



Ballet réaliste
sur un thème de Jean Cocteau
avec la collaboration de
Picasso
pour les décors et costumes et de
Erik Satie
pour la musique
Représenté au Théâtre du Châtelet
en 1917 par la
Compagnie des Ballets Russes de
Serge de Diaghilew
Chorégraphie de
Léonide Massine
d'après les indications plastiques
de l'auteur

»Die Dekoration stellt Häuser in Paris an einem Sonntag dar. Wandertheater. Drei Music-Hall-Nummern werden als Parade gebraucht.

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, und versuchen, das auf grobe Weise verständlich zu machen. Niemand geht hinein.

Nach der letzten Nummer der Parade brechen die erschöpften Manager einer über dem anderen zusammen.

Der Chinese, die Akrobaten und das kleine Mädchen kommen aus dem leeren Theater. Als sie die höchste Anstrengung und den Zusammenbruch der Manager sehen, versuchen sie ihrerseits zu erklären, daß die Vorführung im Inneren stattfindet. *«Aber es ist zu spät.»*

Die Inhaltsangabe und die Bühnenbeschreibung stammen von Cocteau. Er benutzt PARADE in der Bedeutung, die man bei Larousse findet: »Burleske Szene, die vor dem Eingang eines Wandertheaters gespielt wird, um Zuschauer anzulocken: Gewöhnlich sind Clowns die Darstellung der Parade.«

Die Entstehungsgeschichte des Ballets PARADE kann man in Cocteau's »Le Coq et l'Arlequin« nachlesen.

JEAN COCTEAU



Die Zusammenarbeit bei PARADE

»... angesichts dieser Anhäufung von Kurzsichtigkeit, Unkultur und Stumpfheit denke ich an die wundervollen Monate, als wir, Satie, Picasso und ich, dieses kleine so gehaltvolle Stück, dessen diskreter Reiz darin besteht, nicht aggressiv zu sein, geliebt, zusammengesucht, skizziert, allmählich geformt haben.

Die Idee dazu kam mir während eines Urlaubs im April 1915 (ich war damals bei der Armee), als ich Satie mit Viñes vierhändig seine MORCEAUX EN FORME DE POIRE spielen hörte.

So etwas wie Telepathie weckte in uns allen den Wunsch nach einer gemeinsamen Arbeit. Als ich eine Woche später an die Front zurückkehrte, ließ ich Satie ein Bündel Notizen und Skizzen zurück, die ihn zu den Themen für den Chinesen, die kleine Amerikanerin und den Akrobaten (der damals nur einer war) anregen sollten. Diese Angaben hatten nichts Humoristisches. Sie legten im Gegenteil Wert auf die Weiterzeichnung der Charaktere bis auf die nicht sichtbare Rückseite unserer Zirkusbude. Dort war der Chinese fähig, Missionare zu martern, dort versank das kleine Mädchen auf der Titanic, dort lebte der Akrobat im Einvernehmen mit den Engeln.

Allmählich kam eine Partitur zur Welt, in der Satie eine bis dahin unbekannte neue Dimension entdeckt zu haben schien, dank derer man gleichzeitig die Parade vor dem Zirkus und die Vorstellung drinnen hört. In der ersten Fassung gab es den Manager nicht. Nach jeder Music-Hall-Nummer sang eine anonyme Stimme durch einen Schalltrichter einen zusammenfassenden Satz über die jeweilige Person. Als Picasso uns seine Skizzen zeigte, begriffen wir, daß den drei Farblithographien nichtmenschliche, übermenschliche Typen entsprechen mußten, die am Ende die falsche szenische Realität bilden würden, und das so sehr, daß die wirklichen Tänzer zu Scheintänzern werden würden.

Ich erfand also die Manager, unbarmherzig, primitiv, ordinär, laut das, was sie anpreisen, schädigend, und den Haß, das Lachen, das Achselzucken der Menge durch ihr befremdendes Aussehen und Auftreten entfesselnd – was wirklich geschah.

In dieser Arbeitsphase von PARADE schrien drei Schauspieler, die im Parterre saßen, während der Orchesterprobe durch ihre Sprachrohre Reklamesätze, so knallig wie auf einem Plakat von Kub (Maggi).

Später, in Rom, wohin ich mit Picasso gefahren war, um Massine zu treffen und um Bühnenbild, Kostüme und Choreographie aufeinander abzustimmen, stellte ich fest, daß schon eine einzige Stimme von einem der Manager Picassos, selbst wenn sie verstärkt war, schlecht wirkte und das Gleichgewicht unerträglich störte. Man hätte drei verschiedene Stimmlagen für die Manager haben müssen. Das aber entfernte uns eigenartigerweise von unserem Prinzip der Einfachheit.

Da ersetzte ich die Stimmen durch Schritte in der Stille. Nichts befriedigte mich mehr als diese Stille und dieses Trampeln. Unsere Figuren glichen bald Insekten, deren grausame Sitten ein Film festhalten kann. Ihr Tanz war ein organisierter Zusammenstoß regelwidriger Schritte, die sich so diszipliniert wie die Stimmen einer Fuge fortsetzen und abwechseln.

Die Unbequemlichkeit, sich unter den Gestellen bewegen zu müssen, schränkt den Choreographen nicht ein, sondern sie zwingt ihn, mit den alten Formen zu brechen und Einfälle nicht in dem zu suchen, was sich bewegt, sondern in dem, um was man sich bewegt, in dem, was sich aus dem Rhythmus unseres Gehens ergibt.

Bei den letzten Proben verwandelte sich das lautstarke und sentimentale Pferd in ein Droschkenpferd von *Fantomas*, als die *Handwerker sein schlecht gemachtes* Gestell lieferten. Unser und der Bühnenarbeiter unbändiges Gelächter bewogen Picasso dazu, ihm diese unvorhergesehene Gestalt zu lassen. Wir konnten nicht voraussehen, daß das Publikum ihm eines der wenigen Zugeständnisse so übelnehmen würde.

Blieben also die drei Figuren der Parade, genauer gesagt die vier, nachdem ich den Akrobaten in zwei Akrobaten verwandelt hatte.

Entgegen der Publikumsmeinung gehen diese Figuren mehr aus der kubistischen Schule hervor als unsere Manager. Die Manager sind Bestandteile des Dekors, Portraits von Picasso, die sich bewegen, und schon ihre Struktur befiehlt ihnen einen bestimmten choreographischen Stil. Für die vier Figuren aber mußte man eine Folge von realistischen Bewegungen nehmen und sie in Tanz verwandeln, ohne daß sie an realistischer Kraft verloren, ähnlich wie ein Maler sich an realen Gegenständen inspiriert, um sie in reine Malerei umzusetzen, ohne deshalb die Macht ihrer Körperformen, ihres Materials, ihrer Farben und ihrer Schatten aus dem Blick zu verlieren. DENN ALLEIN DIE REALITÄT, AUCH WENN SIE VERHÜLLT IST, BESITZT DIE FÄHIGKEIT ZU ERGREIFEN.

Der Chinese zieht ein Ei aus dem Stock, ißt es, verdaut es, findet es in der Spitze seiner Sandale wieder, spuckt Feuer, verbrennt sich, trampelt, um die Funken zu löschen usw. Das kleine Mädchen steigt aufs Fahrrad, macht eine Spazierfahrt, zittert wie ein flimmernder Film, imitiert Charlie Chaplin, verjagt einen Dieb mit dem Revolver, boxt, tanzt einen Ragtime, schläft ein, erleidet einen Schiffbruch, rollt über das Gras, nimmt eine Kodak usw. Die Akrobaten (werde ich eingestehen, daß das Pferd einen Manager trug, der aus dem Sattel fiel und den wir deshalb am Tag vor der Aufführung total ausmerzten?), wir versuchten, diese dümmlichen, gelenkigen und

ärmlichen Akrobaten mit der typischen Melancholie auszustaffieren, jener Wehmut eines Sonntagabends im Zirkus, des Abschiednehmens, das die Kinder, noch während sie den Mantel anziehen, einen letzten Blick auf die Manege werfen läßt.

Das Orchester Erik Saties entfaltet seinen ganzen Reiz gewissermaßen ohne Pedal. Es ist ein traumhafter Klangkörper. Es öffnet den jungen Musikern, die der schönen impressionistischen Klangschwelgerei etwas müde waren, eine Tür. Man muß sich anhören, mit welcher klassischer Freiheit Satie aus einer Fuge herauskommt, um später wieder in sie einzumünden. »Ich habe den Hintergrund für einige Geräusche komponiert, die Cocteau für die Atmosphäre seiner Figuren als unentbehrlich ansieht«, sagte Satie bescheiden.

Satie übertreibt, denn die Geräusche spielten tatsächlich eine wichtige Rolle in PARADE, sachliche Schwierigkeiten (unter anderem das Fehlen von Preßluft) haben uns um dieses Trompe-l'oreille (akustische Täuschung) gebracht: Dynamo, Morseapparat, Sirenen, Expresszug, Flugzeug –, die ich in der gleichen Bedeutung brauchte wie die Maler die Trompe-l'œil (visuelle Täuschung), Zeitung, Gesims, imitiertes Holz. Wir konnten gerade das Geräusch der Schreibmaschine hörbar machen.« (Cocteau, *Le Coq*, S. 54 ff.)

Den ersten Einfall für ein Ballett des Themas von PARADE hatte Cocteau bereits einige Jahre früher, nämlich als er im Frühling 1913 *LE SACRE DU PRINTEMPS* von Strawinsky unter der Direktion von Diaghilew sah. Er hatte damals vor, mit Strawinsky ein Ballett nach dem biblischen David-Thema zu machen. Cocteau, der immer einen ausgeprägten Sinn für das Aktuelle besaß, spürte, daß der kommende berühmte Musiker weder Debussy noch Ravel, sondern Strawinsky heißen würde. Im März 1914 war Cocteau bei Strawinsky in der Schweiz. In einem Brief an Gide heißt es: »Intensive Arbeit. Igor Strawinsky ist ein Dynamo. David wird, so glaube ich, eine außergewöhnliche Sache, und wenn Copeau ihn inszeniert, schwöre ich ihnen, daß es volle Häuser gibt« (Kihm, Sprigge, S. 63). Aus einem anderen Brief erkennt man, wie wenig David mit dem alten Testament, wieviel er aber mit der späteren Parade zu tun hat (an Misia): »Der David formt sich heraus und hält uns mehr und mehr in Atem. Es handelt sich nicht um Tanz, sondern um Akrobatik von Jahrmarktsgauklern ... Eine kurze Sache ohne theatralische Attraktion, eine Parade ... Music-Hall ... Drei Akrobatennummern« (Kihm, Sprigge, S. 63). David wurde nie abgeschlossen. Als Cocteau Satie begegnete, war er Feuer und Flamme für ihn, Strawinsky war vergessen. In seinem *LEBENSWEG EINES DICHTERS* schreibt er über Satie: »Ein anderer meiner Meister war jener Erik Satie, dessen Richtung dem musikalischen Impressionismus entgegentrat und dessen entfettete, von allen Saucen und Schleiern befreite Musik den Dilletanten zu simpel erschien« (Cocteau, *Lebensweg*, S. 54).

Die Zirkus-, Akrobaten- und Schausteller-Atmosphäre war zur Zeit des Entstehens von PARADE schon seit fast drei Jahrzehnten für die Kunst in Mode gekommen. Sie ist eine Spielart der Bohème, der Idealisierung und Poetisierung der Zigeuner und des fahrenden Volks seit dem 18. Jahrhundert (Kreuzer, S. 1 ff.). Mit dem wachsenden Überdruß an der bürgerlichen Wohlanständigkeit wuchs das Interesse an dem, was gemeinhin Unterwelt genannt wurde, an den Vagabunden, den Künstlern, an denen, die »out of society« waren.

Das läßt sich sehr leicht an der französischen Malerei ablesen. Degas zeichnete 1874/75 schon Tänzerinnen, 1881 malte Cézanne sein *PIERROT UND HARLEKIN*, worauf in den Jahren 1888/90 noch mehrere Harlekine folgten. Die Linie läßt sich weiter verfolgen über Seurats *ZIRKUS* von 1891, zu den vielen Arbeiten Toulouse-Lautrecs aus diesem Milieu. Seit 1885 wohnte Toulouse Lautrec in Montmartre, interessierte sich für die Nachtkabarets, die Bars und ihre Künstler, die Prostituierten, den Zirkus und hielt das alles in Gemälden oder Zeichnungen fest. Um der Heilanstalt Neuilly seinen normalen Geisteszustand zu beweisen, zeichnete er 1899 mit dem Titel *AU CIRQUE* 39 Blätter, angeregt durch seine Besuche im »Nouveau Cirque«, der seit 1880 in der Rue Saint-Honoré das »rendez-vous du monde élégant« war.

Jean Cocteau (1892–1963) erzählt in seinen *PORTRAITS-SOUVENIR* (Cocteau, *Portraits-Souvenir*, S. 48), daß es zu den größten Vergnügungen seiner Kindheit gehörte, in den »Nouveau Cirque«

gehen zu dürfen. Mit besonderer Begeisterung spricht er von Papa Chrysanthème, zu dem Lautrec ein Blatt gezeichnet hat, und von dem Neger Chocolat, der den Saal durch die Worte *Chocolat, c'est moi* zum Lachen brachte. Die Zeichnung CHOCOLAT BEIM TANZEN von 1896 von Toulouse-Lautrec zeigt ihn in einer Szene, wo er das Chanson *Soie bonne, o bonne chère inconnue* singt. Die berühmteste Gestalt des Nouveau Cirque war der englische Clown Footit. Lautrec hat ihn 1899 gezeichnet. Cocteau berichtet von ihm und schlägt gleichzeitig eine Brücke zu PARADE:

»Footit hatte den Flitter, die Geschmeidigkeit, den Charme, den Ruhm und den Nimbus eines Stierkämpfers. Er verdankte diesen Ruhm und diesen Nimbus den Kindern, dem schwierigsten Publikum der Welt. In den Wandelgängen von PARADE hörte ich einen Herrn sagen: ›Wenn ich gewußt hätte, daß das so simpel ist, hätte ich die Kinder mitgenommen.‹ Dieses Lob traf mich *mitten ins Herz*. Footit entzückte die Kinder; es gelang ihm sogar, den Erwachsenen zu gefallen und ihnen ein Stück Kindheit wiederzugeben.« (Cocteau, Portraits-Souvenir, S. 48)

Die Inspiration für PARADE scheint also sowohl aus der eigenen Kindheitserfahrung wie auch aus der Vorliebe der Zeit für diesen Themenkreis erwachsen zu sein. Nach Toulouse-Lautrec, der schon 1901 starb, kamen die Themen Zirkus und Akrobaten immer mehr in Mode, nicht zuletzt durch Picasso, der – seit 1900 in Montmartre – unter dem Eindruck der Bilder Toulouse Lautrecs im Winter 1904/5 eine Reihe von Zirkusbildern malte. Die engste Verbindung zu PARADE, zu dem Picasso die Dekorationen und Kostüme entwarf, ist sein kubistischer HARLEKIN von 1915.

Der Zirkus wurde in diesen Jahren das beliebteste Amusement der Intellektuellen, man weiß, daß Apollinaire und sein Kreis, zu dem damals auch Jarry gehörte, regelmäßig den Zirkus Medrano besuchte. Dieser befand sich in der Nähe des Chat Noir. Satie war dort ein häufiger Gast. Man darf jedoch nicht vergessen, daß es in Cocteaus PARADE nicht um den Zirkus direkt geht, sondern um eine intellektuelle Brechung des Themas: Mit einer Werbeschau wollen die Künstler-Publikum anlocken, diese Schau wird für die Vorstellung selbst gehalten. Auch dazu gibt es in der Malerei Parallelbeispiele. Bilder, die die Schaustelleratmosphäre vor oder hinter den Kulissen zeigen, sind etwa das wenig bekannte LA PARADE DES SALTIMBANQUES (1877) von Adolphe Monticelli (1824–1886) sowie Toulouse-Lautrecs IN DEN KULISSEN DER FOLIES BERGERE (1896) oder DIE BUDE DER GOULUE (1895).

In der Musik gibt es zwei Prominente Beispiele vor PARADE aus diesem Themenkreis: Schönbergs PIERROT LUNAIRE und Strawinskys PETRUSCHKA.

Die Partitur

Satie arbeitete über ein Jahr an der Partitur für PARADE. Er unterbrach deswegen, wie er an Misia schrieb, die Komposition einiger Fabeln von La Fontaine, die er allerdings später nicht wieder aufnahm. Wie Auric im Vorwort schreibt, wollte Satie einen Klanghintergrund für Geräusche schreiben. Das Neuartige an dieser Partitur war offenbar, daß sie sich zurückhält und nicht – wie etwa in Strawinskys SACRE – als Musik die Führung gegenüber den anderen Komponenten, dem Tanz und der Dekoration, übernehmen will (Jeanneret, Parade, S. 449). Den Grund für diesen Charakter der Musik zeigt die Analyse:

Diese Musik ist fast ganz zusammengesetzt aus Blöcken von in sich einheitlicher Struktur, die durchweg vier Takte oder ein Vielfaches davon lang sind. Im Anfangsteil von *Prestidigitateur Chinois* sind z. B. solche Viertaktblöcke aneinandergereiht. Innerhalb dieser Abschnitte bleibt die Struktur gleich, Rhythmik, Melodik, Harmonik und Dynamik ändern sich nicht (vergl. Partitur Ziffer 7–9).

Die Partitur enthält solche Klangkontinuen in verschiedener Länge und Konstruktion. So beginnt bei Ziffer 9 eine Strecke von 31 Takten, in denen der Diskant (Violinen und Clar.) und der Baß

(Celli, Bratschen und Timb.) gleich bleiben. Die leere Schicht zwischen diesen Rändern des Klangbandes ist verschieden gefüllt: mit einer Melodie (ab *Très expressif*) oder mit einer bewegteren Figur (ab Ziffer 10), die beide eine gewisse Selbständigkeit gegenüber den ostinaten Außenlinien bewahren. Bei Ziffer 11 bedeuten die gebrochenen Oktaven jedoch keine neue Zeichnung, sondern vielmehr eine Nuancierung in der Struktur dieses Klangbandes.

In dem Teil *Petite fille américaine* ist die Selbständigkeit eines Klangbandes besonders deutlich zu erkennen: Es ist die Stelle, an der das amerikanische Mädchen das Schiffsunglück zu erleben glaubt. Ein Ostinato wird mit wechselnden Instrumenten über 12 Takte durchgehalten. Vier Takte erklingt es allein, dann wird es vier Takte lang von auf- und absteigenden Tonleiterpassagen überlagert (sie sind offenbar die tonmalerische Wiedergabe des Sturms), während der letzten vier Takte bleibt das Ostinato wieder allein übrig (vergl. 4 Takte vor Ziffer 30).

Ein Vergleich der Beispiele zeigt, aus welchen Elementen Satie solche Klangbänder konstruiert: aus Pendelmotiven in Oktaven, in Sekunden, raffiniert wechselnden Spielfiguren in Achtelwerten. Allen gemeinsam ist, daß die Figuren melodisch indifferent und rhythmisch monoton sind; ausnahmslos auf jeder Zählzeit erklingt eine Note ohne Längen und Kürzen, ohne Punktierungen oder Synkopen. Satie vermeidet hier, wie auch in seinen anderen Arbeiten, rhythmische Abwechslung. Die Anregungen, die in dieser Beziehung damals von den Russen, den Orientalen oder den Schwarzen kamen, hat er nicht aufgegriffen (Jeanneret, S. 449). Das bewahrt seiner Musik die Statik.

Abgesehen von diesen Klangkontinuen gibt es melodisch nur ganz wenige charakteristische Formulierungen: das Fugenthema des *Prélude du Rideau Rouge*, das in der tonal beantwortenden Comes-Form schon um einen Tonschritt ärmer auftritt (bei x). Mit dieser Form beginnt auch die Wiederaufnahme als *Suite au Prélude du Rideau Rouge* am Schluß des Balletts.

Prélude du Rideau Rouge

The image shows a musical score for two parts: PRIMA and SECONDA. The PRIMA part is written on a grand staff (treble and alto clefs) and is mostly empty, with a few notes in the final measures. The SECONDA part is written on a grand staff (bass and tenor clefs) and contains the main melody. It starts with a tempo marking of quarter note = 78 and a piano (p) dynamic. A specific motif is marked with 'x' and labeled 'RIDEAU'. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Zitiert nach dem vierhändigen Klavierauszug (Salabert)

Das Thema der *Premier Manager* erhält seinen Witz nicht durch die melodische Formulierung, sondern durch seine Stellung im Takt. Das rhythmisch zweigliedrige Motiv ♪♪♪ bekommt durch seine Einordnung in den Dreijachteltakt, der in den Ostinato-Figuren unerbittlich gegenwärtig ist, das unruhig Wechselnde, den Charakter von »busy« (Partitur Seite 9–10).

Soll man den Anfang des *Prestidigitateur Chinois* als melodischen Einfall auffassen (Partitur Ziffer 7)?

Oder die anschließenden Sechzehntelfiguren, die man melodisch als Umkehrung des Manager-Themas ansehen kann? Bei *Très expressif* (4 Takte nach Ziffer 9) erklingt eine wirklich neue Melodie, die bald den Satz beherrscht.

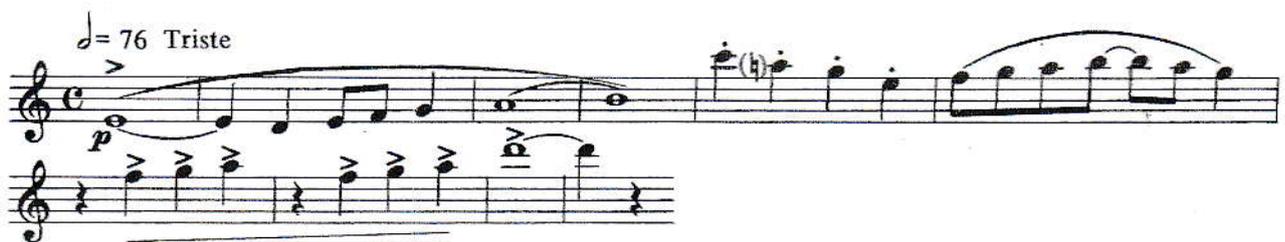
Auch in der Nummer *Petite fille américaine* gibt es eine selbständige Melodie, die wegen ihrer cakewalk-artigen Synkopen besonders auffällt.



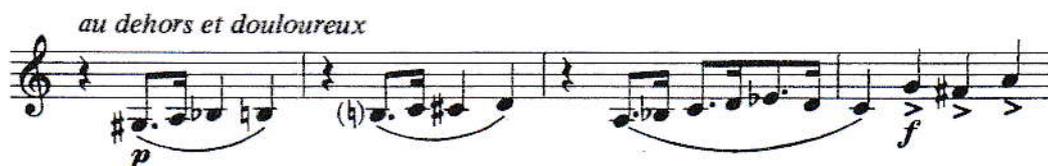
Auch hier gibt es, wie in Nummer 1, als Alternative eine Stelle »Expressif« (Partitur Seite 46).



Alle diese Melodien oder Motive sind sehr kurz, fügen sich entweder in die ostinaten Klangbänder ein oder helfen sogar zu ihrem Zustandekommen. Der Satz, der am meisten melodische Linie und am wenigsten Klangblöcke enthält, ist der Ragtime. Seine Hauptmelodie heißt



In einem Mittelteil entwickeln sich ein paar neue Floskeln aus vier chromatischen Tönen:



In *Acrobates* findet sich nur ganz schwach profilierte Melodik, eine absteigende Linie spielt eine Rolle. Unter dem Wort *Chanté* bringen einige Töne ein kantables Element in den sonst sehr aufgelösten Satz (s. Partitur Ziffer 38).

Ist die Tonleiterfigur, die es im gesamten Ballett sehr oft gibt, als besondere Melodie zu werten (s. Partitur Ziffer 35)?

Die Architektur aus Klangblöcken in *PARADE* ist in Saties Musik nicht neu. In seinen frühen Werken, den *GYMNOPIEDIES* und *GNOSSEIENNES*, hatte er das gleiche Bauprinzip verwendet. Auch die Abschnitte der *OGIVES*, die sich nur durch Klangverbreiterungen unterscheiden, sind nichts anderes. In den frühen Werken war, wie in *PARADE*, der Charakter des Unpsychologischen, des Zustandhaften entstanden. Die Musik zu *PARADE* wurde »Tapis résonnant« genannt. Die Musik schneidet auch hier, wie in den *Préludes* zu *LE FILS DES ETOILES*, keine Grimassen. Ihr Beharren in sich selbst, ihre Unbeteiligtheit und damit ihren Hintergrundcharakter erhält sie durch den formalen Ablauf der einzelnen Nummern wie auch des ganzen Balletts: In *Prestidigitateur Chinois* und *Acrobates* werden die Anfangsteile zum Schluß wiederholt. *La petite fille américaine* und *Ragtime* gehören zusammen, weil zum Ende des *Ragtime* die acht Anfangstakte von *La petite fille américaine* noch einmal erklingen. Auch die Nummer des *Premier Manager* ist auf diese Weise abgeschlossen: Das einleitende Pendelmotiv ist zu Ende der Szene in abgewandelter Form wieder zu hören.

Wenn man den Ablauf des ganzen Balletts verfolgen will, hat man die Wahl zwischen drei Versionen, die in der Reihenfolge der Nummern voneinander abweichen:

1. das Szenario von Cocteau nennt die Nummern von PARADE so hintereinander (abgedruckt im vierhändigen Klavierauszug):
Prestidigitateur Chinois
Acrobates
Petite Fille Américaine
2. der vierhändige Klavierauszug, den Cocteau als Meisterwerk an Architektur preist (Cocteau, *Le Coq*, S. 33), zeigt folgende Anordnung:
Prélude du Rideau Rouge
Premier Manager
Prestidigitateur Chinois
Petite Fille Américaine
Rag-time du paquebot
Acrobates
Suprême Effort et Chute des Managers
Suite au Prélude du Rideau Rouge
3. Die Partitur weist demgegenüber Veränderungen auf:
Choral
Prélude du Rideau Rouge
Prestidigitateur Chinois (beginnt bei *Premier Manager* des Klavierauszuges)
Petite Fille Américaine
Acrobates (das Managerthema erscheint ohne eigene Überschrift)
Final (mit der Wiederaufnahme aller Themen)
Suite au Prélude du Rideau Rouge

Die Austauschbarkeit der drei Hauptnummern gehört offenbar zum Plan des Stückes, wie man aus einer Fußnote im Klavierauszug entnehmen kann: »Die Direktion behält sich das Recht vor, die Reihenfolge der Nummern der PARADE zu ändern.«

Die Partitur enthält sämtliche Nummern des Klavierauszugs, auch den *Ragtime* (allerdings ohne besondere Überschrift), darüber hinaus findet man darin aber auch den *Choral* und das *Finale*, die im Klavierauszug fehlen. Der choreographischen Beschreibung nach (vergl. S. 191 f.) ist bei der Uraufführung die Version der Partitur getanzt worden. Klavierauszug und Partitur stimmen in der Verklammerung des ganzen Balletts durch die ouvertürenartige Fuge im *Prélude du Rideau Rouge* und ihre kaum veränderte Wiederholung am Schluß in der *Suite au Prélude du Rideau Rouge* überein. Daraus ergibt sich im großen eine reprisesartige Anlage, die der einzelnen Nummern entspricht.

Mit den Nummern *Petite fille américaine* und *Ragtime du paquebot* griff Satie die Jazzmode auf, die damals in Paris ihren Höhepunkt erreichte.

Bereits um 1900 kam der Cakewalk als Schau- und Bühnentanz nach Europa. Cocteau beschreibt in seinen *PORTRAITS-SOUVENIR* (S. 49) seine Ankunft in Paris, 1904 im Nouveau Cirque:

»Plötzlich kam der Cakewalk, sprengte alles auseinander und ließ alles verblassen ... Scheinwerfer schossen aus dem Schnürboden des Nouveau Cirque hervor, Seidenfähnchen mit den amerikanischen Farben entfalteten sich rechts und links der Türen, die ersten Neger (man kannte nur den armen Chocolat) brachten den feierlichen Cake, eine Woge von Eleganz füllte die Ränge, Damen, geschmückt mit Perlen und Federn, Herren mit Monokel, Bürstenschnitt oder glänzenden Schädeln, Blech und Trommeln des Orchesters begannen eine unbekannte Musik mit marschähnlichen Rhythmen, wie Sousa sie dirigierte und mit Schüssen pointierte, die Scheinwerfer vereinigten sich wie Ballerinen zwischen dem Spalier der blauen Reiter, und die Elks erschienen ... Der Saal trampelte stehend, und mitten in diesem Rausch tanzten Monsieur und Madame Elks. Sie tanzten mager, gekrümmt, mit Bändern geschmückt, mit Sternchen übersät, von weißem Licht übergossen, den Hut halb auf dem Auge, halb auf dem Ohr, das Knie höher als das Gesicht, das rückwärts gebogen war, die Hände bewegten einen biegsamen Stock, sie entrissen sich selbst Verrenkungen und hämmerten mit ihren Lacksteppschuhen auf einem dazu hergestellten Boden. Sie tanzten, glitten, bäumten sich auf, sie teilten sich in Hälften, in Drittel und in Viertel, sie richteten sich wieder auf und grüßten ... Und nach ihnen begann eine ganze Stadt, ganz Europa zu tanzen. Und nach ihrem Vorbild bemächtigte sich der Rhythmus der Neuen Welt und nach der Neuen der Alten Welt, und dieser Rhythmus sprang auf die Maschinen über und von den Maschinen zurück auf die Menschen, und das sollte nicht mehr aufhören.«



Das bezeichnende für den Cakewalk sind Synkopen in der Melodie. Debussy hat bereits 1905 in dem Stück GOLLIWOGG'S CAKEWALK aus CHILDREN'S CORNER eine der frühesten Übernahmen von Jazz-Elementen in die europäische Musik vollzogen. In der Nummer *Petite fille américaine* aus PARADE kommt auch dieser echte Cakewalk-Rhythmus vor.

Ein Tanz, der ebenfalls sehr früh nach Europa und besonders nach Paris kam, war der Tango. Schon 1900 hatten einige Argentinier versucht, ihn einzuführen. Dank der großen argentinischen Kolonie in Paris und mit Hilfe der starken avantgardistischen Künstlergruppe setzte er sich bald durch. Ab 1905 kam er in Mode, ab 1907 gab es Tango-Turniere, um 1911 hatte er – nicht nur in Paris – alle anderen Tänze verdrängt. Aus dem Jahre 1913 gibt es eine Zeichnung von Cocteau mit dem Titel Tango, 1914 nahm Satie aufgrund der Zeichnung von Martin einen Tango in die Sammlung SPORTS ET DIVERTISSEMENTS auf. Der Tango war damals als unmoralisch verpönt. Man kann eine Verurteilung seiner Eminenz, des Kardinals Amette, Erzbischof von Paris, lesen: »Wir verdammen den unter dem Namen Tango von draußen importierten Tanz, der seiner Natur nach unzuchtig und die Moral verletzend ist. Christliche Menschen dürfen wissentlich nicht daran teilnehmen. Die Beichtväter sollen, wenn sie das Sakrament der Buße spenden, entsprechend handeln« (Laloy, S. 46).

Wie reagierte Satie darauf? Er deklarierte den Tango zum Tanz des Teufels und seiner Bedienten, die ihn zur Abkühlung tanzen – allerdings *perpétuel*.

Das Jazz-Fieber hatte Frankreich überwältigt. Nach Debussy gab es kaum einen Komponisten, der nicht Jazz-Elemente verwendet hätte. »Die französischen Komponisten stürzten sich auf den Jazz wie hungrige Hunde auf einen Knochen« (Bauer, S. 36). »Cocteau beschreibt den Jazz als eine Art ›gezähmte Katastrophe‹. Er ist Leben, er ist Kunst. Er ist ein Rausch von Klängen und Geräuschen. Er ist ein animalisches Vergnügen an geschmeidigen Bewegungen. Er ist die Melancholie des Gefühls. Er ist unser Heute.« (Rogers, S. 55)

Die Vorliebe der französischen Musiker für den Jazz läßt sich möglicherweise auf die französischen Elemente, die im Jazz vorhanden sind, zurückführen (Rogers, S. 66). In New Orleans, der Entstehungsregion des Jazz, gab es die »amerikanischen« und die kreolischen Neger. Die »amerikanischen« sind die Nachkommen von Sklaven, während die kreolischen aus einer alten französisch-kolonialen Mischkultur hervorgegangen sind. Ihre Vorfahren wurden von den reichen französischen Pflanzern und Handelsherren aufgrund besonderer Verdienste früher freigelassen als die »amerikanischen«, sie machten sich einen großen Teil der französischen Kultur zu eigen. Auch ihre Sprache, das Kreolische, war ein bastardisiertes Französisch. »In New Orleans selbst kann der kreolisch-französische Einfluß schwerlich überschätzt werden. Fast alles, was dem New Orleans jener Zeit seine faszinierende Atmosphäre gab, ohne die das Jazzleben der Stadt nicht denkbar erscheint, kommt aus Frankreich.« (Berendt, S. 16) Ein weiterer Beleg für den starken Anteil des Französischen am Jazz ist die Theorie, daß das Wort »Jazz« von dem französischen Wort »jazer« (schwätzen, plappern, schreien, kreischen), das von den Negern Louisianas gebraucht wurde, abgeleitet ist.

Die beiden verschiedenen Negerbevölkerungen des Mississippi-Deltas entwickelten verschiedene Jazz-Stile: Die sogenannten »amerikanischen Neger« spielten den afrikanischen Jazz mit dem Off-Beat, dem rhythmischen Gegeneinander von Melodie und Schlaginstrumenten, der eigentümlichen afrikanischen Blues-Tonalität und den »blue notes«. Die Kreolen dagegen hatten eine Musik mit europäischen Elementen, marschähnlich, ohne Off-Beat, mit Betonung der ersten und dritten Zählzeit im Takt und mit europäischer Tonalität. Diese Musik knüpfte an die Marsch- und Zirkusmusik der Jahrhundertwende an. Sie hieß allgemein Rag (zerreißen, was den Takt betrifft). Erst im Laufe der Jahre verwandelte sich die Bezeichnung zu Jazz, und Rag blieb als Name für den beschriebenen nicht-afrikanischen, französisch beeinflussten Stil übrig.

Genau diesen Jazz, den Ragtime, benutzt Satie in PARADE. Der Ragtime dürfte um 1850 entstanden sein (Günther, Schäfer, S. 173). Der Name taucht um 1897 auf. Der Begründer des klassischen Ragtime ist Scott Joplin, der mehr als 600 Ragtimes geschrieben hat; einige berühmte, wie z. B. MAPLE LEAF RAG (1897), leben heute noch. 1903 brachte er die erste Rag-Oper A GUEST OF HONOR nach Europa. Der Ragtime ist so sehr europäische Musik, daß man sagen konnte, er sei »weiße Musik schwarz gespielt«. Ihm fehlt zunächst bei Scott Joplin das für den Jazz bezeichnende Element der Improvisation. Die Stücke sind komponiert, und zwar im Stil der Klaviermusik des vorigen Jahrhunderts. Manchmal hat der Ragtime die Form des klassischen Menuetts mit Trio, manchmal besteht er aus mehreren Formteilen wie ein Walzer von Strauß. Immer aber liegt der marschähnliche Rhythmus zugrunde, und es fehlt der Off-Beat. Der Ragtime ist »on the cool side of jazz« (Berendt, S. 13).

Saties *Rag-time du paquebot* hat die typischen Merkmale des ursprünglichen Ragtime: Er steht im Marschtakt, hat keinen Gegenrhythmus; abgesehen davon, daß die Melodie ab und zu die erste Zählzeit des Taktes freiläßt, kommt kein rhythmisches Raffinement vor. Die formale Anlage ist a b a c a, einem Walzer vergleichbar. Satie überschreibt das Stück mit *triste* und der Tempoangabe $\text{♩} = 76$. Die europäischen Tänzer dagegen waren von dem harten, brüskten und »reißenden« Tempo, eben jenem Rag-Tempo, begeistert worden. Es ist sicher nicht schwer, die Bezeichnung *triste* mit der Melancholie des Sonntagnachmittags und dem erfolglosen amerikanischen Mädchen in Zusammenhang zu bringen. Man sollte außerdem nicht vergessen, daß die alte New-Orleans-Musik ursprünglich viel langsamer und lässiger war, als sie später in Europa gespielt wurde. Satie muß das im Ohr gehabt haben. Das kann man aus einem Bericht darüber, wie Satie mit dem Jazz bekannt wurde, entnehmen:

»Satie kam oft in die Rue Huyghens, um mit seinen Malerfreunden zu sprechen und auch, um ein paar neue Seiten aus seinen Kompositionen zu spielen, wir bekamen jeweils die früheste Fassung zu hören. So geschah es auch, daß ich ihn außer seinen eigenen Werken Stücke spielen hörte, deren Neuheit und Fremdheit mich fesselten: die »ragtimes«. Ich war zu überrascht durch diese nie gehörten synkopierten Rhythmen, durch dieses den schwarzen Musikern so eigene Spiel der linken Hand, als daß ich daran gedacht hätte, ihn zu fragen, woher er diese überraschende und noch unbekannte Musik habe. Nachdem nun einige Zeit vergangen ist, erlauben meine Kenntnisse des Jazz mir zu bestätigen, daß Satie uns ganz im Vertrauen Kompositionen von Jelly Roll Morton, dem Ahnherrn des Jazz, vorgespielt hatte. Ich war lange mit der Frage beschäftigt und versuchte herauszufinden, wie und durch wen Satie diese schwarze amerikanische Musik kennengelernt hatte, bis die Lektüre des Buches von Alexandre Tansman über Igor Strawinsky das Geheimnis lüftete: Ernest Ansermet, der die Uraufführung von PARADE dirigierte, hatte 1916, als er aus Amerika kam, Strawinsky Jazzplatten mitgebracht. Das war vor PARADE, Strawinsky befand sich in Paris und sah ab und zu Satie, dem er sicher diese Platten vorspielte. Ich sagte, daß das vor PARADE geschah, und ich füge hinzu: auch vor der GESCHICHTE VOM SOLDATEN.« (Foumier, S. 130)

Der Höhepunkt der Jazzwelle erreichte Paris ein Jahr nach PARADE. Cocteau (Hahn, S. 18) berichtet von einer ersten Veranstaltung im Casino de Paris:

»Was zum Beispiel die impressionistische Musik wegfegt, ist ein bestimmter amerikanischer Tanz, den ich im Casino de Paris gesehen habe.

Die amerikanische Kapelle begleitete ihn mit Banjos und dicken Nickelflöten. Rechts von der kleinen befrackten Gruppe befand sich ein bar-man des Lärms unter einer vergoldeten, mit Schellen, Stangen, Holzstücken, Motorradhupen behangenen Pergola. Er mischte Cocktails, indem er manchmal Zimbelschnitte hinzufügte, aufstand, hin und her hampelte und verzückt grinste.

Pilcer im Frack, mager und rotgeschminkt, und Gaby Desly als große Bauchrednerpuppe mit Porzellanfigur, Maishaaren und Straußenfedergewand tanzten auf diesen Rhythmen- und Trommelwirbelsturm eine Art gebändigte Katastrophe, die sie völlig berauscht und geblendet unter einer Dusche von sechs Flugzeugabwehrscheinwerfern zurückläßt.

Das Publikum spendete, von dieser außergewöhnlichen Nummer aus seiner Trägheit herausgerissen, im Stehen Beifall, einer Nummer, die im Vergleich zu Offenbachs Tollheit das ist, was ein Tank verglichen mit einer Kalesche Anno 1870 sein kann.«

Handwritten musical score on ten staves, featuring dense notation, arrows, and various annotations. The text is written in cursive and includes the following phrases:

- Top left: "The end of the world" (written vertically)
- Top center: "The end of the world" (written horizontally)
- Top right: "The end of the world" (written horizontally)
- Middle left: "The end of the world" (written horizontally)
- Middle center: "The end of the world" (written horizontally)
- Middle right: "The end of the world" (written horizontally)
- Bottom left: "The end of the world" (written horizontally)
- Bottom center: "The end of the world" (written horizontally)
- Bottom right: "The end of the world" (written horizontally)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and beams, along with arrows pointing to specific parts of the music. A circular stamp is visible in the upper middle section. The overall appearance is that of a complex, possibly experimental or avant-garde, musical composition.

Satie selbst stand sehr positiv zum Jazz, in einem seiner Notizbücher bemerkt er: »Der Jazz erzählt uns sein Leid, und man macht sich nichts daraus ... Deshalb ist er schön und realistisch« (siehe Faksimile S. 183, rechte obere Ecke).

Der Ragtime ist die unauffälligste Jazz-Form, die Satie wählen konnte. Sie läßt sich wegen ihres relativ europäischen Zuschnitts gut in eine Ballettmusik einpassen, die *tapis résonnant* sein soll, die musikalischen Hintergrund bilden, aber dazu Jazz-Atmosphäre, amerikanisches Ambiente geben soll.

Bruitisme

Als Vorwort zum vierhändigen Klavierauszug von *PARADE* schreibt Georges Auric folgende Sätze: »Die Partitur Saties ist als musikalischer Hintergrund für Schlagzeug und szenische Geräusche konzipiert. Damit ordnet sie sich sehr bescheiden der Wirklichkeit unter, die den Gesang der Nachtigall mit dem Rattern der Straßenbahnen erstickt.«

Die Geräusche waren es, die der Musik von *PARADE* den avantgardistischen Anstrich gaben und die das Publikum und die Presse zu wütendem Widerstand brachten.

Saties Manuskript enthält auf der letzten Seite den kompletten Geräuschapparat:

Xylophone	Xylophon
Bouteillophone	Flaschenspiel
Flaques sonores	Tönende Pfützen
Sirène aigüe	Hohe Sirene
Roue de la loterie	Lotterie-Rad
Claquette machine à écrire	Schreibmaschinenkastagnetten
Bruits de vapeur	Dampfgeräusche
Sonnette électrique	Elektrische Klingel
Sirène grave	Tiefe Sirene
Gong	Gong
Coups de revolver	Revolverschüsse
Bruit de Dynamo	Dynamogeräusch

Offenbar war es gar nicht Satie selber, der den Einfall und den Wunsch hatte, Geräusche in die Musik einzubeziehen. Ornella Volta kann aus bisher unveröffentlichten Briefen und Dokumenten folgende Erklärung geben: Cocteau hatte »den Wunsch nach einem ›gesprochenen‹ Ballett, in dem die Manager, die auf der Bühne von Pantomimen dargestellt werden sollten, im Orchestergraben durch mit Megaphonen ausgestattete Schauspieler gedoubelt« würden. Satie verbündete sich mit Picasso und Diaghilew gegen diesen Plan. »Als Ausgleich für seine gestrichenen Dialoge verlangte Cocteau dann, mechanische Geräusche wie Schreibmaschine, Fabrik-Sirene, Lotterietrommel in die Partitur aufzunehmen.« (O. Volta, *Satie/Cocteau*, S. 27)

Das waren futuristische Ideen. Als Diaghilew von diesem Plan erfuhr, hielt er sich gerade in Italien, dem Land des Futurismus auf. Er könnte die Anregung von dort mitgebracht haben (Shattuck, *The Banquet Years*, S.153).

Marinettis Futuristisches Manifest, in dem es um eine bejahende Einstellung zur modernen Technik und ihre Verwendung in der Kunst ging, erschien allerdings auch in Paris, und zwar am 12. Februar 1909 im *Figaro* auf der ersten Seite unter der fettgedruckten Überschrift *DER FUTURISMUS*. »Wir erklären, daß die Pracht der Welt sich um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit des Tempos. Ein Rennautomobil mit seinem Kühler, den dicke Röhren schmücken, gleich Schlangen mit explosivem Odem ... ein heulendes Automobil, das aussieht, als rase es auf

einer Kartätschenladung, ist schöner als die Nike von Samothrake ...« (Priberg, *Musica ex Machina*, S. 26).

Für die Musik bedeutet der Futurismus die Emanzipation des Geräusches, und zwar der Geräusche der Technik und der modernen Großstadt. Der Musiker der Futuristengruppe Ballila Pratella schrieb eine *MUSICA FUTURISTICA* für Orchester, deren Klavierauszug als Vorwort drei futuristische Manifeste enthielt, in denen er die Bruchteiltonmusik, Polyrythmik, eine unprogrammatische Form des Musiktheaters und vor allem die Beziehung der Musik zum modernen Leben forderte. Das Manifest vom 11. März 1911 enthält folgende Sätze: »In die Musik alle neuen Haltungen der Natur hineinragen, die immer erneut kraft der unaufhörlichen wissenschaftlichen Entdeckungen durch den Menschen bezwungen wird. Der Masse, den großen Industriebetrieben, Zügen, Ozeandampfern, Panzerkreuzern, Automobilen und Flugzeugen die musikalische Seele geben. Den großen innersten Motiven der Tondichtung das Reich der Maschine und die siegreiche Herrschaft der Elektrizität hinzufügen« (Priberg, *Musica*, S. 31). Seine Komposition *LA MUSICA FUTURISTICA* beherzigte das alles so gut wie gar nicht, sie ist eher neoklassizistisch.

Die Pariser »Liberté« brachte am 1. März 1912 wieder unter großen Schlagzeilen einen Aufsatz mit dem Titel *DER MUSIKALISCHE FUTURISMUS*, in dem man den wichtigen Satz fand: »Im Schatten der Werkstätten keimen die Formen von Instrumentenfamilien, deren ungeahnte Vollendung die vollkommene Wiedergabe futuristischer Kompositionen ermöglichen wird« (Priberg, *Musica*, S. 29).

An diesen modernen Instrumenten arbeitete damals ein anderer Mann aus dem Futuristenkreis, Luigi Russolo. Er baute »Intonarumori«, die folgende Geräusche hervorbringen konnten: brummen, krachen, donnern, pfeifen, platschen, gluckern, tosen, knarren, schnarchen. Es fanden 1914 schon Konzerte mit diesen Instrumenten statt. Sie führten zu phantastischen Skandalen mit Schlägereien und anschließenden Gerichtsverhandlungen. In der Pariser Zeitung »L'Intransigeant« konnte man am 29. April 1914 einen Bericht Marinettis über das erste Konzert mit Intonarumori lesen. Solche Konzerte fanden ein Presseecho in Hunderten von Zeitungen, selbst in Haiphong in Hinterindien wurde darüber berichtet. Es gab Konzerte, an denen ausschließlich Intonarumori beteiligt waren, in Genua, London, Dublin, Wien, Moskau, Berlin und Paris (Priberg, *Lexikon*, S. 154).

Im Zusammenhang mit Saties *PARADE* ist es interessant, daß im Jahre 1915 Pratella in seiner Oper *L'EROE* zusammen mit dem normalen Orchester einige Intonarumori verwendete. Im Prinzip hatten die Futuristen aber zweifellos vor, ausschließlich aus den Geräuschen, zu denen auch Menschen- und Tierstimmen gehörten, Kompositionen zu schaffen, wie es später die *Musique Concrète* und die Elektronische Musik taten. Satie dagegen verwendete realistische Geräusche zur plakathaften Verdeutlichung der Atmosphäre oder als Persiflage (*Coups de Revolver*). Das sind die Stellen, wo Saties Musik »realistisch« ist, wogegen sie sonst als *tapis résonnant* den Kontakt zum Realistischen meidet.

In Paris lebte damals ein Musiker, der – mit Satie und Valentine Hugo befreundet – unabhängig von den Futuristen an der Emanzipation des Geräusches arbeitete: Edgard Varèse (1883–1965). Es gibt mehrere Vergleichspunkte zwischen Satie und Varèse: Seit 1904 lebte Varèse in Paris, er war bekannt mit Picasso, Max Jacob, Gonzalez, Modigliani, Apollinaire, Rémy de Gourmont, Joséphin Péladan, Salmon, Léon-Paul Fargue und Satie. 1905 komponierte er – 15 Jahre nach Satie – Musik zu Péladans *LE FILS DES ETOILES*. Péladan schrieb darüber, daß er zurückgegangen sei auf die Quellen der abendländischen Kunst. Auch Varèse komponierte eine Art weltliche Gregorianik (Ouellette, S. 29). Er studierte ab 1904 – früher als Satie – an der Schola Cantorum, hatte dort bei d'Indy Unterricht in Komposition (wie Satie), bei Roussel in Kontrapunkt (wie Satie) und bei Charles Bordes in mittelalterlicher und Renaissance-Musik. Er verehrte die alten

v. 2012

Komponisten von Leonin und Perotin über Monteverdi bis zu Heinrich Schütz, den er mehr schätzte als Bach, so sehr, daß man ihn, Varèse, als »mittelalterlichen Menschen« bezeichnet hat. Man denkt an Debussys Bezeichnung für Satie »... mon ami médiéval ...«. Dabei hatte Varèse keine historisierende Beziehung zu diesen Komponisten: »Die Meister der Vergangenheit sind für mich Kollegen, die ich hoch achte und mit denen mich eine lange und enge Freundschaft verbindet. Sie sind keine heiligen Mumien – sie sind alle lebendig« (Ouellette, S. 24). Bei so vielen Gemeinsamkeiten zwischen Satie und Varèse sucht man den Punkt, an dem ihre Wege auseinandergehen. Eine wichtige Rolle scheint darin der Satz d'Indys zu spielen: »Einzig die Melodie stirbt nie«. Für Satie gilt im Prinzip, daß die Linie den Satz bestimmt, so wenig profiliert sie auch gehalten sein mag. Ihr ordnen sich in den OGIVES die Harmonien unter, in den Klavierstücken besteht der Satz oft nur aus zwei Linien, und nach dem Kontrapunkt-Studium an der Schola Cantorum werden diese Linien noch unabhängiger voneinander. Zweifellos muß man als Einschränkung immer die vielen Passagen Saties hinzudenken, die keine lineare Struktur haben, die Einschübe von Klangbändern sind. Die Hochschätzung der Melodie ist eine französische Eigenart dieser Jahre. Von Strawinsky gibt es den Satz: »Ich denke allmählich wie das große Publikum: daß nämlich die Melodie den obersten Platz in der Hierarchie der Elemente behalten muß.« Auch Cocteau preist die Melodie in einem Aphorismus seines COQ ET L'ARLEQUIN (S. 26): »In der Musik ist die Melodie die Linie. Die Rückkehr zur Zeichnung wird eine Rückkehr zur Melodie bedingen.« Die Definition der französischen Musik von Alfred Cortot (La Musique, S. 230) lautet ähnlich. Er nennt die Qualitäten der französischen Musik: Freiheit des Rhythmus, Klarheit der melodischen Linie von Grund auf.

Für Varèse, der von sich sagte, er wolle kein kleiner d'Indy werden, geht die Musik nicht von der Linie, sondern von der Klanglichkeit, später vom Geräusch aus. Mit 14 Jahren las er ein Buch über den Sambesi. Er dachte an eine Übersetzung ins Klangliche: Er dachte an eine Polyphonie zwischen fließendem Wasser und Vulkanausbrüchen. Später sagte er von sich: »Ich wurde eine Art diabolischer Parsifal, der nicht den heiligen Gral suchte, sondern die Bombe, die die Musikwelt explodieren und durch die Öffnung sämtliche Klänge eindringen lassen würde, Klänge, die man damals und mitunter auch heute noch Geräusche nannte« (Ouellette, S. 45). Dennoch lehnte er den musikalischen Futurismus ab. Bei seiner Ankunft in New York 1916 sagte er in einem Interview für den New York Telegraph: »Es ist notwendig, daß unser musikalisches Alphabet reicher wird. Wir haben auch neue Instrumente enorm nötig. In diesem Punkt haben die Futuristen sich jedoch einen großen Irrtum zu Schulden kommen lassen. Die neuen Instrumente dürfen nämlich alles in allem nur moderne Ausdrucksmittel sein ... Warum reproduziert ihr italienischen Futuristen nur die Vibration unseres Alltagslebens, worin es nur Oberflächliches und Unangenehmes gibt?« (Ouellette, S. 49). Gegen Ende seines Lebens faßte Varèse seine Bestrebungen so zusammen, daß es immer sein Ziel war, den Klang zu emanzipieren und der Musik das ganze Universum des Hörbaren zu eröffnen (Ouellette, S. 56). Alle klanglichen Bereicherungen sollen jedoch nach Varèse immer Ausdrucksmittel sein und nicht, wie er es bei den Futuristen zu sehen glaubte, Photographie der Geräuschkulisse des modernen Lebens. Er selbst bereicherte die europäische Klangpalette, indem er sämtliche Schlaginstrumente, die er finden konnte, einbezog. Außerdem gab er auf den traditionellen Instrumenten die fixierten Tonhöhen auf und verlangte Bruchteiltöne, die man kaum aufschreiben konnte. Schließlich begann er bei erster Gelegenheit mit dem neu entdeckten Klangmaterial zu experimentieren.

Hier erkennt man deutlich, daß für Varèse nicht die Linie, die Melodie, wie d'Indy gemeint hatte, das Bestimmende des musikalischen Ablaufs sein konnte. Er hätte nie so schreiben können wie Satie oder Strawinsky, umgekehrt hat Satie nie das Klangliche in solch ausschließlichem Maße in den Mittelpunkt seiner Arbeit gestellt. Die klangliche Seite der Musik ist besonders bei Varèse sehr

mit dem Expressiven verbunden. Für Satie – auf dem Weg zur *musique sans sauce* – wäre also ein Ausgehen vom Klang statt von der Linie der falsche Ansatz gewesen. Andererseits klingt Varèses Musik nie *dépouillée*, und wenn man sich entschließt, die »kalten«, »verjagenden«, abstrakten Züge an Satie als modern zu bezeichnen, dann wird man in Varèses Musik trotz aller Klangexperimente, elektronischer Einflüsse und trotz all seiner Rückführung des Tones auf dessen reine physikalische Qualität, nämlich die Frequenz, eine im romantischen Sinne ausdrucksstarke Grundeinstellung wahrnehmen (vergl. Wehmeyer, Edgard Varèse, S. 23 ff.).

Varèse ist in seinen Intentionen den Komponisten seiner amerikanischen Wahlheimat, Charles Ives und Henry Cowell, verwandter als seinem französischen Landsmann Satie. Charles Ives (1874–1954) machte ab 1895 musikalische Experimente. Ohne die europäische Entwicklung dieser Jahre zu kennen, nahm er in seiner Musik die einschneidendsten Neuerungen vorweg: Seine Musik ist polyrhythmisch, nicht mehr tonal bzw. polytonal oder sogar atonal, fixe Tonhöhen sind aufgegeben, Vierteltöne werden benutzt, in der CONCORD-SONATE (1911–1915) kommen sogar Cluster vor.

Von Henry Cowell (1897–1965) wird berichtet, daß er sich von den Geräuschen seiner Umwelt anregen ließ: das Rauschen des Windes und der See, das Rattern der Züge, verworrene Sprachlaute, Sänger und Klavierspieler aus der Nachbarschaft. Er ist der Erfinder der Tonecluster, des präparierten Klaviers und des String-Piano, d. h. des Klaviers, bei dem die Saiten gezupft und gestrichen, nicht aber die Tasten angeschlagen werden.

Ein dritter, aber jüngerer Amerikaner dieser Richtung ist George Antheil (geb. 1900), der sich allerdings bewußt als Bürgerschreck benahm, sich Pianist-Futurist nannte und mit wilden Stücken wie SONATE SAUVAGE und AIRPLAIN SONATA Skandale erregte. 1923 spielte er in Paris. Die einzigen, die ihm applaudierten, waren Satie und sein Kreis.

Satie nun benutzte die Geräusche weder im futuristischen Sinn noch mit dem Anspruch Varèses, mit dem er damals befreundet war und sogar Briefe nach Amerika wechselte. Die Geräusche sind bei ihm realistische Attribute zu den Personen oder Situationen, sie verstärken die Jahrmarktsatmosphäre, die Cocteau für die Musik gewünscht hatte. Jedoch sollte man – wie so oft bei Satie – die Dinge nicht zu ernsthaft auffassen, besonders dann nicht, wenn man in seinen Notizen folgende Persiflage auf ein Geräuschorchester findet:

Instruments de musique

2 flûtes à piston (fa dièze)
 1 pardessus alto (ut)
 1 bec de cane (mi)
 2 clarinettes à coulisse (sol bémol)
 1 siphon en ut
 3 trombones à clavier (ré bémol)
 1 contrebasse en peau (ut)
 Baquet chromatique en si

Musikinstrumente

2 Klappen-Flöten (fis)
 1 Alt-Paletot (c)
 1 Türklinke (e)
 2 Schiebe-Klarinetten (ges)
 1 Knierohr in c
 3 Tasten-Posaunen (es)
 1 Leder-Kontrabaß (c)
 Chromatischer Waschbottich in h

Instruments de la merveilleuse famille des céphalophones, d'une étendue de trente octaves, absolument injouables. Un amateur de Vienne (Autriche) a essayé, en 1875, de se servir du siphon en ut; à la suite de l'exécution d'un trille, l'instrument éclata, lui brisa la colonne vertébrale, et le scalp entièrement. Depuis personne n'a osé se servir des puissantes ressources des céphalophones et l'Etat s'est vu obligé de refuser d'enseigner ces instruments dans les écoles municipales.

Instrumente aus der wundervollen Familie der Kopftöner mit einem Umfang von dreißig Oktaven, absolut unspielbar. 1875 hat ein Amateur in Wien (Österreich) versucht, das Knierohr in c zu benutzen; bei der Ausfüh-

rung eines Trillers zersprang das Instrument, brach ihm die Wirbelsäule und skalpierte ihn völlig. Seitdem hat niemand mehr gewagt, sich der gewaltigen Reichtümer der Kopftöner zu bedienen, und der Staat hat sich gezwungen gesehen, die Unterweisung in diesen Instrumenten an den öffentlichen Schulen zu untersagen.

Choreographie

Der 19. Mai 1909, der Tag des ersten Auftretens des Russischen Balletts, veränderte die künstlerische Szene in Paris. Noch 30 Jahre später schrieb Louis Gillet: »Das Russische Ballett war einer der Wendepunkte meines Lebens. Ich denke an die ersten unvergeßlichen und unübertroffenen Aufführungen von 1909 bis 1912. Diese Russen! Unmöglich zu erklären, wie überzeugend ihre Zaubereien waren. Die Ankunft des Russischen Balletts war mehr als ein Ereignis. Es war ein Schock, eine Bestürzung, ein Wirbelsturm, eine völlig neue Erfahrung. SHEHERAZADE, FÜRST IGOR, FEUEROGEL, LE SPECTRE DE LA ROSE! Ohne Übertreibung kann ich sagen, daß mein Leben in zwei Abschnitte geteilt werden kann: Vor und nach dem Russischen Ballett. Es veränderte unser ganzes Denken« (Gadan, Maillard, Dictionary, S. 41).

Das Neue und Überwältigende war nicht nur das russische Temperament, sondern vor allem das Zusammenwirken von Musik, Tanz und Ausstattung. Das war das Werk von Serge Diaghilew, dessen wichtigste Fähigkeit es war, mit Mut und Einfallsreichtum Manager zu sein. Zu Anfang seines Lebens hatte er noch eigenen künstlerischen Ehrgeiz: 1890 war er als Jurastudent nach Petersburg gekommen, befaßte sich mit der Komposition, sah aber bald ein, daß seine Begabung nicht auf diesem Gebiet lag, sondern mehr organisatorischer Art war. Er gründete die Zeitschrift »Le Monde Artistique«, die von 1898 bis 1904 erschien und an der führende Petersburger Künstler mitarbeiteten. In Paris veranstaltete er eine Ausstellung mit russischer Malerei und arrangierte dort 1908 eine Aufführung des BORIS GODUNOW, bei der das Pariser Publikum mit Schaljapin bekannt gemacht wurde. 1909 und 1910 gastierte er mit dem Moskauer Marjinsky-Ballett und versetzte Paris in ein Ballett-Delirium. 1911 gerieten einige Mitglieder des Marjinsky-Theaters mit dem Intendanten in Streit und kündigten. Diaghilew ergriff die Gelegenheit, um mit ihnen, darunter auch dem Tänzer Nijinski, eine eigene Truppe zu gründen, die er *Ballets Russes* nannte. Fokine wurde der erste Choreograph, die Maler Benois und Bakst entwarfen Bühnenbilder und Kostüme. Dann folgte die Kette von glanzvollen Premierien: 1911 LE SPECTRE DE LA ROSE zur Musik von Carl Maria von Weber und PETRUSCHKA von Strawinsky, 1912 DAPHNIS UND CHLOE (Ravel) und LE PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNE (Debussy), 1913 LE SACRE DU PRINTEMPS (Strawinsky), 1914 JOSEPHSLEGENDE (Richard Strauss) und LE COQ D'OR, zur Musik von Rimskij-Korsakow. Im Kriege folgte noch Bartóks DER HOLZGESCHNITZTE PRINZ in Budapest und am 18. Mai 1917 Saties PARADE.

Im Lauf seiner zwanzigjährigen Tätigkeit in Paris (1909 bis 1929) hat Diaghilew 71 neue Ballette, im wesentlichen Uraufführungen, und sieben neue Opern herausgebracht. Die profiliertesten Künstler der Epoche arbeiteten mit ihm zusammen, außer Satie die Komponisten Prokofiew, Strawinsky, Auric, Poulenc, Milhaud, de Falla, Respighi, Richard Strauss. Eine Bestellung bei Hindemith wurde wegen des Todes von Diaghilew nicht verwirklicht. Wie bereits erwähnt, zog er die avantgardistischen Maler zur Mitarbeit heran. Es ist wohl als Diaghilews größte Begabung anzusehen, daß er in ständigem Kontakt zum geistigen Leben seiner Zeit dauernd nach neuem suchte und Künstler fand, es zu verwirklichen.

Die Maximen der Diaghilew-Truppe hat der Choreograph Fokine in einem Brief an die Londoner Times im Jahre 1914 formuliert: »Das neue Ballett lehnt es ab, der Sklave der Musik oder des Bühnenbilds zu sein und erkennt die Zusammenarbeit der verschiedenen Künste nur unter der



Voraussetzung ihrer vollkommenen Gleichberechtigung an. Damit gibt es sowohl dem Musiker wie dem Bühnenkünstler seine wirkliche Freiheit.«

Das Prinzip des gleichberechtigten Zusammenwirkens von Musik, Tanz und Ausstattung unterschied sich so vorteilhaft von der Ballettpraxis der Zeit und speziell der Pariser Oper, daß es Erfolg haben mußte. Nach 1870 war das Ballett an der Pariser Oper zur reinen tänzerischen Virtuosität, zum »fin en soi«, geworden. Léo Delibes hatte als letzter noch einiges Feuerwerk entfachen können, dann folgte eine Phase der Routine, der Konvention, des Uninteressanten. Erst mit der Premiere des Russischen Balletts sah man in Paris wieder, was Ballett sein konnte.

Satie wurde mit Diaghilew über Jean Cocteau bekannt. Offenbar blieb ein enger Kontakt zu Diaghilew auch nach PARADE (Auric, Découverte de Satie, S. 123). Wie weit Satie auf die Choreographie ein-

wirkte und wie weit er sich beraten ließ, ist schwer zu rekonstruieren. Es gibt folgenden allgemeinen, wieder halb parodistischen Satz über Ballettmusik von ihm (Kisling, S. 108 f.):

»Eine lange Unterhaltung über den Tanz: ›Aber nein, aber nein‹ sagte Satie, ›es ist wichtig, die Dinge da anzufangen, wo sie beginnen sollten und sich nicht Sorgen über das zu machen, was der Endpunkt sein sollte. So meine ich, daß man zuerst die Personen tanzen lassen müsse, um dann die Musik zu schreiben, die ihre Bewegungen illustriert. Der Choreograph kümmert sich um niemanden als sich selbst, die Tänzerin nur um die guten Effekte, die ihr den Applaus einbringen, und was macht man mit dem Komponisten? Mit seinem Empfinden? Oder gar seinem Auftrag? Nichts! Man bestiehlt ihn, man zieht ihm die Haut ab, und am Ende findet sich der einzige, der etwas zu sagen hat und der die Zusammenhänge in seinem Werk kennt, mit gestopftem Maul, wenn man ihn nicht gar zum Lügen bringt. Welch eine Tragödie! Aber wir, die wir die Musik kennen, die in jeder Bewegung steckt, wir könnten – da es ja so scheint, als ob man nach nichts anderem trachtete – unsere Kunst mechanisieren; aber alles in allem wäre mir diejenige lieber, die ich durchsetzte als diejenige, die man mir aufzuzwingen versuchte.«

Cocteau erweckt in seinem Bericht über die Zusammenarbeit bei PARADE wie auch durch seine Bemerkung »Chorégraphie de Léonide Massine d'après les indications Plastiques de l'auteur« den Anschein, daß er entscheidenden Einfluß auf die Choreographie genommen habe. Offenbar versuchte er alles an sich zu reißen. Jedoch war PARADE nicht Cocteaus erste Begegnung mit dem Ballett. Sein Debut auf der Ballettbühne war das Szenarium für LE DIEU BLEU. Bei den Proben zu PARADE scheint es stürmisch zugegangen und zwischen Cocteau, Satie, Massine und Diaghilew zu Auseinandersetzungen gekommen zu sein (Hugo, S. 143). Satie beklagte sich in einem Brief an Valentine Hugo: »Das ist bei ihm zur Manie geworden. PARADE ist von ihm (Cocteau) ganz allein. Ich habe ja nichts dagegen. Aber warum hat er dann nicht auch die Ausstattung und die Kostüme gemacht und nicht die Musik zu diesem geplagten Ballett komponiert?« (Faksimile einer choreographischen Skizze von Cocteau, S. 193).

Der Choreograph von PARADE, Leonide Massine, tanzte auch den chinesischen Zauberer. Er war erst seit kurzem in Paris. Nachdem Nijinski sich 1913 nach dem Mißerfolg des SACRE von den *Ballets Russes* getrennt hatte, suchte Diaghilew in Moskau und Warschau nach einem jungen Talent, das er als Ersatz für Nijinski mit nach Paris nehmen konnte. In Moskau fand er den damals siebzehnjährigen Massine, der bereit war, in Diaghilews Truppe einzutreten. Unter dem Training des Ballettmeisters Cecchetti war er 1914, mit 18 Jahren, so weit, daß er in Richard Strauss' JOSEPHSLEGENDE die Titelrolle tanzen konnte. Der große Erfolg ermutigte Diaghilew, den jungen Tänzer zu fördern, brachte ihn mit Picasso und Larionow zusammen, wodurch er die aktuellsten Tendenzen der Kunst kennenlernte, und regte ihn schließlich an, selbständig Choreographien auszuarbeiten.

Die vier ersten Ballette, die Massine zwischen seinem 21. und 24. Lebensjahr choreographierte, waren: SOLEIL DE NUIT (1915), ein Ensemble über russische Volkstänze mit einigen Soli, LAS MENINAS (1916), LES FEMMES DE BONNE HUMEUR (1917) und ebenfalls 1917: PARADE.

Die Anregung für seine Choreographie nahm Massine, wie sein Meister Diaghilew, aus der Kunst seiner Zeit. Neben den Eindrücken, die er von den Malern bekam, ließ er sich vom Jazz und der Music-Hall inspirieren. Er hatte viel Sinn für das Groteske und legte Wert darauf, die Individualität seiner Figuren bis in die Masken hinein zu betonen. Dabei verlieh er ihnen karikierende oder groteske Züge. Gerade seine ersten Choreographien, zu denen auch PARADE gehörte, sind durch handfesten Humor und deutliche Charakterisierungen gekennzeichnet. Ein Merkmal sämtlicher Ballette Massines ist, daß alle immer tanzen, vom Anfang bis zum Schluß sind alle immer in Bewegung. Zwar ändert sich öfter das Tempo, aber es kommt nie zu einem Stillstand. In einem Interview hat man seinen Bericht darüber, wie er die Choreographie für ein Ballett machte (Beaumont, S. 688):

»Ich habe beim Einrichten meiner Ballette oder Tänze keine feste Methode. Sie richtet sich ganz danach, ob ich lieber nach schon geschriebener Musik arbeite oder ob ich Musik zu meinem choreographischen Einfall

komponiert haben möchte. Wenn ich mit einem neuen Komponisten, dessen Werk mir nicht vertraut ist, zusammen arbeiten soll, ist mir der erste Weg lieber. Wenn mir aber dagegen der Komponist und sein Stil bekannt sind, lege ich lieber zuerst meine choreographische Idee fest und spreche sie dann in den Einzelheiten mit dem Komponisten durch. Die nächst wichtige Person ist der Bühnen- und Kostümbildner, denn er kann, wenn er ein ideenreicher Mann ist, große Hilfe leisten. Ich bleibe ständig in Berührung mit meinen Mitarbeitern, um dem Werk die größtmögliche Zusammenarbeit zu sichern, und bespreche alle meine Pläne und Einfälle mit ihnen ... Es ist nicht immer die Musik, die mich zum Arrangement eines Balletts inspiriert. Manchmal ist es das Thema oder die Zeit, in der sich die Handlung abspielt. Um klar zu machen, was ich meine, muß ich einige meiner Ballette erwähnen: In LE SACRE DU PRINTEMPS war die Musik das überwiegende Element, dann das Thema; in LES FEMMES DU BONNE HUMEUR war die Zeitepoche die Hauptüberlegung; in PARADE war die Musik außerordentlich, obwohl mich auch das Thema interessierte.«

Wie schließlich das Ballett PARADE im einzelnen ablief, schildert der Bericht eines Augenzeugen:

»Die Ouvertüre hat kaum mit ein paar dunklen Klängen im Stil einer klassischen Fuge begonnen, als der Vorhang sich hebt und einen groben, dunklen, bemalten Zwischenvorhang enthüllt, auf dem das Innere einer Bude abgebildet ist, in der eine buntgemischte Gruppe von Künstlern um einen Tisch sitzt und auf ihren Auftritt wartet (s. S. 202).

Die gedämpften, weichen Klänge, die die Nähe einer Kirche anzuzeigen scheinen, dringen ans Ohr, die reichen, schwingenden Klänge eines Chorals von der großen Orgel, das Scharren vom gleichzeitigen Aufstehen vieler Menschen und das Schlurfen beschuhter Füße über Stein, wie das Hin- und Hergleiten der Meßdiener zur Hilfe des Priesters. Die Ouvertüre schließt mit einer Stufenleiter von Glockentönen, die klingen und widerhallen wie Murmeln, die in ein Weinglas fallen. Der Vorhang gleitet hoch und gibt die eigentliche Szene frei: den mit einem einfachen Vorhang versehenen Eingang zu einer Bude. (In der Partitur stehen die hier zitierten Stücke in der Reihenfolge: Choral – Fuge.)

Von rechts nach links schreitet eine außergewöhnliche Figur, anscheinend ein hölzerner Kopf und Körper, der auf menschlichen Beinen lastet. Der Kopf ist aus querlaufenden dünnen Holzstreifen geformt, auf einem ist etwas krause Wolle befestigt, die einen Schnurrbart vortäuschen soll. Der Körper gleicht einem rechteckigen Kasten, auf dessen Rücken ein Haus angebracht ist; die Beine sind in schwarze Hosen und Schuhe gekleidet, während weiße Wollstrümpfe über die höchst albernsten, falschen Waden gezogen sind. Von jeder Schulter hängt ein biegsamer schlaffer Arm, der eine hält eine riesige Tonpfeife, an der die Figur zufrieden pafft, der andere ein weißes Rohr. Das ist der französische Manager.

Das Orchester stimmt einen eintönigen Marsch mit flöten-ähnlichen Klängen an, und die Figur bewegt sich langsam mit kurzen Schritten und staccato-ähnlichem Stampfen der Füße quer über die Bühne. In der Mitte wendet der Manager sich zum Publikum, bleibt stehen und dreht seinen linken Fuß wie in Unentschlossenheit auf der Ferse hin und her. Dann nimmt er seinen Marsch mit kräftigem Aufstampfen der Füße und des Stockes wieder auf. Ein schriller Pfiff ertönt, und wieder wendet er sich zum Publikum. Die Vorhänge der Bude sind zurückgezogen, an der rechten Seite wird eine Karte mit der Ankündigung »1« gezeigt.

Die Musik wechselt schnell in einen pompösen Marsch, in den muntere Trompetenstöße eingestreut sind, und aus der Bude tritt eine geheimnisvolle Figur, deren Kostüm darauf deutet, daß sie ein chinesischer Zauberer ist. Alles an ihm soll den Eindruck erwecken, daß er wirklich das ist, was er zu sein vorgibt, obwohl der Verdacht auftaucht, daß er Europäer ist. Gleichwohl trägt er einen großen, kurzärmeligen Mantel mit Streifen, die der aufgehenden Sonne gleichen sollen, Pumphosen, die in dick besohlte Schuhe gewickelt sind, und über allem den geflochtenen Zopf, der für das Äußere eines Chinesen so wichtig ist. Sein Gesicht ist gelblich, die Augenbrauen mit dem Ausdruck sanften Erstaunens hochgezogen, die dicken roten Lippen öffnen sich zu einem schwachen Lächeln, das gleichermaßen geheimnisvoll und abweisend ist (s. S. 196).

Er geht in einem Kreis über die Bühne, sein steifgehaltener Kopf schnell ruckweise vorwärts und rückwärts, bei jedem übergroßen Schritt wirft er sein Knie so weit hoch, daß es mit seinem Kinn gleich ist. Als er an der Stelle, von der er ausgegangen war, wieder angekommen ist, verbeugt er sich dreimal majestätisch zum Publikum, nach links, zur Mitte und nach rechts. Er zeigt mit dem Finger zuerst auf das eine, dann auf das andere Bein und schüttelt heftig seinen Mantel. Dann wirft er mit einem Ruck seines Kopfes seinen Zopf über die Schulter und nimmt anscheinend ein Ei aus ihm heraus. Er stampft mit dem Fuß auf, öffnet den Mund weit und legt das Ei hinein. Das Ei ist verschwunden. Er lächelt geheimnisvoll und streckt die Arme aus, um zu zeigen, daß »keine Täuschung« stattfindet. Nun gleitet sein linker Fuß zur Seite, so weit, daß er fast auf dem Boden sitzt, er streckt langsam seine linke Hand aus und nimmt elegant das imaginäre Ei aus der Spitze seines Schuhs. Er stellt sich langsam wieder auf die Füße, seine Lippen öffnen sich zu einem rätselhaften Lächeln.

(2-hermanjoto o'vondent to lod gura)

ST ; ST ; ST ; ST ;	ST ; ST ; ST ; ST ;	ST ; ST ; ST ; ST ;
ST ; ST ; ST ; ST ;	ST ; ST ; ST ; ST ;	ST ; ST ; ST ; ST ;

ST ; ST ; ST ; ST ;	ST ; ST ; ST ; ST ;	ST ; ST ; ST ; ST ;
ST ; ST ; ST ; ST ;	ST ; ST ; ST ; ST ;	ST ; ST ; ST ; ST ;

(as no gno) (as no gno) (as no gno)

(as no gno) (as no gno) (as no gno)

Nun wird die Musik schneller, er springt in die Luft, macht große Sätze über die Bühne und atmet Rauch und Feuer aus. Er hält inne und befiehlt mit einer Geste der Flamme, aus der Erde aufzusteigen. Er fächelt sie so mit den Händen, daß sie allmählich eine Feuersäule wird. Er gähnt, ermüdet von seinen Anstrengungen. Plötzlich stimmt das Orchester die Eingangsmusik seines Auftritts an, und er marschiert wieder auf seine groteske Weise rund um die Bühne. Als er vor der Bude angekommen ist, geht er hinein, fällt auf die Knie und wirft seinen Kopf zurück. Die Vorhänge schließen sich schnell.

Von links kommt der Manager von New York, eine Figur, die im Aussehen dem französischen Manager gleicht. Durch den Wolkenkratzer, den er auf dem Rücken trägt, das rote Hemd und die Cowboy-Reitstiefel weist er auf Amerika hin. In einer Hand hält er ein Megaphon, in der anderen ein Plakat mit der Aufschrift PARADE. Er nähert sich seinem Manager-Kollegen, der mit Fußtrampeln dem Publikum sein Mißfallen darüber ausdrückt, daß es die Besonderheit des chinesischen Zauberers nicht genug gewürdigt hat. Der Amerikaner hört zustimmend zu, dann schreitet er mit stolzem Gang hin und her, schwenkt sein Plakat, hebt sein Megaphon hoch und brüllt die Qualitäten der amerikanischen Tänzerin, die er ankündigt, heraus (s. S. 195).

Die Vorhänge der Bude fliegen zurück, und eine Karte zeigt die Nummer >2<.

Das Orchester fängt einen lebhaften Two-Step an, der im Diskant beginnt und in tieferen Oktaven wiederholt wird, als ein dunkelhaariges Mädchen mit einer Folge von zuckenden Sprüngen die Bühne überquert, wobei sie die Hände vor sich ausstreckt, als ob sie auf einem feurigen Pferd säße. Sie trägt einen Matrosenmantel, einen weißen Rock, kurze weiße Strümpfe und schwarze Schuhe; ihr Haar ist typisch amerikanisch mit einem weißen Band gehalten.

Die Musik wechselt in eine synkopierte Melodie über, und das Mädchen nimmt den komischen, gestelzten Gang von Charlie Chaplin an. Die Melodie zerfließt in einen klagenden Gesang, und das Mädchen stellt sich so, als ob es weinte. Nun wechseln die Musik und die zugehörigen Handlungen mit unglaublicher Geschwindigkeit. Das Mädchen tut so, als ob es auf eine fahrende Straßenbahn spränge, ein Auto steuere, in einem Fluß schwämme, und für einige Momente – wie der Fetzen eines Filmdramas – vertreibt sie mit dem Revolver einen Räuber.

Wieder wechselt die Musik zu einem federnden Rag-time, zu dem sie mit den Schultern zuckt und in unverbundenem Genuß ihren Körper schwingt. Donner rollt, sie glaubt auf See in einem Sturm zu sein, sie ahmt die schlingenden Bewegungen eines Schiffes nach, dann schließt sie in Angst die Augen und fällt zu Boden. Im Glauben, daß sie am Strand sei, öffnet sie die Augen und malt mit dem Finger Figuren in den Sand. Die Musik kehrt zu der lebhaften Anfangsmelodie zurück, und das Mädchen galoppiert durch die Vorhänge der Bude ab. Offensichtlich ist das Publikum unbeeindruckt, denn niemand kommt nach vorn. Die beiden Manager machen ihrer Enttäuschung durch wütendes Trampeln Luft.

Nun kommt der dritte Manager, anscheinend als Vertretung der berittenen Abteilung der Truppe. Er wird von der Attrappe eines Negers, der fälschlicherweise mit einem Abendanzug bekleidet ist, hereingeführt, er sitzt auf einem Pferd mit ungewöhnlichem Pferdeverstand; denn es trabt mit sehr gerührter Miene herein, scharrt auf dem Boden und kommt dann ganz ruhig nach vorn, um sich hinzusetzen, ungeachtet der Gefahr, in die es den Reiter bringt. Das Pferd steht auf, wendet sich hin und her und erregt viel Vergnügen, als es abwechselnd auf die Vorder- oder Hinterbeine springt. Dann schüttelt es tief wissend den Kopf und trabt verächtlich ab.

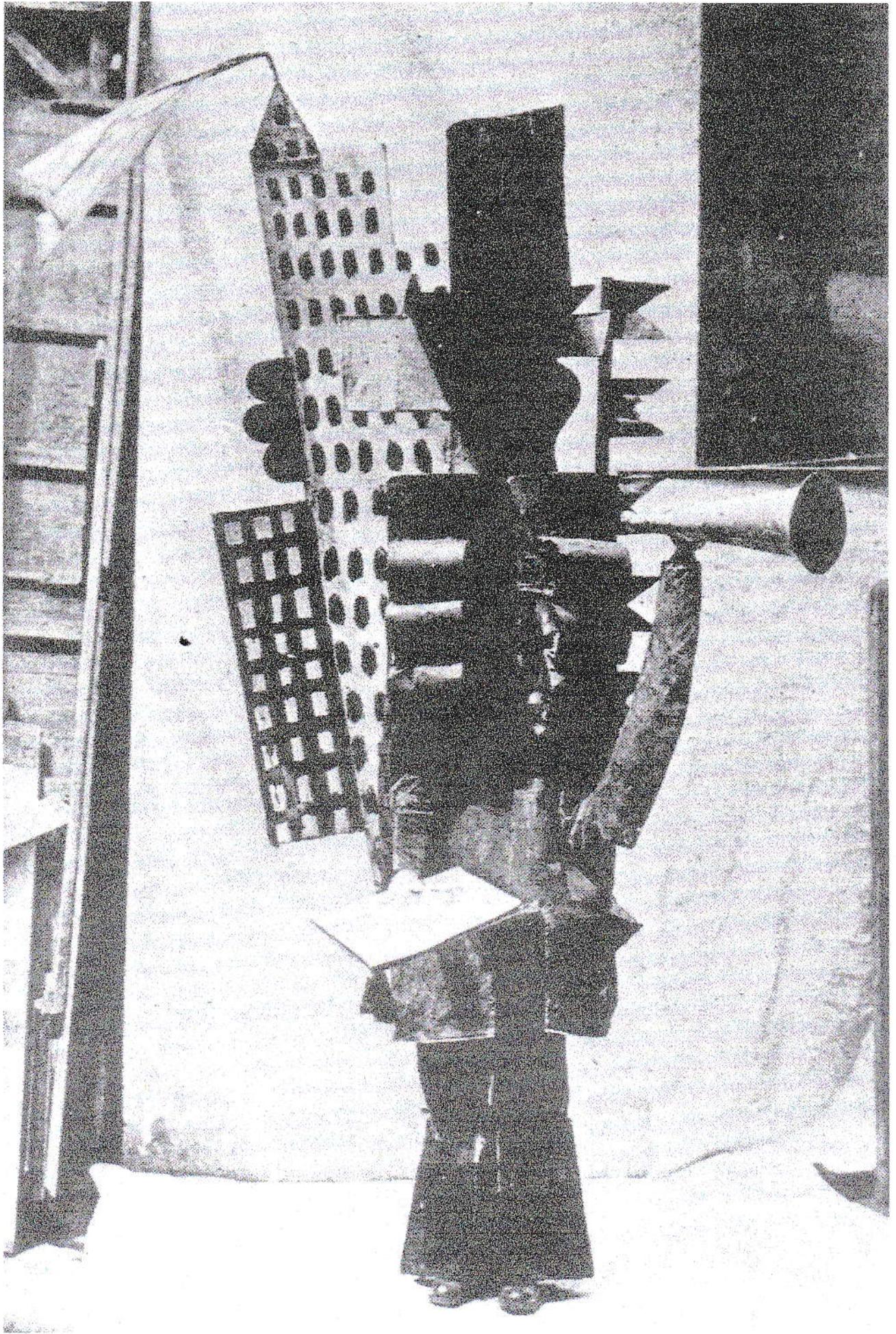
Das Orchester beginnt einen Walzer, und eine Karte kündigt >3< an.

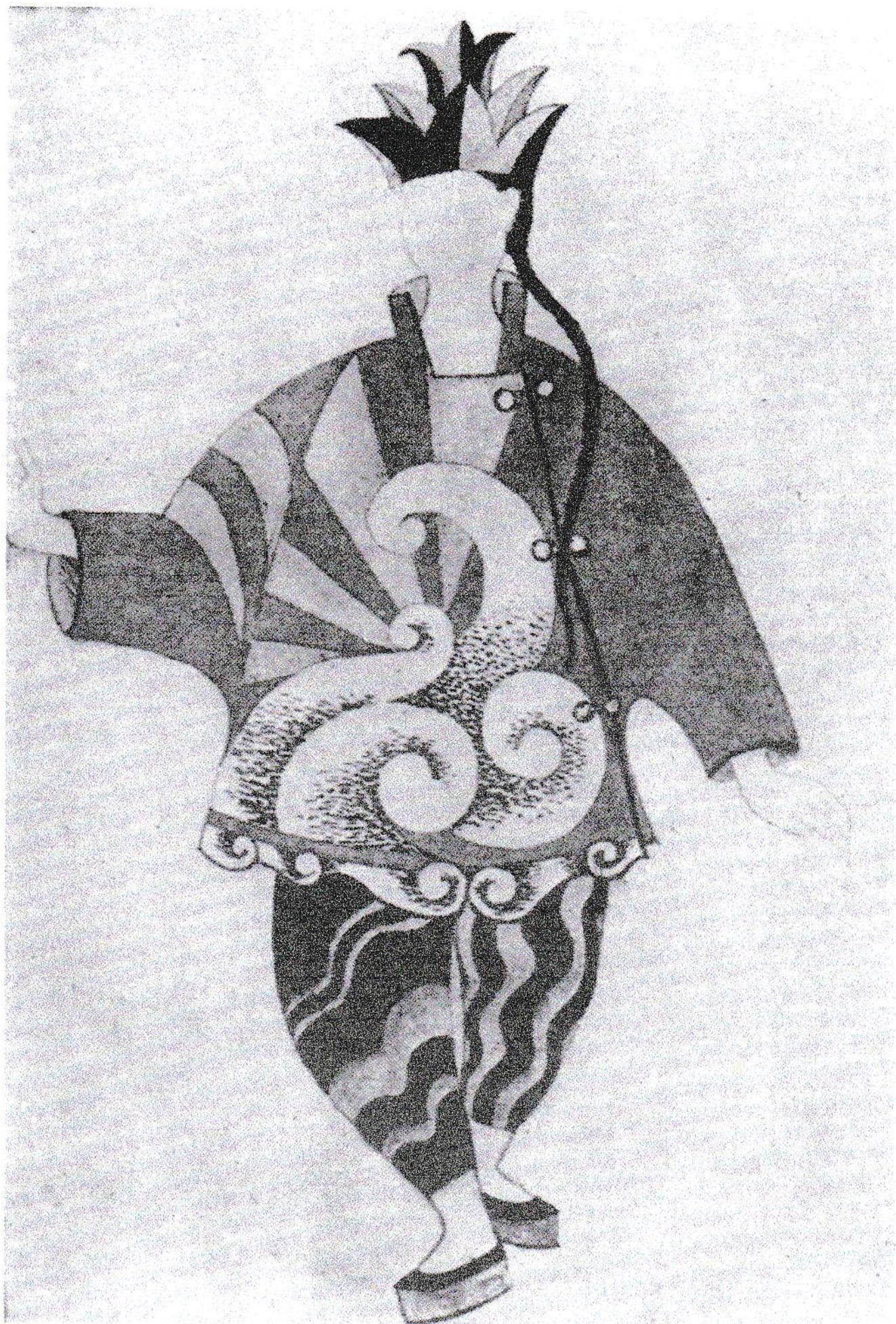
Zwei Akrobaten stürzen sich durch die Vorhänge und vollführen eine verwirrende Folge von Sprüngen und Sätzen, Drehungen und Wendungen. Der eine ist ein junger Mann, der andere ein junges Mädchen mit schwarzem, über die Schultern fließendem Haar. Beide tragen blau und weiß gemusterte Trikots. Der Mann posiert in verschiedenen Arabesken, während das Mädchen auf den Zehenspitzen Pirouetten ausführt. Er spreizt bei gebogenem Knie einen Fuß ab, die Partnerin steigt hinauf und steht dort, ein Bein weggestreckt, den Kopf über die Schulter zurückgeworfen. Sie springt wieder auf die Erde, und noch einmal fliegen sie hin und her in verwirrend verschiedenen Bewegungen. Nun faßt er sie bei der Taille und schwingt sie durch die Luft, während sie mit ihren Armen die Flatterbewegungen eines fliegenden Vogels imitiert. Dann läßt er sie schnell auf seine Schulter herunter und trägt sie von der Szene.

Das Orchester kehrt zum Rag-time zurück, und das drollige Trio der beiden Manager mit dem amerikanischen Mädchen kommt durch die Vorhänge. Sie unterstreichen jeden Takt der Musik mit großartigem Drehen der Schultern und Schwingen der Arme. Das Pferd folgt im Galopp, kommt rund um die Bühne herum nach vorne, stürzt auf seine Hufe, schüttelt den Kopf, wirft sich nach vorn und macht alle Späße, deren es fähig ist. Der chinesische Zauberer gleitet mit überreichlichem Lächeln und Verbeugungen an die Rampe, die Akrobaten erscheinen wieder mit einer Reihe von wundervollen Sprüngen im Hintergrund der Bühne.

Das Publikum weigert sich, nach vorn zu kommen.

In Verzweiflung führt das amerikanische Mädchen das Pferd über die Szene, so daß die Truppe in einer Reihe steht, die Manager schreien sich heiser, um zu erklären, daß die Parade nur ein Schimmer von der Vorstellung





ist, die man drinnen sehen kann. Das Publikum ist ungläubig und überzeugt davon, daß es alles, was da zu sehen ist, gesehen hat. Warum sollten sie für reine Wiederholungen zahlen. Die Künstler sind betrübt über dieses tragische Mißverständnis. Die Manager sinken unter ihren Lasten hin, das amerikanische Mädchen breitet weinend die Arme aus, die Akrobaten zittern kläglich von ihren Anstrengungen, der Zauberer sieht die Sache getreu seiner Maske mit orientalischer Ruhe, während das Pferd aufs äußerste erschöpft am Boden zusammenbricht.

Das Orchester wiederholt die Fuge des Anfangs, und der Zwischenvorhang fällt langsam.« (Beaumont, S. 696)

Jean Cocteau nannte *PARADE* ein Ballett über das Alltagsleben der Franzosen, der »Menschen wie du und ich«.