopédie Nr. 1

Hakon Austbo (Klavier)

Brillant 99384

#### **Autor**

Da gibt es einige junge Komponisten, sie heißen Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc und – als einzige Frau – Germaine Tailleferre.

Außer Honegger und Milhaud hatten sie voller Begeisterung die Uraufführung der „Parade“ erlebt und ebenfalls gemeinsam ist ihnen die Verehrung für Satie.

#### **Zitator 3**

Die Reinheit seiner Kunst, sein Horror vor jeder Konzession, seine Verachtung des Geldes, seine Unnachgiebigkeit Kritikern gegenüber waren für uns ein wundervolles Beispiel.

**(Milhaud, S. 81)**

#### **Autor**

Schreibt Milhaud in seiner Autobiographie. Bei einem der Konzerte dieser

Komponisten erfindet der Kritiker Henri Collet – nach dem Vorbild der russischen Fünf - den Namen „Die französischen Sechs“, kurz Les Six. Cocteau erfasst sofort die Gelegenheit, sich zum Führer der Groupe des Six aufzuschwingen. Er habe sie in eine Vase gestellt, sagt er, was im Französischen sogar einen Reim ergibt:

### **Zitatorin 2**

Auric, Milhaud, Poulenc, Tailleferre, Honegger,  
J'ai mis votre bouquet dans l'eau d'un même verre.

**(Cocteau zit. nach Wehmeyer, S. 228)**

### **Autor**

Und Cocteau fertigt eine seiner verschachtelten Zeichnungen an, wo die Köpfe der Genannten aus seinem eigenen Haupt herauswachsen. Überdies existiert ein Foto: Die Komponisten stehen um einen Flügel herum, an dem wie ein Konservatoriumslehrer der Nicht-Musiker Cocteau sitzt. Man verstand sich gut untereinander, ging jeden Samstagabend in der Nähe der Place Pigalle gemeinsam essen und anschließend in den Zirkus oder auf den Rummel am Boulevard de Clichy. Der musikästhetische Zusammenhalt der Sechs währt allerdings nur einen ganz kurzen Augenblick, als sie selbst ein Manifest verfassen, das Cocteaus „Hahn und Harlekin“ in musikalische Fachbegriffe übersetzt und eine General-Kritik der Wiener Schule darstellt:

### **Zitator 3**

Die musikalischen Formen sind von zahlreichen und unnützen Durchführungen überladen. Es gilt auf normale Verhältnisse zurückzukommen und die Hypertrophie der bestehenden Formen zu beseitigen. Die echten französischen Traditionen müssen wieder aufgenommen werden, die auf der Scheu vor der Emphase und der gefühlsmäßigen Übertreibung beruhen.

Es gilt allen romantischen Geist zu verbannen und das rechte Gleichgewicht von Gefühl und Vernunft herzustellen, das den französischen Klassizismus kennzeichnet. Unter diesem Aspekt ist Satie das Vorbild der Jungen.

Verzicht auf den Chromatismus, das charakteristische Ausdrucksmittel der Romantik. Man darf auch nicht Schönberg folgen, dem gewaltigen Musiker, der je eine letzte Entwicklung der Romantik bringt, die die Chromatik zu ihrer äußersten Konsequenz, der Atonalität führt. Es gilt im Gegenteil die diatonische Harmonik in ihre herrschende Stellung wieder einzusetzen. Sie bekräftigt die reine, feste Tonalität.

**(Auric u. a. zit. nach Stuckenschmidt, S. 125)**

### **Autor**

Ein einziges Gemeinschaftswerk der Six entsteht, das Ballett „Les Mariés de la Tour Eiffel“, die Hochzeit auf dem Eiffelturm, nach dem Libretto von Cocteau, im Untertitel „Ein schreckliches Kind massakriert seine schrecklichen Eltern“; wie „Parade“ eine Mischung aus dadaistischem Nicht-Sinn und surrealistischem Über-Sinn. Louis Durey war daran schon nicht mehr beteiligt, dieser Komponist wurde Kommunist und



ging nach St. Tropez. So konnte ein Kritiker - Satie nennt ihn „Der Henker“ - über die Gruppe der Sechs schreiben:

### **Zitator 1**

Sie sind nur fünf und haben das Talent für vier.

### **Autor**

Arthur Honegger passte von Anfang an die ganze Richtung nicht:

### **Zitator 3**

Mein Sinn geht nicht nach Jahrmarkt und Music Hall, ich liebe ganz im Gegenteil die Kammermusik.

**(Honegger, S. 14)**

### **Autor**

Und weiterhin Wagner, da waren's nur noch vier. Genau genommen sind es nur drei, die Cocteau Maximen wenigstens zum Teil in Musik gefasst haben, Milhaud mit der Folklore, die er aus Brasilien mitgebracht hatte, Auric und Poulenc mit dem Jazz, der beide eine Zeitlang interessierte, bevor sich Auric später der Filmmusik zuwandte und Poulenc fromm wurde.

### **Musik 6**

**Francis Poulenc:** Ausschnitt aus: „Gloria“

Barbara Hendricks (Sopran)

Choeurs et Orchestre de Radio France

Leitung: Georges Prêtre

LC 0110 Angel, Best.-Nr. CDC 7498512

### **Autor**

Vom Spott Cocteau und der Six, der sich auf alles und jeden ergoss, blieb – neben Satie – einzig Schönberg ausgenommen; vielleicht gibt es unter Künstlern eine Solidarität des Skandals. Gleichwohl macht Cocteau in „Hahn und Harlekin“ den Vorbehalt, Schönberg sei „ein Musiker der Wandtafel“; eine ebenfalls prophetische Charakterisierung, denkt man an die vielen Fotos aus Darmstadt, wo Nono oder Stockhausen den Serialismus an der Tafel erläutern. 1922 kommt es in Wien zu einem Treffen zwischen Milhaud und Poulenc auf der einen Seite, Schönberg mit seinen Schülern auf der anderen, Gastgeberin ist Alma Mahler. Auf ihre Initiative hin wird Schönbergs „Pierrot lunaire“ zweifach aufgeführt, auf Deutsch unter der Leitung von Erwin Stein und auf Französisch unter Darius Milhaud; dabei erkennt Schönberg sein Stück nicht wieder. Gleichwohl hält er ihn für den Begabtesten unter den Franzosen und schenkt ihm die Dirigierpartitur seiner Orchesterstücke op. 16, Milhaud revanchiert sich mit der Widmung seines Fünften Streichquartetts an Schönberg. Bei allen Freundlichkeiten: Hier stoßen zwei fremde Welten aufeinander, die der jazzbeschwingten Körperlichkeit und die einer geschichtsbewussten

Vergeistigung. Die Pariser Komponisten folgen der Produktivkraft des Russischen Balletts, kreieren um Lieder und schreiben vergleichsweise wenig absolute Instrumentalmusik – die Kollegen aus Wien haben bei ihrer Arbeit Beethoven, Brahms, Mahler vor Augen und ignorieren das Ballett vollständig (wiewohl die Vorstellung eines Balletts von Webern nicht ohne Reiz wäre). Hanns Eisler, Schüler Schönbergs und dennoch Freund musikalischer Schlichtheit, sieht solche Begrenzungen mit Bedauern:

### **Zitator 1**

Es ist ein wahrer Jammer, dass gewisse Fortschritte der französischen Schule Saties in Wien nie verstanden wurden. Es war bekanntlich der sehr geistreiche Dichter Cocteau, der Satie entdeckt hat. Cocteau hat die bedeutendsten französischen Komponisten beeinflusst und geführt im Sinne Saties. Die Entwicklung Strawinskys, Milhauds oder Honeggers ist ohne Cocteau überhaupt nicht zu verstehen. Diese französische Schule hatte kurz nach dem Ersten Weltkrieg sehr viel Anziehendes und Versprechendes. Der völlige Bruch mit dem Wagnerschen Psychologismus, aber auch mit dem Impressionismus Debussys erwies sich als fruchtbar. Die Intelligenz der Textbehandlung, der künstlerische Geschmack waren eine große Versprechung. Aber durch das Fehlen neuer Inhalte verdarb sich dieser Stil zu einer Art kalten Neoklassizismus und zu auf die Dauer läppischen Späßen und Spielereien. Selbst so große Talente wie Milhaud oder Honegger konnten nicht einlösen, was sie versprochen.

**(Eisler )**

### **Autor**

Dem ist nach Wiener Maßstäben kaum zu widersprechen, ihnen kann die Musik der Sechs – Satie inbegriffen, Strawinsky ausgeschlossen – nicht gerecht werden. Erstaunlich, dass ausgerechnet Adorno für Satie das Wort ergreift:

### **Zitator 3**

In den schnöden und albernen Klavierstücken Saties blitzen Erfahrungen auf, von denen die Konsequenz der Schönbergschule, hinter der alles Pathos der musikalischen Entwicklung steht, nichts sich träumen lässt.

**(Adorno)**

### **Autor**

Was meint der Philosoph? Vielleicht solche Erfahrungen, die Adorno andernorts wiedergibt.

### **Zitator 3**

Der Bürger wünscht die Kunst üppig und das Leben asketisch; umgekehrt wäre es besser.

**(Adorno, Ästhetische Theorie, S. 27)**

### **Autor**

Asketische Kunst ist bei Satie zu haben und ein üppiges Leben am Montmartre gleich um die Ecke. Paul Collaer, belgischer Musikkritiker, der mit den Six auf vertrautem Fuß stand, über die Differenz zwischen Paris und Wien:

### **Zitator 1**

1920 hatten die Leute Lust zu leben, während Berg nur sterben wollte. Die Wiener Musik ist furchtbar mutlos und niedergeschlagen.

**(Collaer zit. nach Kämper, S. 181)**

### **Musik 7**

**Alban Berg:** Sieben frühe Lieder, „Weinet, sanfte Mädchen“

Juliane Banse (Sopran)

Aleksandar Madžar (Klavier)

LC 02516 ECM-Records, Best.-Nr. 2153

### **Autor**

Bereits 1910 veröffentlicht Schönberg Aphorismen, nach *seinem* Skandal in apologetischer Absicht, worin es heißt:

### **Zitator 3**

Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben. Die nicht mit ihm sich abfinden, sondern sich mit ihm auseinandersetzen.

**(Schönberg, S. 12)**

### **Autor**

Solche Schreie waren an der Place Pigalle höchstens nach einem Raubüberfall zu vernehmen, nicht in der Kunsttheorie Cocteau und noch weniger in der Praxis. Sein nächstes Ballett nach der „Hochzeit auf dem Eiffelturm“ heißt „Le train bleu“, benannt nach dem Nachtzug, der wohlhabende Pariser von der Gare de Lyon an die Cote d’Azur bringt. Zur Musik Milhauds ist die Bühne bevölkert mit Badenden, flirtenden Paaren und Tennisspielern, in Kostümen von Coco Chanel. Zur gleichen Zeit bereitet Berg die Uraufführung des „Wozzeck“ vor.

Mit Cocteau Ideal einer melodischen Zeichnung macht Schönberg wenige Zeilen nach dem Notschrei kurzen Prozess, indem er mit außermusikalischer Erfahrungs-Logik argumentiert – ganz wie Rousseau bei seiner Ablehnung der Mehrstimmigkeit.

### **Zitator 3**

Melodie ist die primitivste Ausdrucksform von Musik. Ihr Zweck ist: einen musikalischen Gedanken durch viele Wiederholungen (motivische Arbeit) und möglichst langsame Entwicklung (Variation) so darzustellen, dass selbst der Begriffsstutzigste folgen kann. Sie behandelt den Zuhörer wie der Erwachsene das Kind oder der Verständige den Idioten. Dem raschen Intellekt ist dies eine beleidigende Zumutung.

## **(Schönberg, S. 13)**

### **Autor**

Auf beiden Aphorismen zusammen gründet Schönbergs Wiener Schule. Musik ist demnach existentieller Ausdruck und zugleich geistiges Gebilde, daher ausgestattet mit wenigstens einem Minimum an Komplexität, mithin Kunst aus Konstruktion und Depression. Bei der Erfindung der Zwölftontechnik bemerkt Schönberg gegenüber seinem Schüler Josef Rufer, damit sei die „Vorherrschaft der deutschen Musik“ für die nächsten einhundert Jahre gesichert. Cocteau denkt in „Hahn und Harlekin“ ebenfalls global:

### **Zitatorin 2**

Seit zehn Jahren bestimmen Ingres, Manet, Cézanne die Malerei Europas, und das Ausland kommt zu uns, um ihrer Schule seine ethnischen Geschenke darzubringen. Ich prophezeie, dass auch die französische Musik die Welt beeinflussen wird.

**(Cocteau, Hahn..., S. 51)**

### **Autor**

Was seinerzeit ausgeblieben ist mangels – pardon - kompositorischer Potenz der Groupe des Six, die auch der Vielschreiber Milhaud - 446 Werke – durch Quantität nicht wettmachen konnte.

### **Musik 8**

**Darius Milhaud:** L'album de Madame Bovary, Le Saint Hubert

Alexandre Tharaud (Klavier)

LC 5537 Naxos Best-Nr.8.553443

### **Autor**

Der Ausflug nach Wien ist folgenlos geblieben auf beiden Seiten, während die Reise der „Parade“- Autoren nach Rom und Neapel zu einem denkwürdigen Kapitel der Kunstgeschichte führte. Zu Cocteau, Diaghilew und Picasso stieß noch Strawinsky, der in Rom den „Feuervogel“ dirigieren sollte (Es war selbstredend Cocteau, der in Paris Picasso mit Strawinsky bekannt gemacht hatte). Man traf sich in Rom mit dem Futuristen Giacomo Balla, denn Diaghilew plante ein Ballett ausschließlich mit Geräuschen, wozu er gemeinsam mit Strawinsky zuvor bereits nach London gefahren war, um die Geräuscherzeuger Pratellas zu hören. In einem Volkskunde-Museum in Neapel entdeckten alle zusammen mit großer Begeisterung eine Vielzahl von Materialien zur Commedia dell' arte. Diaghilew beauftragt anschließend Strawinsky, Stücke aus dem 18. Jahrhundert für ein neues Ballett zu suchen, sie vergaßen das futuristische Geräusch-Werk und mit Strawinskys „Pulcinella“ schlug die Geburtsstunde des Neoklassizismus in der Musik und mit Picassos Studien der alten italienischen Meister auf derselben Reise wurde der Neoklassizismus in der Malerei vorbereitet. So anmutig die Idee einer Ballettmusik von Webern, so intrikat die Vorstellung, dass Picasso, Strawinsky und Diaghilew bei diesem Aufenthalt –

nicht ganz unpassend für seine historische Bedeutung - fast eine Gefängniszelle miteinander geteilt hätten. Igor Strawinsky:

### **Zitator 1**

Mir blieb von diesen Neapolitaner Ferien noch die Erinnerung daran, dass wir eines Nachts verhaftet wurden, weil wir an die Mauer der Galleria gepisst hatten. Ich bat den Polizisten, uns über die Straße zum Teatro San Carlo zu führen, damit jemand für uns bürgen könne. Als wir zu dritt hinter die Bühne marschierten, hörte er, wie man uns mit maestri ansprach, und ließ uns laufen.

**(Strawinsky, S. 76)**

### **Autor**

Die Realität der Entstehung von Kunst. Cocteaus Forderung nach klassischem Maß und Gleichgewicht ist von Strawinsky eingelöst worden, der überdies bis zum Ende der neoklassizistischen Periode seine Partituren mit kubistischen Schnitten traktierte. Die „Musik für alle Tage“, Musik wie Stuhl und Brot, die Wagners Weihe-Spielen ein Ende bereiten sollte, das ist die Hintergrundmusik Saties, die „Musique d'ameublement“, der die Anregung dazu direkt von Cocteau bezogen hat. Nicht lange hat es gedauert, bis die tönende Möblierung von den Medien erledigt wurde. Jene Realität Cocteaus, die die Haupt- Quelle der Kunst sei, war bereits vor der Niederschrift von „Hahn und Harlekin“ vorhanden, in den „Ready made“ von Marcel Duchamp und seinem revolutionären Gedanken, dass Kunst erst entsteht im Akt der Wahrnehmung; sein Name wird seltsamer Weise von Cocteau nirgendwo erwähnt. John Cage, der Geistesbruder von Duchamp und Satie, hat mit seinen Arbeiten die Wirklichkeit auf eine Weise in Kunst verwandelt, die 1918 wahrhaftig nicht vorauszuahnen war, deren Einfluss freilich bis in unsere Gegenwart anhält. Ein kleiner Schritt auf Cages Weg ist die Neuproduktion der „Hochzeit auf dem Eiffelturm“, die auf seine Initiative und mit seiner Musik 1939 in Seattle stattfand. Die meisten Forderungen aus „Hahn und Harlekin“ haben sich mithin erfüllt, wenn auch die genannten Avantgarden eine bunte, harlekinartige Mischung ergeben. Cocteaus Maxime der Schlichtheit schließlich hat außerhalb von Paris keine Resonanz gefunden; Neue Musik Wiener Ursprungs ist ein Synonym für Komplexität. Mag sein, dass sich künftig eine Menschheit ihrer erinnern wird, welche der Ressourcenmangel dieser endlichen Erde zu einer neuen Einfachheit zwingt. Bleiben: Witz und Humor, den Cocteau und seine Mitstreiter in die Musik getragen haben, als Alternative zum gewöhnlich tiefen Ernst noch der jüngsten Nachfahren Schönbergs - und zu realisieren schon heute.

### **Musik 9**

**Clarence Barlow:** Reidosklopädie? Enzykloskoport? (Morgengymnastik)

Heiner Schmidt (Sprechstimme)

Eigenproduktion WDR